

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Pilar Lago e Lousa

CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA:
A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e
Luiza Romão

Goiânia
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Pilar Lago e Lousa

Título do trabalho: **CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA: A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão**

3. Informações de acesso ao documento:

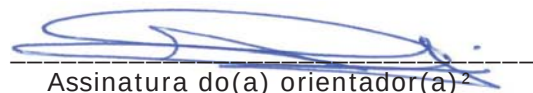
Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) autor(a)²



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 06/12/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

Pilar Lago e Lousa

CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA:
A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e
Luiza Romão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: LP 1 – Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lago e Lousa, Pilar

CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA: [manuscrito] : A (des)construção
da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e
Luiza Romão / Pilar Lago e Lousa. - 2017.
XII, 221 f.: il.

Orientador: Prof. Flávio Pereira Camargo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Literatura marginal-periférica. 2. Autorrepresentação. 3. Autoria
feminina. 4. Elizandra Souza. 5. Luiza Romão. I. Pereira Camargo,
Flávio, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

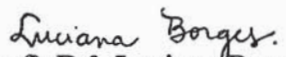


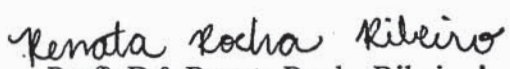
ATA Nº 02/2018

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA PILAR LAGO E LOUSA**

Aos cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, a partir das nove horas no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “CORPO, VOZ E RESISTÊNCIA: A (DES)CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NAS OBRAS POÉTICAS DE ELIZANDRA SOUZA E LUIZA ROMÃO”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Luciana Borges (UFG/Catalão) e a Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Flávio Pereira Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo - Presidente


Prof.ª Dr.ª Luciana Borges


Prof.ª Dr.ª Renata Rocha Ribeiro

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, sem a qual eu jamais estaria aqui: pelos livros, pelos ensinamentos e pelo amor. A mulher mais forte do mundo que me mostra o caminho a seguir.

À CAPES, não só pela ajuda financeira, mas pelo apoio que tornou possível a realização desse sonho.

Ao meu orientador, Flávio Pereira Camargo, pelo carinho, pelo profissionalismo e pela dedicação e por acreditar na força desta pesquisa.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG que me ajudaram a construir esse percurso com ensinamentos que levarei para sempre.

Ao meu companheiro por todo o amor, o carinho e a dedicação nesses dois anos de lutas. Vinicius você é raro, especial e transborda generosidade. Ao silêncio, à voz, ao caos e à renovação: Emma, Sirius, Snape e Luna. Sem o amor incondicional e o afeto de vocês cinco, eu jamais teria chegado até aqui. Vocês são a base de tudo, de todo o amor.

Ao meu pai Luiz Edmundo, que jamais me verá mestra por que não habita mais nesse mundo, mas cujos ensinamentos me tornaram a pesquisadora e o ser humano que sou. Sou ausência será para sempre sentida. À minha família que sempre suporta, mesmo nos momentos em que eu não: Sacha, Brena, Luiz Eduardo e Pedro Affonso.

Aos companheiros de mestrado que tornaram tudo mais bonito no compartilhamento, na alteridade e no afeto, em especial ao Alex Bruno, que foi ouvido, consultoria, nos momentos mais loucos das longas madrugadas.

À Maria Clara por ser a dupla mais generosa em projetos literários que eu poderia ter. À todas as envolvidas no clube literário Leia Mulheres Goiânia e nacional, pelo carinho e apoio. À Lucía Tennina por ser uma inspiração como pesquisadora e ser humano. À Letícia Braz pelo incansável apoio. À Silvia Moraes pela parceria de sempre. À Mayara por me mostrar o caminho. À Lubi por dividir o afeto. À Priscila Merizzio por abrir os horizontes. À Renata Corrêa por me pegar pela mão e trazer até aqui. À todas as mulheres que passaram pela minha vida e me ensinaram a resistir.

À Elizandra Souza e Luiza Romão pelos versos fortes, pungentes, precisos e necessários que me fazem acreditar na luta diária pela visibilização da autoria feminina. É graças a vocês que esse trabalho se tornou possível.

Para as mulheres que tenho encontrado pela vida: luta, resistência e sororidade.

Eu-mulher em rios vermelhos
Inauguro a vida.
Em baixa voz
Violento os tímpanos do mundo
Conceição Evaristo

RESUMO

A literatura marginal-periférica de autoria feminina surgiu no cenário nacional, no início do século XXI, como uma crítica estética, literária e social que questiona os padrões tradicionais de representação do feminino tanto no cânone literário brasileiro quanto na sociedade. Inscritas na rubrica da literatura marginal-periférica, Elizandra Souza, oriunda do movimento dos saraus, e Luiza Romão, que representa a cena dos *slams*, rechaçam os intermediários tradicionais do mercado editorial, tais como editores e jornalistas. Assim, elas fundam certa forma de resistência e deflagram a voz de mulheres até então silenciadas por meio da representação discursiva da condição feminina de mulheres marginalizadas, problematizando, sobretudo, questões que dizem respeito à identidade feminina, aos seus corpos e aos lugares que estes ocupam na sociedade. Essa autorrepresentação da condição feminina descortinada pelos poemas enfrenta tradicionalmente as seguintes formas de subalternização: pelo viés do gênero, da situação econômico-geográfica e muitas vezes pelo viés da raça. Em um processo que a princípio desconstrói para depois reconstruir a representação feminina, alguns paradigmas, mitos e tabus são quebrados, o que revela um corpo que não aceita mais a abjeção que lhe é imposta, passando a ser sujeito de seu próprio discurso. Dessa forma, este trabalho tem como objetivo verificar como a poesia e os processos intrínsecos da literatura e da linguagem materializam esse corpo que é capaz de desvelar a mulher inscrita na rubrica da literatura marginal-periférica, sua identidade e suas demandas específicas. Uma voz que insurge sob o signo da resistência, da apropriação do espaço público, de colocar o feminino em posição de destaque para não mais deixá-lo ser objeto do discurso alheio, e sim sujeito da fala dessas mulheres. Para alcançar estes objetivos, serão analisados poemas das autoras Elizandra Souza, dos livros *Punga* (2007) e *Águas da cabaça* (2012), e Luiza Romão, do livro *Coquetel Motolove* (2014), e apenas um poema de sua página no *facebook* homônima, a partir de uma perspectiva teórico-crítica dos estudos sobre gênero e feminismo. Os principais autores cujo aporte teórico serão utilizados são: Amanda Braga (2015), Avtar Brah (2006), bell hooks (2014), Elaine Showalter (1993; 1994), Elisabeth Grosz (2000), Érica Peçanha do Nascimento (2009), Guacira Lopes Louro (2010), Kimberlé Crenshaw (2002), Leda Martins (2003; 2007), Lélia Gonzalez (2016), Lucía Tennina (2013; 2015a; 2015b), Michelle Perrot (2003), Rebecca Solnit (2017), Roberta Estrela D'alva (2014), Sara Ahmed (2003; 2004), Silvia Federici (2017) e Sueli Carneiro (2003; 2016).

Palavras-chave: Literatura marginal-periférica; Autorrepresentação; Autoria feminina; Elizandra Souza; Luiza Romão.

ABSTRACT

The female authorship in the marginal-peripheral literature emerged in the national scene, right in the beginning of the 21st century, as aesthetical, literary and social criticism, questioning the traditional standards regarding female representation both in the literary canon and in the society. Inscribed in the item of the marginal-peripheral literature, Elizandra Souza, from *soirées* movements, and Luiza Romão, representing the scene of the *slams*, reject the traditional intermediaries in the editorial market, such as editors and journalists. Thus, they found a way of resistance and bring about the voice of the women so far silenced, through discursive representation of the female condition of marginalized women, problematizing, above all, issues regarding female identity, their bodies and the places they occupy in society. This self-representation of the female condition, unveiled by the poems, traditionally faces the following ways of subordination: by the gender bias, the economic and geographical situation and often by the race bias. In a process that initially deconstructs to reconstruct the female representation, some paradigms, myths and taboos are broken, which reveals a body that no longer accepts the abjection imposed, becoming subject of its own speech. This way, this work has the objective of verifying how poetry and literary and linguistic intrinsic processes materialize this body that is able to unveil the woman inscribed in the marginal-peripheral literature, her identity and her specific demands. A voice that arises under the sign of the resistance, public space appropriation, of placing the feminine in an outstanding position to no longer let it be object of somebody else's speech, but subject of the voice of these women. To achieve such goals, poems of the authors Elizandra Souza, from the books *Punga* (2007) and *Águas da Cabaça* (2012), and Luiza Romão, from the book *Coquetel Motolove* (2014), and only one poem from her homonymous page on Facebook shall be analyzed from a theoretical-critical perspective of studies in gender and feminism. The main authors whose theoretical support is going to be used are: Amanda Braga (2015), Avtar Brah (2006), bell hooks (2014), Elaine Showalter (1993; 1994), Elisabeth Grosz (2000), Érica Peçanha do Nascimento (2009), Guacira Lopes Louro (2010), Kimberlé Crenshaw (2002), Leda Martins (2003; 2007), Lélia Gonzalez (2016), Lucía Tennina (2013; 2015a; 2015b), Michelle Perrot (2003), Rebecca Solnit (2017), Roberta Estrela D'alva (2014), Sara Ahmed (2003; 2004), Silvia Federici (2017) e Sueli Carneiro (2003; 2016).

Key words: Marginal-peripheral literature; Self-representation; Female authorship; Elizandra Souza; Luiza Romão.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Foto da capa da Revista <i>Caros Amigos/Literatura Marginal</i> : a cultura da periferia- ATO I.....	35
Imagem 2 – Foto da capa da Revista <i>Caros Amigos/Literatura Marginal</i> : a cultura da periferia – ATO II.....	38
Imagem 3 – Foto da capa da Revista <i>Caros Amigos/Literatura Marginal</i> : a cultura da periferia- ATO III.....	39
Imagem 4 – Foto da autora Elizandra Souza.....	74
Imagem 5 – Marca do coletivo <i>Mjiba</i>	75
Imagem 6 – Marca do <i>Sarau das Pretas</i>	77
Imagem 7 – Capas do livro <i>Punga</i> , a versão da Elizandra Souza e do Akins Kinte.....	79
Imagem 8 – Capa do livro <i>Águas de Cabaça</i> , de Elizandra Souza.....	80
Imagem 9 – Ilustração de abertura da seção Navego-meu Eu-mulher.....	82
Imagem 10 – Ilustração do poema “MenstruAção”.....	87
Imagem 11 – Ilustração do poema “Sou seu HIV”.....	102
Imagem 12 – Elizandra Souza com mordaca.....	111
Imagem 13 – Foto do coletivo <i>Literatura Ostentação</i>	118
Imagem 14 – Foto da autora Luiza Romão.....	119
Imagem 15 – #nãopoetizeomachismo.....	121
Imagem 16 – Marca do <i>Slam das Minas SP</i>	123
Imagem 17 – Foto com vários exemplares do livro <i>Coquetel Motolove</i>	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - A ELITE TREME: A LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA DE SÃO PAULO.....	21
1.1 Silêncios e interditos.....	21
1.2 Tensões e impasses na terminologia da literatura marginal-periférica.....	28
1.3 <i>Caros Amigos</i> e o marco da Literatura marginal-periférica paulistana.....	33
1.4 Literatura de mutirão: entre manifestos e saraus.....	44
1.4.1 Manifestos, antropofagia e periferia.....	44
1.4.2 Sarais: espaços de (r)existir.....	48
1.5 <i>Slams</i> e a retomada do espaço público.....	50
1.6 O <i>hip-hop</i> como celebração e influência.....	58
1.7 Reconfigurações e pertencimento.....	60
1.8 O lugar da mulher na Literatura marginal-periférica.....	62
CAPÍTULO 2 - ELIZANDRA SOUZA E O VERSO “EM LEGÍTIMA DEFESA”.....	72
2.1 Elizandra Souza, a “filha do trovão e do vento”.....	72
2.2 Coletividade feminina: <i>Mjiba</i> e <i>Sarau das Pretas</i>	75
2.3 Para uma poética da coletividade feminina: <i>Punga</i> e <i>Águas da Cabaça</i>	78
2.4 O corpo deseducado: resistência e desconstrução.....	84
2.5 O corpo da mulher negra como resgate e celebração da ancestralidade.....	93
2.6 A voz do revide e a palavra como arma contra a opressão.....	107
CAPÍTULO 3 - LUIZA ROMÃO E A CANETA EM LEGÍTIMA REVOLTA.....	116
3.1 Luiza Romão: palavra, projétil e movimento.....	116
3.2 A virada feminina: <i>Não poetize o machismo</i> e <i>Slam das Minas</i>	120
3.3 Do <i>Coquetel Motolove</i> ao país fálico.....	124
3.4 <i>Molotov</i> de saliva e a palavra em estado de lança.....	127
3.5 Corpo de mulher: acumulação de sabedoria e resistência.....	136
3.6 Relatos de um país fálico: coletividade feminina que denuncia violências.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	169
APÊNDICES.....	182
• Entrevista com a autora Elizandra Souza.....	182
• Entrevista com a autora Luiza Romão.....	207

INTRODUÇÃO

*As mulheres desejam os silêncios e os gritos
Os gritos e os silêncios...
Neste ritmo...
O silêncio...
O grito...
O silêncio...
O grito...
O grito...
Elizandra Souza*

*desculpa
mas meu corpo é proa
feito pra atravessar onda
descobrir o mundo
não tenho vocação para ser remo:
extensão do braço seu
Luiza Romão*

A literatura marginal-periférica, que se destacou no início dos anos 2000, na cidade de São Paulo, colocou uma lupa sobre as questões, demandas e temáticas oriundas das periferias das grandes cidades. Ainda que focalizar os moradores e histórias que surgem e crescem às margens do mercado editorial tradicional, e nas fronteiras dos grandes centros urbanos, não seja exatamente uma novidade dentro da literatura brasileira o modo de fazer isso é que surpreendeu.

O primeiro contato que tive com as obras da literatura marginal-periférica foi no ano de 2009, quando integrava a turma da oficina de escrita criativa do escritor Marcelino Freire, no B_arco – Centro Cultural Brasil Arte Contemporânea, em São Paulo. Marcelino Freire me indicou a leitura de *Capão Pecado*, de Ferréz e me instigou a conhecer mais a respeito da cena dos saraus, visto que ele sabia do meu interesse, como escritora, pela prosa e poesia contemporâneas. Naquele mesmo ano Ferréz esteve no B_arco e pude, pela primeira vez, vê-lo falar com entusiasmo a respeito da literatura marginal-periférica.

Paralelamente, entre os anos de 2009 e 2010, cursei uma especialização em Literatura Brasileira na PUC-SP e lá fiz amizade com duas colegas de classe pesquisadoras que eram moradoras do extremo sul da cidade de São Paulo. Lidiane Lima era moradora do bairro do Capão Redondo e sempre contava histórias dos eventos promovidos por Sérgio Vaz. Já Nathália Reynaud desenvolvia, à época, um trabalho de pesquisa a respeito da obra *Manual Prático do Ódio*, de Ferréz. Esses contatos despertaram em mim o interesse pela literatura

marginal-periférica, que se configura como denúncia, resistência, revide. Se num primeiro momento o interesse e encanto se deu de maneira pungente e quase cega, anos mais tarde, já no mestrado, um desconforto em relação a obra desses autores foi ficando cada vez mais evidente.

A importância de escritores como Ferréz, por exemplo, é inegável. Ele é o principal expoente de uma literatura marginal-periférica que grita e pulsa as mazelas, o cotidiano e as violências sofridas por grupos minoritários, que estão à margem do mercado editorial e das fronteiras da cidade. Ferréz é um autor pioneiro, ousado, contestador. Entretanto, ainda que sua obra seja de uma grandeza e profundidade críticas latentes percebo um desconforto no que tange a representação de suas personagens femininas. Elas eram sempre colocadas sob a ótica do outro, seus corpos quase não falavam por si mesmos e, na maioria das vezes, essas mulheres circundavam a vida dos personagens masculinos, os verdadeiros protagonistas de suas obras.

A pergunta “*onde estão as mulheres da literatura marginal-periférica?*” acabou surgindo como uma provocação, mais uma dentro deste universo literário, e o interesse em revelar essas vozes me parecia urgente. Percebi que esse desconforto com a ausência de representações femininas mais próximas da realidade também alinhava-se com uma demanda social de mulheres que está cada vez mais em evidência e com os estudos feministas pautando discursos e debates mais fortemente nos últimos cinco anos.

Nesse processo de tentar descobrir as mulheres inscritas na literatura marginal-periférica um dos grandes entraves que encontrei foi a pouca produção acadêmica, entre livros e artigos disponibilizados, sobre a questão da representatividade dessas autoras e o que elas faziam e escreviam. Enquanto os homens eram mais traduzidos, convidados para eventos e tomados como representantes dessa literatura pela academia e meios de comunicação, as mulheres ainda eram pouco conhecidas e permaneciam invisibilizadas.

Entretanto, no circuito independente elas iam cada vez mais cavando seu lugar, encabeçando coletivos, organizando saraus, ganhando etapas nos circuitos dos *slams*¹ e reivindicando o protagonismo nesses espaços. Em termos de publicação impressa, em livro, ainda que sejam menos publicadas do que os homens (disparidade de gênero que também se revela no mercado editorial tradicional) essas autoras começaram a timidamente se autopublicar. Essas publicações se deram, na maioria das vezes, por editoras independentes, como

¹ *Slams* são batalhas de poesia oral que podem acontecer em bares, centros culturais, entre outros, ou na rua pela apropriação do espaço público. No Capítulo 1 detalharemos as origens do *slam*, suas regras e especificidades.

é o caso das *Edições Toró*, ou por edições autônomas por meio de zines, coletâneas e livros que não tinham suporte algum de editoras. Essas escritoras encontravam meios e caminhos, individuais e coletivos, para se visibilizar e abrir portas para que outras mulheres também fossem visibilizadas.

Por isso, compreendo que é preciso destacar o trabalho pioneiro de estudiosas como Lucía Tennina (2015a; 2015b), cuja produção científica a respeito da literatura marginal-periférica tem descortinado invisibilidades históricas. Seu acuramento na análise de poemas de mulheres inscritas nessa literatura sob a perspectiva do afeto, do reforço positivo e da reelaboração do eu, nos dimensiona temáticas e chaves-interpretativas a respeito da atuação mais específica nos sarais. Já a pesquisa de Silvia Regina Lorenso (2016) se debruça sobre a obra de Elizandra Souza, das influências do *hip-hop*, do resgate da ancestralidade negra e da importância da colocação de sua voz em uma nova literatura brasileira de autoria feminina que se preocupa com as questões da interseccionalidade do feminino, incluindo raça e classe nos discursos, que serão analisadas nos próximos capítulos deste trabalho. Outra autora que merece destaque é Jéssica Balbino (2016), sua pesquisa quantitativa e qualitativa a respeito da obra e vozes das mulheres na literatura marginal-periférica traça um panorama em números da atuação delas em coletivos, publicações e antologias, mapeando o lugar dessas escritoras, suas características e fornecendo um importante subsídio para as pesquisas referentes à autoria feminina inscrita nessa rubrica. O estudo de Jéssica Balbino possibilita a ampliação das discussões ao traçar a historicidade da literatura marginal-periférica desde Carolina Maria de Jesus até chegar ao movimento mais recente dos *slams*.

Paralelamente a esse interesse, que inicialmente se revelou dentro dos meios acadêmicos, visibilizar mulheres atendia a uma demanda pessoal minha como escritora, pesquisadora e ser humano. Em 2016, compondo o grupo organizador do festival literário [*Eu sou poeta*], que procurou discutir e descortinar a invisibilidade histórica de mulheres na poesia, tive um contato mais de perto com escritoras inscritas na rubrica da literatura marginal-periférica, que eu apenas conhecia de leitura e estudo. Foi nessa época também que consegui acessar os primeiros dados do projeto *Margens*, de Jéssica Balbino. Percebi que era sobre aquelas mulheres e suas obras, que traziam para o debate público as questões da representação feminina, cujos versos dialogavam de maneira pungente com o meu próprio percurso pessoal, que eu gostaria de resgatar e problematizar em minhas pesquisas acadêmicas.

Outra questão bastante importante na composição deste estudo foi o envolvimento pessoal com o clube de leitura Leia Mulheres Goiânia, do qual sou uma das co-fundadoras. A experiência de mais de um ano como mediadora do Leia Mulheres redimensionou o meu comportamento como leitora, pesquisadora, escritora e mulher. Uma das pautas que sempre prezamos no clube era a de visibilizar, por meio da leitura, escritoras não tão conhecidas do mercado editorial *mainstream*. Assim, já pensando nos desdobramentos desta pesquisa viabilizamos a leitura do livro *Pretextos de Mulheres Negras*, do coletivo *Mjiba*. O estreitamento do diálogo com a organizadora Elizandra Souza me possibilitou releituras de seus livros *Águas da Cabaça* e *Punga*.

Resgatar os estudos feministas sobre o corpo da mulher, sua fisicalidade e o lugar de sua representação dentro da literatura e da sociedade foi o percurso que escolhi para selecionar e tratar do recorte deste estudo. Uma das maiores formas de violência contra mulheres é a constante tentativa de silenciamento e apagamento, isto por que, conforme afirma Rebecca Solnit,

a violência contra as mulheres muitas vezes se dá contra as nossas vozes e as nossas histórias pessoais. É uma recusa das nossas vozes e do que significa uma voz: o direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver, de participar, de interpretar, de narrar (2017, p. 30)

A ideologia judaico-cristã, os modelos de corpo naturalizados pela filosofia ocidental e o cartesianismo instituíram normas de conduta que procuram controlar, domesticar e dominar mulheres em detrimento dos homens. Segundo Guacira Lopes Louro, “um corpo escolarizado é capaz de ficar sentado por horas e tem, provavelmente, a habilidade para expressar gestos ou comportamentos indicativos de interesse e de atenção, mesmo que falsos” (2010, p. 21). Renunciar a disciplinarização do corpo é tomar posse da própria voz, do próprio discurso e rechaçar falsas formas de se colocar no mundo.

Esses padrões que balizam as estruturas patriarcais e permitem a disseminação do machismo e da misoginia também coadunam com discursos hegemônicos excludentes que veem o corpo como uma máquina ou uma zona inóspita que deve ser renunciada em detrimento da razão. O conhecimento advindo do corpo feminino não é geralmente exaltado, mas rechaçado e visto como inadequado, impróprio, deslocado das ciências e por isso fora dos padrões canônicos de representação social, cultural e literária.

O que pretendo aqui é partir do corpo, não para uma visão reducionista do feminino, mas para a exaltação e ressignificação desses atributos outrora vistos como subalternos. Partir da voz, do corpo, da performance para desconstruir a escolarização e a disciplinarização, possibilitando a perspectiva do ato simbólico e político que é a mulher se colocar no mundo individual e coletivamente por meio da poesia.

Assim, verificar e analisar o movimento dos *slams* e *saraus* e, conseqüentemente, a literatura marginal-periférica pela perspectiva da autoria feminina, por meio dos versos e das temáticas de duas escritoras, foi o caminho de pesquisa que encontrei para possibilitar o descortinamento e celebração das vozes de mulheres inscritas nessa rubrica, por meio de suas poéticas. Ainda que a maioria das escritoras desta literatura se configurem como marginalizadas, subalternas e periféricas, na medida em que a poesia delas circula e ganha o espaço simbólico do literário as questões que dizem respeito a esse grupo podem ser, em certos momentos e dadas restrições, estendidas e compartilhadas a todas as mulheres.

A leitura de dois poemas, em especial, me fizeram despertar para questões básicas e que precisam ser problematizadas no que tange o estudo da violência contra mulheres e nas demandas oriundas da desconstrução de sua representação na sociedade. “MenstruAção”, de Elizandra Souza e “Virgem”, de Luiza Romão, me abriram os olhos para a crítica às estruturas patriarcais que balizam nossa sociedade e para uma narrativa de um eu que se principia individual, mas que revela uma coletividade feminina que não se permite mais assujeitar frente às abjeções impostas por discursos hegemônicos.

Olhando por uma perspectiva panorâmica compreendi que existiam dois movimentos que se brincavam, ainda que múltiplos e diversos internamente e entre si: os *saraus* e os *slams*. Por isso, a escolha do *corpus* deste estudo me pareceu acertada ao trazer para o centro do debate representantes desses dois movimentos: Elizandra Souza (*saraus*) e Luiza Romão (*slams*). Elas se ligam por essa rubrica literária marginal-periférica, ainda que não possuam a mesma voz e revelam dois momentos e aspectos diferentes dessa literatura: Elizandra Souza é história e esteve lá desde os primeiros anos; Luiza Romão é da nova geração, ambas pautam um discurso de rebeldia e transgressão que inscrevem um outro tipo de representação feminina que não atende a padrões estéticos e sociais tradicionais.

Elas inscrevem suas vozes e discursos e tomam para si a autorrepresentação. Essa necessidade de compor e impostar a própria voz não é privilégio nem inovação da literatura marginal-periférica. Entretanto, com essa literatura ganha contornos de reapropriação do espaço público e da performance, do lugar simbólico da poesia que pauta um discurso de

desobediência e resistência. Esse discurso transgride e reinventa um mercado editorial tradicional que subalterniza e silencia corpos que não se encaixam em padrões estéticos e literários legitimados socialmente.

Assim, cada uma das autoras possui um olhar para as questões do feminino, uma voz própria ao problematizar as violências que acometem mulheres, uma maneira de desconstruir a representação tradicional e excludente de mulheres e um jeito de evidenciar a necessidade de uma outra forma de representação do feminino. Elizandra Souza e Luiza Romão não tem a mesma posição dentro da sociedade, mas cada uma delas a sua maneira fazem o movimento de problematizar a representação feminina, rasurar os padrões naturalizados e inscrever novos discursos de ruptura e resistência em seus versos.

Nesse percurso uma grande dúvida que tive e que se fez presente durante todo o tempo de pesquisa foi “*qual é o meu lugar como pesquisadora diante de tal literatura?*”. Segundo Luana Barossi, “o papel do intelectual”, diante de uma literatura considerada subalterna pela tradição, deve ser o de questionar “o que significa isso?” e partir daí “pesquisar o conjunto de códigos culturais envolvidos no ritual para que seja possível desconstruir estereótipos” (BAROSS, 2017, p. 29) que se configuram como excludentes.

A preocupação residia também em não esbarrar em questões como a apropriação cultural e evitar também um olhar e análises por demais caricatos. A apropriação cultural tem se revelado um fenômeno cruel e estrutural em que uma cultura, que é oriunda de grupos minoritários, é apropriada por grupos dominantes a fim de esvaziar seu significado. Quando esse tipo de coisa acontece visa apenas a mercantilização e acaba por apagar o sujeito que produziu determinado artefato cultural.

Segundo Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2007, p. 30) é importante que o pesquisador tenha em mente que “não se trata, pois, de simplesmente ouvir deslumbrado a pureza da diferença através dessas vozes, mas de analisar os mecanismos do poder discursivo que, ao infiltrar a fala desses sujeitos, desqualificam-na”. Apurar esses mecanismos e padrões que balizam estruturas patriarcais e falocêntricas e perceber como essas mulheres desconstroem formas de representação excludente é também auxiliar a descortinar suas vozes.

Acredito, muito sinceramente, que para quem tem interesse em estudar a literatura marginal-periférica é preciso extrapolar os métodos tradicionais de estudo da literatura. A poesia oral pede do pesquisador também a disponibilização e o empenho do corpo, o deslocamento, na medida do possível de ir para a rua, para o bar, conhecer essas

manifestações artísticas. Fazer essa pesquisa de campo foi realmente muito importante para me tirar da zona de conforto e desconstruir um olhar que já se percebia de certa maneira formatado.

Por isso, percebi que era preciso conhecer mais de perto essas expressões culturais e artísticas que se inscrevem na literatura marginal-periférica, conversar com as autoras e acompanhar de certa forma os espaços em que elas circulam. Nesse percurso se fez necessário ir a campo e na medida do possível procurei frequentar, como observadora, saraus e principalmente *slams*. Os *slams* que tive a oportunidade de conhecer foram: *Slam do Grito*, *Slam da Guilhermina*, *Slam Resistência* e *Slam das Minas*. Sentir de perto as emoções e construções sociais que se percebem nesses lugares simbólicos de celebração da palavra foi essencial, a circulação de energia e resposta da audiência é realmente impressionante e nos faz ressignificar o sentido da literatura e da arte de maneira geral. Tomei como postura de respeito não fotografar esses ambientes e nem me apropriar da fala nesses espaços, visto que entendia meu lugar como de contemplação, reverência e observação e não como protagonista.

Esse estudo não se apoia em preceitos excludentes, mas no respeito a essas mulheres, suas histórias, seus corpos, suas vozes e seus saberes. Usar o privilégio que me é dado de estar na academia e poder acessar estudos e pesquisas a respeito do feminino, estruturar essa pesquisa e evidenciar a importância da obra de Elizandra Souza e Luiza Romão é mostrar que elas não só podem como devem falar e, mais importante, elas precisam ser ouvidas.

Dessa forma, este trabalho tem como objetivo verificar como a poesia e os processos intrínsecos da literatura e da linguagem materializam esse corpo que é capaz de desvelar a mulher inscrita na rubrica da literatura marginal-periférica, sua identidade e suas demandas específicas. Uma voz que insurge sob o signo da resistência, da apropriação do espaço público, de colocar o feminino em posição de destaque para não mais deixá-lo ser objeto do discurso alheio, e sim sujeito da fala dessas mulheres.

Para tal, este estudo está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo trataremos dos pressupostos da literatura marginal-periférica, seus textos considerados fundadores, aqui representados pelas três edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*; os principais manifestos e saraus que marcam essa literatura como um processo de coletividade; as tensões e os impasses que permeiam sua nomenclatura autodeclarada por seus expoentes; a influência do *hip-hop* como um discurso contra-hegemônico de apropriação do espaço público que influencia esta literatura; o movimento mais recente dos *slams* que dá um frescor para a oralidade e a poesia falada; a

problematização do redimensionamento que se verifica com saraus e *slams* ganhando partes mais centrais da cidade. Esse percurso se faz necessário para chegarmos no lugar das mulheres inscritas na literatura marginal-periférica, os principais coletivos e ações que emanciparam e continuam emancipando suas vozes.

Como arcabouço teórico, para entendermos a questão da literatura marginal-periférica nos pautaremos principalmente nos estudos de Érica Peçanha do Nascimento (2009), Alejandro Reyes (2013), Marcos Zibordi (2004); Lucía Tennina (2013; 2015a; 2015b), para compreender o movimento histórico e a organização dos fatos balizadores de seu início e a importância dos saraus. Para analisar mais especificamente a questão dos *slams* e do *hip hop* recorreremos a fundamentação teórica de Roberta Estrela D'alva (2014); Carlos Cortez Minchillo (2016), Cláudia de Azevedo Miranda (2015) e Jéssica Balbino (2016).

No que tange à questão da representação e do feminino nos apoiaremos nos estudos de Anne Phillips (2001), Avtar Brah (2006), Hanna Fenichel Pitkin (2006) e Iris Marion Young (2006), para entender a importância política do descortinamento das vozes de mulheres na literatura e na sociedade, e de questões como o posicionamento diante dos acontecimentos sociais e a polifonia feminina. Para entendermos as questões da escolarização do corpo feminino e da dominação masculina serão resgatados principalmente os textos de Pierre Bourdieu (2002) e Guacira Lopes Louro (2010). No que tange à importância de se interseccionalizar estudos de gênero com questões de raça e classe se fizeram de suma importância as produções teóricas de Rachel Soihet (2001), Sueli Carneiro (2003), Cláudia Pons Cardoso (2014), Djamila Ribeiro (2015) e Lélia Gonzalez (2016),. Especificamente a respeito da literatura marginal-periférica de autoria feminina acessaremos os estudos de Lucía Tennina (2015a; 2015b) e Jéssica Balbino (2016).

Por tratar-se de uma pesquisa que procura analisar poemas oriundos de movimentos de poesia oral, que clivam o corpo, a performance e a voz é imprescindível para esse estudo e as análises efetuadas partem da compreensão e utilização das teorias de Paul Zumthor, em especial a obra *Performance, Recepção e Leitura* (2014); os estudos de Leda Martins a respeito da *oralitura* e do corpo negro que se cliva na escrita e rasura a tradição (1996, 2003, 2007); a noção e o entendimento postulado por Baruch Spinoza do conceito de afeto e economias afetivas que foi amplamente difundido e analisado por Sara Ahmed (2003; 2004) e Marcos André Gleizer (2005).

No capítulo dedicado à Elizandra Souza e à análise de seus poemas é possível verificar a questão da coletividade da autora na atuação em saraus, coletivos, antologias literárias, na

busca temática e na maneira de produzir algumas de suas publicações. A necessidade de desconstruir e romper com certos mitos e tabus eurocêntricos e tradicionais de representação do feminino é latente. A autora está sempre muito preocupada em revelar em seus poemas uma mulher que não se deixa assujeitar, que batalha a cada dia pelo seu lugar no mundo. Ela revela uma necessidade de dar voz às mulheres comuns, reais e que se inscrevem na literatura de maneira não caricatural e mediatizada.

Para nos auxiliar na análise do percurso literário da autora Elizandra Souza os textos de Lucía Tennina (2015a); e Fabiane Carneiro da Silva (2017) serão resgatados. No que tange à importância do corpo como linha discursiva para a ruptura de representações excludentes são essenciais os estudos de Elaine Showalter (1993), Elizabeth Grosz (2000), Guacira Lopes Louro (2010), Michelle Perrot (2003) e Naomi Wolf (1992). Para evidenciar as especificidades da mulher negra, a necessidade de interseccionalizar as questões de gênero com raça e classe e revelar a exaltação da ancestralidade e da importância da beleza feminina negra usaremos os conhecimentos, entre outros, dos seguintes pesquisadores: Conceição Evaristo (2005; 2009), Eduardo de Assis Duarte (2009), bell hooks (2014), Djamila Ribeiro (2015); Patrícia Hills Collins (2015), Sueli Carneiro (2003; 2016), Lélia Gonzalez (2016), Amanda Batista Braga (2015) e Kimberlé Crenshaw (2002).

O terceiro capítulo aborda a poesia de Luiza Romão, colocando em evidência alguns aspectos de sua produção poética de modo a explicitar a) a trajetória da autora no movimento dos *slams* e sua inscrição na literatura marginal-periférica; b) a presença da performance e da oralidade como elementos que marcam sua poesia e a levam para o espaço público e simbólico da disputa do discurso; c) de que maneira seus versos buscam romper com a representação feminina tida como naturalizada pelas estruturas patriarcais e pela filosofia ocidental tradicional. O corpo feminino é evidenciado como lugar de aprendizagem e produtor de conhecimento desmistificando a cultura largamente difundida de que mulheres são seres inferiores.

Para a compreensão desse corpo feminino que precisou ser domado e controlado pela cultura judaico-cristã e pelas estruturas patriarcais usaremos especialmente as produções teóricas de Silvia Federici (2017), Elizabeth Grosz (2000), Michelle Perrot (2003), Rebecca Solnit (2017) e Rachel Soihet (2001). Para compreender a desconstrução de certos mitos e tabus serão acessados os estudos de Márcia Tiburi (2016), Joana Vilhena Novaes (2011), Elaine Showalter (2004) e Avtar Brah (2006). Para tentar compreender o confronto desse corpo feminino com a cidade, espaço do qual procura se reapropriar, e também para

compreender as dimensões de sua performance, recorreremos às teorias de Roberta Estrela D'alva (2014) e Paul Zumthor (2010).

Por fim, nas considerações finais, esperamos evidenciar as confluências entre as autoras, a importância da visibilização de suas vozes e poéticas, a (des)construção da representação feminina tida como clássica e naturalizada socialmente, a necessidade de construção de uma outra imagem do feminino na poesia, na literatura e na sociedade.

Os versos aqui analisados constroem mulheres e dão a elas vozes que as fazem praticar a ação, tomar posse de seus discursos, não se deixarem assujeitar. Assim, as autoras ora analisadas deflagram por meio das temáticas que escolhem suas experiências, angústias e demandas, denunciam as mais diversas violências que sofrem, rasuram com a tradição engessada por estereótipos excludentes e fundam resistência. Ao romperem com o silenciamento compulsório que lhes foi imputado elas dão o recado de que não mais aceitarão ter seus corpos e vozes objetificados por outras pessoas.

1. A ELITE TREME²: A LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA DE SÃO PAULO

“A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.”
(VAZ, 2011, p. 50)

Neste primeiro capítulo, abordaremos os pressupostos teóricos que circundam a Literatura Marginal-Periférica, seu contexto político-literário e as tensões promovidas junto ao cânone e à tradição. Para tanto, serão verificados aspectos referentes a) às principais publicações que marcaram essa literatura como projeto estético; b) aos manifestos e saraus emblemáticos dentro deste contexto; c) à importância dos *slams* como um momento mais recente da poesia oral paulistana; d) ao *hip-hop* como celebração e influência da poesia oral paulistana; e) às reconfigurações do movimento da literatura marginal-periférica que advém do crescimento da importância de saraus e *slams*; f) ao lugar das mulheres na literatura marginal-periférica e o silenciamento às primeiras manifestações artísticas e literárias que fundam resistência frente às opressões de gênero, de raça e de classe.

1.1 Silêncios e interditos

A literatura é um tipo de reflexo artístico e político que caracteriza e marca a sociedade de determinada época. Em geral, quando um novo movimento literário surge, propõe a ruptura estética em relação ao seu predecessor. O que se pretende muitas vezes é o questionamento das estruturas vigentes, a releitura ou a desconstrução de certos paradigmas estabelecidos.

O campo literário, que se configura como um campo científico, revela relações de força entre os agentes inseridos nele, que disputam a autoridade científica, o capital simbólico e ocupam posições distintas dentro da estrutura vigente. O que se verifica é que quem habita posições de privilégio dentro desta hierarquia detém o poder de legitimar seu discurso em detrimento daqueles que ocupam posições mais subalternas.

Segundo Pierre Bourdieu, “a forma que reveste a luta inseparavelmente científica e política pela legitimidade depende da estrutura do campo, isto é, da estrutura da distribuição do capital específico de reconhecimento científico entre os participantes na luta”

² Referência ao manifesto *Nosso Manifesto: A elite treme*, do Coletivo Cultural Poesia na Brasa, formado por integrantes do Sarau Poesia na Brasa, do bairro da Brasilândia, na zona norte de São Paulo.

(BOURDIEU, 1983, p. 136). O que acontece é que, na maioria das vezes essa distribuição é feita de maneira desigual. Além disso, o campo literário não é estático e funciona como um organismo vivo, em que os agentes dessas disputas podem mudar de posição, as demandas existentes no campo também podem ser alteradas e o capital simbólico redistribuído. Assim, o campo se altera, dilatando margens, mudando o posicionamento dos agentes, podendo inclusive criar outros campos a ele vinculado.

As formas de representação canônicas, dentro e fora da literatura, revelam discursos hegemônicos que tangenciam e privilegiam determinados agentes sociais e esses “grupos sociais que ocupam as posições centrais, ‘normais’ (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião, etc.) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros” (LOURO, 2010, p. 16; grifos da autora). Entretanto, na maioria das vezes, essas representações naturalizadas e canônicas passam pelos padrões ético e estético de quem detém a voz, marginalizando e silenciando o outro, considerado como abjeto, que se torna o mais fragilizado nessa relação de poder.

Representar é, “em grande medida, um fenômeno cultural e político, um fenômeno humano” (PITKIN, 2006, p. 16), permeado de tensões e impasses. Por isso, não pretendemos neste estudo esgotar as discussões suscitadas a respeito do tema. O que nos interessa é compreender como a autorrepresentação das mulheres inscritas na rubrica da literatura marginal-periférica rompe com padrões e estereótipos naturalizados socialmente e desconstruem a visão legitimada pelos grupos e discursos hegemônicos do que é o feminino.

São inúmeras as “guerras” que se desvelam diariamente na sociedade e a literatura, como reflexo dela, não está alheia a tais disputas. Em consonância a esse pensamento, Pierre Bourdieu afirma sobre o campo científico:

O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (1983, p.122).

O que está em jogo é a fala, a legitimidade do discurso e das demandas de certos grupos em detrimento de outros. A contemporaneidade trouxe para o cerne do debate literário questões até então negligenciadas ou tratadas de maneira mediatizada e caricatural pelo cânone tradicional, como o acesso à voz a grupos até então considerados subalternos pela literatura, dentre eles, mulheres, negros, gays e lésbicas, e escritores oriundos das periferias.

A necessidade de ruptura com estéticas de representação excludentes levou à problematização da sociedade como reduto racista, homofóbico, machista e falocêntrico, propondo leituras e releituras pautadas no afeto, na alteridade e na empatia. Por isso, parte da produção literária contemporânea passou a estabelecer a ética como “horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 205).

No estudo intitulado *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012), após mapear a produção literária nacional (de romance) entre 1990 e 2004, Regina Dalcastagnè pôde traçar o perfil do escritor brasileiro contemporâneo com as seguintes características: branco, classe-média, heterossexual e de cultura judaico-cristã. Ainda que não abarque a análise de obras de poesia, o cenário da lírica não parece estar muito distante da prosa, uma vez que ainda figuram nas prateleiras das grandes livrarias e no rol das principais editoras autores com perfil semelhante ao pontuado pela obra em questão.

Regina Dalcastagnè, além de denunciar o espaço social restrito em que a literatura nacional está ancorada, deflagra o viés político de tal processo de representação excludente e propõe a revisão e problematização das instituições literárias tradicionais. É preciso questionar por que o capital simbólico e artístico foi usado constantemente, na história de nossa sociedade, como recurso para a manutenção de privilégios e quais grupos foram beneficiados por esse posicionamento.

O escritor, como aquele que fala em nome do outro, deve se preocupar não apenas com quem dá a voz ou o acesso a fala, mas principalmente com aqueles a quem negligencia a voz e porquê. Iris Marion Young propõe que ao invés de “interpretar o significado normativo da representação como o ato de propriamente pôr-se pelos eleitores, devemos avaliar o processo de representação de acordo com o caráter do relacionamento entre o representante e os eleitores” (YOUNG, 2006, p. 149). Ainda que no texto de Young o recorte seja o da política, ao trazermos para a literatura podemos compreender esse conceito como a conexão entre quem diz e o que está sendo dito. Quanto maior for essa conexão, segundo Young, mais o representante estará legitimado e autorizado a falar por seus representados.

A necessidade de presença política e maior equidade em termos de representação atende a uma demanda social que se reflete tanto na literatura quanto nas artes em geral. Passam a estar na agenda do debate literário questões como igualdade de gênero, questões étnico-raciais, demandas da população LGBTQ+, além de recortes importantes de classe. Anne Phillips evidencia que “neste importante reenquadramento dos problemas da igualdade

política, a separação entre quem e o quê é para ser representado, bem como a subordinação do primeiro ao segundo, está em plena discussão” (PHILLIPS, 2001, p. 272).

A questão da representatividade passa a ser de suma importância para compreendermos de maneira menos mediatizada as demandas desses grupos marginalizados e socialmente excluídos. É preciso deslocar o olhar da literatura, que tradicionalmente os coloca como assujeitados, para compreender esses agentes como sujeitos de suas próprias vidas e histórias. Isto faz com que questões até então negligenciadas possam ser tangenciadas e os silêncios rompidos.

A representação, ainda que traga a conexão e a abertura do debate acerca de temas e grupos negligenciados, não pode estar restrita à “honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades [...] e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 20).

É preciso um olhar acurado para a representação, que se preocupe de fato com as questões de grupos que estão à margem. Além de inserir na agenda da literatura tais questões, problematizar e criticar as formas de representação excludentes, é preciso dar condições aos representantes desses grupos, considerados subalternos, de terem acesso à voz, de se colocarem no mundo.

A diversidade, em termos de representação, tem de ser uma realidade concreta e palpável, um espaço de alteridade genuíno em que a pluralidade de vozes se faça perceber tanto na literatura quanto na sociedade:

É concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideais com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir legitimamente uma mulher quando o que está em questão é a representação das mulheres *per se*? É concebível que pessoas brancas substituam outras, de origem asiática ou africana, quando está em questão representar determinados programas em prol da igualdade racial. Mas uma assembleia formada só por brancos pode realmente se dizer representativa, quando aqueles que ela representa possuem uma diversidade étnica muito maior? Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos (PHILLIPS, 2001, p. 273; grifos da autora)

Por isso, quando a literatura marginal-periférica ficou em evidência, tanto o cânone nacional quanto a academia tiveram de lidar mais intensamente com demandas até então subjugadas ou mesmo desconsideradas do que se tinha como padrão literário: os paratextos sociais que margeiam os escritores; o olhar mais acurado para a produção dos grupos

marginalizados historicamente pelo viés econômico-geográfico; os recortes de gênero e os desdobramentos problematizados por eles; a questão do preconceito racial velado em nossa sociedade; a existência de uma cultura profícua e de alta qualidade ignorada pelos grandes centros urbanos; e o fato de a própria literatura extrapolar os limites do encastelamento dos redutos intelectuais tradicionais do país. A periferia fez a literatura ganhar as ruas novamente e ecoar um grito de resistência, afirmação e autorrepresentação que não poderia mais ser contido e nem calado.

A autoria feminina ocupa esse espaço de reivindicação do acesso à voz por excelência. Mulheres escrevem porque precisam muito dizer, porque foram por tanto tempo silenciadas e subalternizadas pelas relações patriarcais que as colocaram em posições de subserviência. Entretanto, o grupo intitulado “mulher”, e que abarca os sujeitos contidos nele, não é homogêneo e caracteriza-se para muito além do sexo biológico. Ainda que mulheres compartilhem experiências, existem outras questões que as constituem como classe, raça e sexualidade. Não pautar a diversidade do feminino é, de certa maneira, imputar novas opressões.

Iris Marion Young ressalta a importância do que chama de perspectiva social. Segundo a estudiosa, “a partir de suas perspectivas sociais as pessoas tem compreensões diferenciadas dos eventos sociais e de suas consequências” (YOUNG, 2006, p. 162). Segundo Avtar Brah, “a experiência é o lugar de formação do sujeito” e não é uma “diretriz imediata para a verdade”, mas a “prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado” (BRAH, 2006, p. 360). A experiência dentro do campo literário, que é um lugar de lutas, se configura como o reflexo da necessidade de se posicionar e existir, de disputar o discurso.

Assim, um mesmo evento pode ter impacto diferente para homens e mulheres, para mulheres brancas e mulheres negras, indígenas ou orientais, e assim por diante. Essas experiências são partilhadas entre aqueles que se reconhecem por empatia, mas podem ser mais dificilmente compreendidas por quem está em uma perspectiva social diversa. Sendo assim,

cada grupo diferentemente posicionado tem uma experiência ou um ponto de vista particular acerca dos processos sociais precisamente por que cada qual faz parte desses processos e contribui para produzir suas configurações. É especialmente quando estão situadas em diferentes lados das relações de desigualdade estrutural que as pessoas entendem essas relações e suas consequências de modo diferentes (YOUNG, 2006, p. 162).

Por isso, quando os grupos marginalizados, que não ocupam as posições centrais do campo literário, tomam posse de suas vozes e seus discursos eles não apenas rasuram a tradição letrada e eurocêntrica. Esse ato de ruptura com padrões estéticos e sociais procura também promover uma crítica que se volte para as desigualdades estruturais em que a literatura está ancorada. Problematicar e desconstruir essas desigualdades promove a diversidade e pluralidade de vozes dentro do fazer literário, tornando menos díspares as questões de representatividade.

É de suma importância compreender o lugar político da autoria feminina inscrita na rubrica da literatura marginal-periférica. Essas mulheres estão constantemente disputando o discurso, a voz e a necessidade de existir, por isso desvelam em seus poemas e narrativas experiências sociais e literárias contra-canônicas. Elas transformam a literatura em resistência e revide às mais diversas violências advindas das relações patriarcais. Ao romperem com intermediários, essas mulheres produzem um olhar mais empático para as questões de gênero, classe e raça que as oprimem.

Não obstante, a escolha de Elizandra Souza e Luiza Romão dá-se num contexto literário, mas também de posicionamento político. Buscando a diversidade e pluralidade da experiência de mulheres inscritas na rubrica da literatura marginal-periférica, optou-se por fazer o recorte de duas poetisas que parecem complementar a visão desta literatura sob o viés feminino. Isto por que elas se localizam historicamente dentro da literatura marginal-periférica em momentos diferentes. Elizandra Souza está inscrita fortemente no movimento dos saraus, já Luiza Romão possui certo protagonismo no movimento mais recente dos *slams*. Tanto saraus quanto *slams* são práticas de congregação da palavra falada, literatura que se cliva na oralidade. As duas autoras têm um comprometimento muito intenso e contundente com a desconstrução dos padrões falocêntricos, estéticos e de representação, do que se espera de uma mulher.

Ao tomarem posse de seus discursos, Elizandra Souza e Luiza Romão têm acesso à voz e podem por empatia e conexão abrir espaço para que outras mulheres desta literatura também escrevam e produzam suas próprias obras. A autorrepresentação, num processo de alteridade, constrói, por meio dos versos, figuras femininas emancipadas, problematizadoras, que constantemente questionam o lugar da mulher no mundo. Ainda que algumas características possam ser verificadas, não temos a pretensão de esgotar o tema e nem de tornar essa representação homogênea.

Elizandra Souza foi escolhida para figurar o primeiro capítulo deste trabalho por participar desde o início da literatura marginal-periférica, no Ato III da edição especial da *Revista Caros Amigos*, como se vai verificar mais adiante. Ela é considerada personagem importante na história da construção social e literária desta estética. Sua literatura e militância foram de suma importância para que outras autoras pudessem também escrever e se colocar no meio literário. Uma mulher negra que resgata a ancestralidade e a busca pelo reconhecimento do lugar da negritude feminina na literatura e na sociedade.

Luiza Romão aparece nesse estudo como o contraponto de uma geração mais recente de mulheres inseridas nessa literatura, que ganham a cena literária por meio *slams*, batalhas de poesia oral que serão abordadas mais adiante. Sua combatividade em não se calar frente as mais diversas situações de violência simbólica e de gênero a coloca num lugar muito específico do revide, de devolver ao mundo toda a opressão vivida.

Segundo Cláudia de Lima Costa, a “posição da ‘mulher’ como sujeito – dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do outro” (COSTA, 2002, p. 66; grifos da autora). Esse outro objetificado tem pouca ou nenhuma chance de se colocar no mundo caso coadune com as relações patriarcais que o oprime. É preciso que essas relações sejam desconstruídas, deslocadas para que deixe de ser objeto do discurso alheio e passe a ser sujeito de sua própria voz.

Ser mulher, se colocar como mulher e escrever a respeito das violências e opressões sofridas pelas mulheres dentro de uma sociedade balizada por relações patriarcais cruéis e predatórias é um ato revolucionário de resistência. A autoria feminina da literatura marginal-periférica, mais especificamente, promove o debate e a crítica do fazer literário em si, deslocando as relações de poder dos grupos privilegiados para tratar de questões das mulheres, que são comumente tratadas como subalternas. Ao promover o acesso à escrita, a literatura marginal-periférica de autoria feminina evidencia a disputa pelo discurso e inscreve lugares de fala até então silenciados, rasurando a tradição falocêntrica e hegemônica. A autorrepresentação descortina, aos olhos do leitor, uma invisibilidade histórica que não pode mais ser negligenciada.

1.2 Tensões e impasses na terminologia da literatura marginal-periférica

A primeira vez que o termo “literatura marginal” foi usado na literatura brasileira como projeto estético designou principalmente a poesia produzida no fim dos anos 60 e nos anos 70, que reagia como contracultura às opressões, censuras e autoritarismos do período da ditadura militar do Brasil. Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, “a grande novidade dos anos 70, pelo menos no campo das artes e da cultura, parece ter sido mesmo a busca, em vários campos, de meios *alternativos de expressão*” (PEREIRA, 2005, p. 92; grifos do autor).

Era a maneira de trazer para o centro do debate, e de maneira crítica, questões políticas, sociais e culturais importantes que vinham sendo solapadas pelo regime. A marginalidade consistia principalmente em não se alinhar ao mercado editorial das grandes editoras, muitas delas ligadas à repressão. Encontrar um jeito de fazer arte apesar da ditadura fez surgir editoras nanicas, publicações independentes, edições mimeografadas, que invadiram o cenário da literatura brasileira.

O movimento destacou-se pela rebeldia, pelo desbunde, e por colocar também na mão do escritor a possibilidade de controle e participação em todo processo produtivo de sua obra. Assim, os livros eram confeccionados de maneira artesanal, vendidos e distribuídos de mão em mão nas ruas, nos bares, nos espaços públicos.

Passadas mais de duas décadas, a terminologia “literatura marginal” ganharia outros contornos e ressignificação, indo para além da produção que está apenas à margem das instituições normatizadoras e tradicionais do mercado editorial brasileiro. Dentro do contexto da periferia e da focalização para a produção que se localiza nas margens da cidade, o termo foi primeiramente enunciado por Ferréz, nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, um dos mais conhecidos e principais expoentes da periferia paulistana. A questão marginal nessa nova estética está ligada tanto às questões de origem quanto às questões temáticas, de denúncia das mazelas sociais. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2009), Ferréz em apresentação no evento “450 anos de Paulicéia Desvairada” afirma que sempre era questionado a qual movimento pertencia e nunca sabia ao certo o que responder até conhecer a obra de Plínio Marcos e João Antônio e se identificar com o termo: “Eu pensei que era adequado ao que eu fazia por que eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamam de marginal” (FERRÉZ, *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 43).

Para Ferréz, era importante que as pessoas identificassem geograficamente de onde vinham os autores dessa nova literatura, a ideia de marcar as margens, como o literário

transbordando os meios tradicionais em que sempre esteve inserido, era uma afronta ao que ele chama de sistema, mas também uma ressignificação da própria literatura. O que Ferréz começa a propor é a desconstrução do campo literário, como ele vinha sendo entendido, por esses agentes periféricos, um reduto elitista em que era difícil para a cultura da periferia adentrar.

Érica Peçanha Nascimento faz uma análise muito consistente e define três significados do termo “literatura marginal” e a importância de registrá-los como espaço político da literatura oriunda de grupos subalternos e silenciados, conforme se verifica no trecho a seguir:

O primeiro significado refere-se às obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação [...]. O segundo significado está associado aos textos como um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos. (NASCIMENTO, 2009, p. 37)

É o assalto ao poder da escrita. O deslocamento do lugar em que a literatura foi colocada pela elite letrada se converge em lugar de fala, de possibilidade de diálogos entre agentes até então ignoradas. E reconhecer que a literatura, como privilégio, estava sendo *ressignificada* não parece ser um processo nada fácil para os intelectuais mais conservadores, que sentiram o estranhamento e seguem tendo dificuldade de tangenciar o literário dessas obras.

Segundo Alejandro Reyes, essa literatura essencialmente urbana, que emerge das periferias e favelas, possui

forte vinculação a um projeto político que vai além da própria literatura – como os saraus e as muitas iniciativas de organização autônoma do movimento cultural periférico – ou, pelo menos, que tem um engajamento comprometido com as condições sociais de marginalização e opressão (REYES, 2013, p. 42).

Esse projeto político-literário revela um processo de desenvolvimento da autoestima e de construção de uma identidade positiva e empoderadora desses grupos até então excluídos socialmente e subalternizados pela tradição e pela sociedade. O engajamento de fazer por si mesmos e não esperar a ajuda externa revela também um processo de uma agenda autônoma, que se organiza principalmente na existência dos saraus, dos *slams* e dos grupos e coletivos que se formam a partir deles.

Como todo movimento estético e literário, a literatura marginal-periférica é um grande organismo vivo, que influencia e é, de alguma maneira, influenciado pela sociedade. Entretanto, como os escritores e agentes desta literatura a veem e se reconhecem nela?

Para Dugueto Shabazz³, o lugar da Literatura Marginal “é uma questão de identidade: quem é, de onde vem, tá falando de quê, por quê” (SHABAZZ *apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 240). Esta literatura estaria, portanto, vinculada às experiências pessoais e coletivas, aos laços afetivos dos moradores das periferias, que se estabelecem ao falar de dentro da realidade. Mesmo quando em obras de ficção, a narrativa é perpassada pelo capital emocional e afetivo de quem escreve.

Segundo Elizandra Souza (*apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 241), a Literatura Marginal é um jeito de disputar o discurso, de demarcar o “lugar dentro da literatura”, em uma relação de pertencimento, de retomada da vida nas próprias mãos, de não mais se sujeitar ao olhar do outro, que desqualifica e subalterniza. Para a autora, o que mais incomoda a elite é que os periféricos assumam esse rótulo, vistam o título de marginais e se coloquem no mundo (SOUZA *apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 241), num processo de não mais aceitar ser objeto do discurso de pessoas que nem se quer compreendem sua realidade, para se tornarem sujeitos e portadores de suas vozes.

A ressignificação do termo e do conceito de marginalidade traz um olhar da periferia muitas vezes ignorado por quem vive em outros bairros mais centrais da cidade. Tornar uma terminologia em princípio pejorativa em uma forma de expressão da comunhão e força desses agentes literários e sociais deflagra a princípio um processo coletivo de produção e de valorização da cultura da periferia, que é possível por meio da circulação dos afetos que criam espaços de existência e resistência dessa literatura como é o caso dos saraus e *slams*.

Se, por um lado, para Ferréz (conforme entrevista concedida a Mário Medeiros, contida no livro *Polifonias Marginais*) o termo “literatura marginal” traz a ideia de “que as pessoas pudessem usar isso de uma forma positiva. Para que quando falasse ‘eu sou um cara da Literatura Marginal’ tivesse valor num lugar por causa disso” (FERRÉZ *apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 80), para outros autores alinhados a essa estética o termo causa bastante desconforto.

³ Segundo Érica Peçanha do Nascimento, Dugueto Shabazz “é o pseudônimo de Ridson Mariano da Paixão, adotado após sua conversão ao islamismo, ocorrida depois que seus textos foram publicados” (2009, p. 65). Assim como a pesquisadora também adotamos o uso desse pseudônimo neste trabalho em respeito ao autor.

Isto ocorre por que, além dos significados político-sociais anteriormente mencionados, o termo marginal também pode ser compreendido de maneira pejorativa, pois marca socialmente aqueles que vivem na ilegalidade ou mesmo na marginalidade no sentido da conotação do criminoso, do delinquente. Por isso, para alguns autores o uso desta palavra, deslocada ou sozinha, alinhada à expressão “literatura”, os colocaria em uma posição inferiorizada, configurando sua produção literária como menor, de valor duvidoso e subalternizada na hierarquia estética.

Cria-se assim uma tensão e um impasse em torno do tema, com alguns escritores preferindo usar a terminologia “Literatura Periférica”, com intuito de esvaziar a carga negativa simbólica, como é o caso de Sérgio Vaz, que apesar de problematizar o uso do marginal, salienta a importância política de escrever de dentro e sobre a periferia: “a gente quer escrever sobre nós por que a gente passou a vida inteira lendo livros falando de pessoas que jamais estiveram no local em que a gente vive” (VAZ *apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 96).

Ou mesmo daqueles que rechaçam qualquer tipo de rótulo, como é o caso de Sacolinha⁴, que prefere não usar nem a terminologia “literatura marginal”, nem a terminologia “literatura periférica” por entender que a sociedade já lhe impõe rótulos demais e não fará o mesmo com sua escrita, revelando que é literatura e ponto, esquivando-se de qualquer tipo de estigmatização que possa vir a sofrer (SACOLINHA, *apud* NASCIMENTO et al, 2015, p. 245).

No estudo *Pelas Margens: Vozes femininas na literatura periférica*⁵, Jéssica Balbino, além de ressaltar o uso do termo literatura marginal-periférica em atendimento à própria maneira como as autoras se veem, evidencia a questão como recurso de inserção no mercado editorial em que as autoras estão inseridas e consequentemente no campo literário em atendimento à circulação de sua poesia:

Durante o tempo de pesquisa, notamos ainda que o fato de muitos escritores validarem suas credenciais literárias como ‘literatura marginal ou literatura periférica’ garantem aos mesmos um vetor de carreira, já que desta forma, muitos conseguem circular entre os saraus, *slams*, debates e ambientes criados exclusivamente para a promoção deste tipo de literatura. Podemos também destacar que tais nomenclaturas garantem aos autores um ‘nicho de

⁴ Apelido de Ademiro Alves adotado como pseudônimo desde seus primeiros textos produzidos em 2000. (NASCIMENTO, 2009, p. 216)

⁵ Tanto Elizandra Souza quanto Luiza Romão participam do mapeamento a que o estudo de Jéssica Balbino se referem, estando as duas inseridas na rubrica da literatura marginal-periférica.

mercado', uma vez que é possível comercializar os próprios livros e produtos dentro deste circuito, cada vez mais crescente, garantindo assim uma economia a partir da literatura marginal/periférica, dos saraus, da produção cultural na periferia (BALBINO, 2016, p. 36; grifos da autora).

Então entendemos que é de suma importância respeitar a autodeclaração de grupos tradicionalmente subalternizados visto que “ouvir a perspectiva de vozes apagadas da história é uma maneira de reescrever essa mesma história, é uma maneira de compreendê-la ao mesmo tempo que se produz novas maneiras de existir. (BAROSSO, 2017, p. 36). E ainda que existam tensões em menor e maior grau no uso das terminologias, um aspecto se destaca quase como uma constante: a autorrepresentação é capaz de criar o reconhecimento por meio da escrita, que liga, por meio da alteridade, escritores e leitores, popularizando a literatura e fazendo com que esses sujeitos percebam que ela também pode ser para eles, falar deles e se aproximar de sua realidade.

Assim, de maneira respeitosa e evitando quaisquer conflitos, a fim de conferir um nome a esse tipo de literatura para que possamos melhor analisá-la e compreendê-la dentro deste estudo, usaremos o termo “literatura marginal-periférica”, defendido por Érica Peçanha do Nascimento em entrevista à Ingrid Hapke (2011, p. 219), em que a antropóloga e estudiosa afirma que a junção dos termos “marginal” e “periférico” evita as polissemias mais negativas e acaba por tornar-se um jeito de melhor contextualizar tal literatura e evidenciar a questão geográfica.

A escolha por essa nomenclatura, ora pautada, se dá em duas perspectivas teóricas neste estudo: 1) por uma questão política, em respeito aos escritores desta literatura e de sua autonegação que os coloca como sujeitos de suas histórias e produções e não objeto do discurso alheio; 2) por uma questão didática que se alinha aos estudiosos supracitados, a fim de conferir um nome a esse tipo de literatura que tanto pode vir das margens e periferias como pode produzir discursos contra-hegemônicos.

Dentro desse conceito de literatura marginal-periférica entenderemos os movimentos dos saraus, dos *slams* e a literatura produzida em livros e revistas pelos autores que se inscrevem dentro desse projeto político-pedagógico e literário.

1.3 *Caros Amigos* e o marco da Literatura marginal-periférica paulistana

A literatura marginal-periférica, como a conhecemos atualmente, ganhou destaque no cenário brasileiro, no início do século XXI, como uma ruptura estética e literária que colocou na mão de agentes considerados subalternos econômico-geograficamente o poder da escrita. A problematização da estrutura então vigente do campo literário, o questionamento das relações de poder ali inscritas vislumbrava o deslocamento do olhar crítico para outros discursos e temáticas contra-hegemônicos.

Segundo Érica Peçanha do Nascimento, a produção das obras começou no final dos anos 90, mas o marco como projeto estético-literário e coletivo deu-se apenas na década seguinte, com a publicação das três edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*:

As edições especiais de literatura marginal da revista *Caros Amigos* merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais de literatura é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e pedagógico. Em segundo lugar, por que é a partir da primeira edição da revista que se amplia o debate (e os discursos) em torno da expressão literatura marginal na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são veículos de entrada de boa parte dos escritores no campo literário. O quarto é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E por fim, por que o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal. Por conta destes elementos todos, a revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* é adotada, nesta pesquisa, como marco para a compreensão da entrada em cena dos escritores da periferia sob a rubrica literatura marginal. (NASCIMENTO, 2009, p. 52-53, grifos da autora)

O projeto da literatura marginal-periférica começava a tomar corpo neste momento. As publicações aconteceram como parceria entre a editora *Casa Amarela*⁶, que publica a revista *Caros Amigos*, e Ferréz, que era então colunista da revista⁷. Segundo Lucía Tennina, tais publicações “visibilizaram, naquele momento, um panorama literário disperso e desconhecido inclusive pelos próprios colaboradores” (TENNINA, 2015a, p. 303).

O que se abre, por meio da visibilidade oriunda das edições especiais, é um espaço político e literário para que o grande público conheça não apenas os autores, mas tudo aquilo que os circundam. Os escritores entraram em cena para mostrar a realidade das periferias. Um

⁶ Segundo dados contidos na pesquisa de Érica Peçanha do Nascimento (2009, p. 57)

⁷ No ano de 2000, Ferréz começou a escrever mensalmente para a revista *Caros Amigos*. (EBLE; LAMAR, 2015, p. 196).

aspecto muito importante para a compreensão da estética da literatura marginal-periférica é o conceito de paratexto. Usaremos este conceito conforme as acepções de Lucía Tennina, como sendo tudo aquilo que está fora do texto, que circunda a vida dos autores e que é trazido para dentro da prosa e da poesia, estes paratextos são, na perspectiva que adotamos nesse estudo, os “rastros biográficos que fazem eco em seus escritos” (TENNINA, 2015a, p. 315).

Assim, os limites da literatura são dilatados e elementos até então desconsiderados do literário ou tidos como menores são inscritos no texto, como: o aspecto sociológico alinhado à vida pessoal; as experiências e os afetos de pessoas consideradas subalternas, a autorrepresentação; o *hip-hop* como elemento de ligação e expressão do cotidiano que marca as histórias e poemas; a oralidade como tentativa de desmistificar a linguagem, possibilitando a popularização da literatura.

Organizados e editados por Ferréz, os números especiais da revista *Caros Amigos* foram divididos em Atos - I (2001), II (2002) e III (2004) – e tornaram possível, pelo processo coletivo de tomada da posse do capital simbólico da literatura, que muitos desses escritores periféricos tivessem sua primeira experiência como autores legitimados a falar em um veículo de maior alcance. Extrapolava-se assim os limites impostos à periferia e esta cultura pode ser propagada em espaços que até então não ocupava.

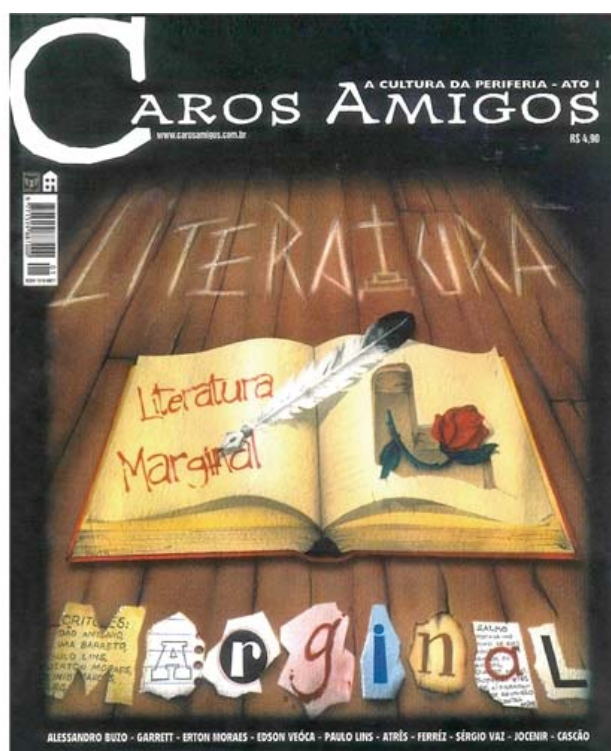
As edições especiais da literatura marginal-periférica na *Caros Amigos* publicaram ao todo 47 escritores, alguns deles figurando em mais de um ato. Desse universo, a maioria dos autores residia, à época da publicação das edições, na Grande São Paulo, perfazendo um total de 46, 80%. O restante foi pulverizado nas seguintes classificações de autores: 4 do interior de São Paulo; 3 do Rio de Janeiro; 2 do Ceará, 2 da Bahia; 2 localizados na tribo indígena *Terena de Miranda-MS*; 5 distribuídos entre os estados do Rio Grande do Sul, Rondônia, Maranhão, Distrito Federal e Pernambuco, que tiveram 1 representante cada; além de 3 autores falecidos terem sido homenageados; 2 autores estarem cumprindo pena no sistema prisional; e 2 autores cuja origem ou residência não foi possível apurar.

No que tange ao recorte de gênero, as edições especiais da literatura marginal-periférica na *Caros Amigos* tiveram o seguinte panorama: ATO I, 10 homens e nenhuma mulher; ATO II, 23 homens e 5 mulheres; ATO III, 15 homens e 4 mulheres. Assim, 84, 21% de autores homens e 15,78% de autoras mulheres, revelando uma disparidade incontestável na inserção e divulgação de escritoras nesse momento inicial e basilar da Literatura Marginal-Periférica.

O primeiro ato trouxe dez autores (todos homens) e dezessete textos, dos mais variados gêneros como crônica, poemas, contos, tendo a presença inclusive de *rappers*, revelando a multiplicidade da escrita marginal-periférica, que não se atrela às amarras e nem unicamente a construtos sociais pré-estabelecidos. O “Manifesto de abertura” deste ato merece destaque por sua crítica assertiva e versa o seguinte:

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue sobre o nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando os nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte (FERRÉZ, 2001, “Manifesto de abertura: Literatura Marginal” – *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia* – Ato I, p. 3).

Imagem 1 – Foto da capa da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*- ATO I⁸



Existe uma preocupação neste manifesto de descortinar a invisibilidade histórica dos povos marginalizados deste país, que remonta nossa construção como nação. Ao evocar a

⁸ Extraído do site da Caros Amigos: <http://lojacarosamigos.com.br> . Acesso em 25 maio 2017.

figura do bandeirante explorador de índios e dos senhores de engenho que subjugavam a população negra durante o período horrendo da escravidão, Ferréz também assume a postura política de denúncia da opressão e revela quão tóxico e nocivo é o discurso classista que pauta e marca as relações de poder de nossa sociedade até os dias atuais.

O *silenciamento* compulsório imputado a esses grupos marginalizados é questionado pelo autor que, ao contrário do colonizador com “as mãos sujas de sangue”, procura por meio da publicação desvelar a literatura e mostrar novas possibilidades e escritores de maneira mais empática não elitizada. Ferréz assume a postura de um *flâneur* contemporâneo, que não apenas tem o prazer de olhar, mas que por meio de sua curadoria recolhe textos e histórias, descortina e denuncia a subalternização da periferia. É ao mesmo tempo um recado para o sistema tradicional vigente, de que a revista é um ato literário, social e acima de tudo político, um registro gráfico da qualidade dessa produção. É também uma maneira de dizer que esses escritores precisam ser vistos.

A história de nosso país é contada, na maioria das vezes, pela ótica dos vencedores, daqueles que detém o capital simbólico e científico, cujo discurso é tradicionalmente legitimado. Aqui, o que se pretende focalizar é a história dos grupos comumente vencidos, que são subalternizados pelos que ocupam a autoridade do conhecimento científico dominante. E o fazer também se torna importante por que é preciso conhecer essas histórias por quem as viveu.

Por isso, ainda que os agentes tradicionais de legitimação estética, social e literária tentem queimar, apagar e destruir, como comumente aconteceu na história desse país, os documentos que comprovem a produção artística dos grupos marginalizados, a literatura marginal-periférica funciona como a resistência que permite registrar no tempo e na memória esta outra perspectiva do fazer literário. A escrita passa a ser a arma da periferia para não se deixar apagar e nem sucumbir.

A inscrição da linguagem coloquial no texto literário é bastante recorrente nas edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*. A oralidade é trazida para o literário a fim de imprimir a aproximação com a realidade dos autores e dos cotidianos relatados. Isto acontece de tal maneira que a publicação é finalizada com a letra de rap *Consciência*, do rapper Cascão⁹:

⁹ Cascão é o MC (mestre de cerimônia) do grupo Trilha Sonora do Gueto (NASCIMENTO, 2009, p. 61)

Deus é +, eu sou exemplo
 Pois já fui pro arrebento
 Não pur fama, pu sustento
 Só qui aí, não recomento

Vida boa di vivê
 E você pode dizê
 Pu coxinha si fudê
 I si ele quere vê

Você nu te D.V.C (Caros Amigos/Literatura Marginal ATO I, p. 31)

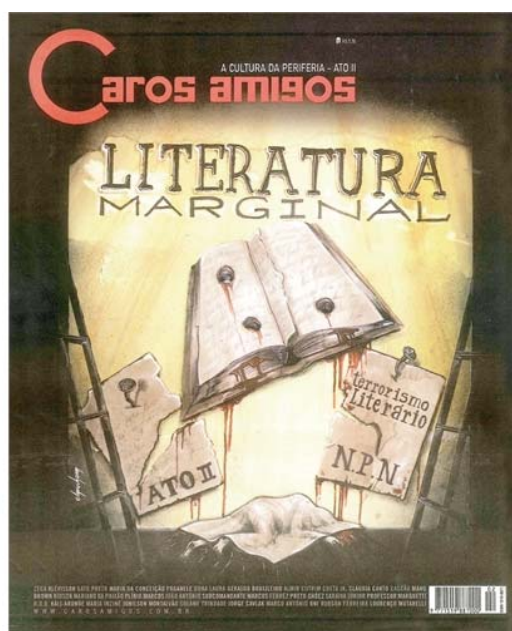
Segundo Taís Aline Eble e Adolfo Ranis Lamar, o *rap* e a cultura do *hip-hop* incrustados na literatura marginal-periférica retomam tensões históricas e políticas que revelam a disputa pelo reconhecimento de uma identidade subalternizada (EBLE; LAMAR, 2015, p. 208). Ao trazer esses elementos para o texto literário, ele não apenas se torna híbrido, mas também é marcado por um discurso contra-hegemônico em que o acesso à voz e à visibilidade são dados a esses sujeitos até então marginalizados, tornando-os sujeitos de suas ações e não apenas objeto do discurso de outrem.

Neste primeiro momento, foram oito escritores residentes de São Paulo (sendo um do interior paulista) e dois do Rio de Janeiro. Já no Ato II o leque se abriu, trazendo 28 autores não apenas do eixo Rio-São Paulo, mas de outras localidades do país, como Ilhéus, Ceará, Mato Grosso do Sul, distribuídos em trinta e oito textos. A diversidade foi ainda maior trazendo indígenas da tribo Terena em Miranda – MS, Kaline Arunoé e Maria Inzine, Dona Laura que é moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas – RS, e escritores em situação prisional, como Almir Cutrim Costa Jr. e Geraldo Brasileiro, além de trazer textos de autores falecidos como Solano Trindade, João Antônio e Plínio Marcos, conforme dados mapeados por Érica Peçanha Nascimento (2009, p. 63-65).

O diálogo com a produção literária desses três últimos autores revela também as origens e influências que deflagram a ancestralidade da literatura marginal-periférica e a importância desses escritores como referência para o processo de construção do espaço identitário do sujeito periférico. Lucía Tennina chama esse processo de genealogia da literatura marginal-periférica dentro da literatura brasileira (2015a, p. 303).

II¹⁰

Imagem 2 – Foto da capa da Revista Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia- ATO



O Ato II amadurece o intuito das publicações de se consolidarem como marca da produção periférica, além de uma preocupação de deflagrar o viés literário e artístico das produções, dando voz a textos, poemas e autores que retratam as questões das minorias. Cláudia Canto, no poema *Dou de presente*, evidencia o caráter de resistência da mulher periférica:

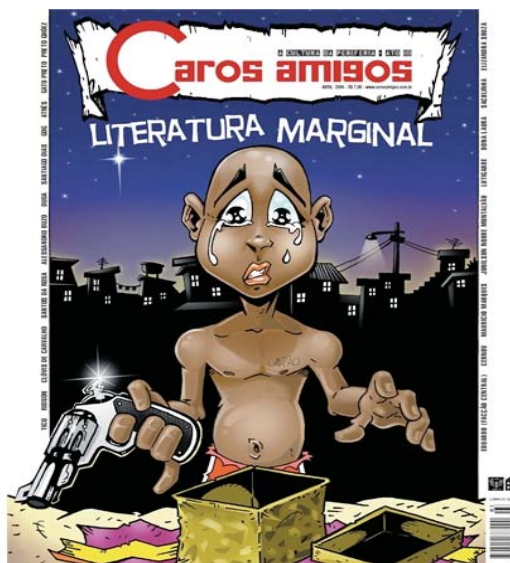
Dou de presente uma navalha na carne
 Meu sangue de mulher, para os famintos de cultura
 Me masturbo perto dos galãs e cuspo nos seus cérebros vazios e vis...
 Cambaleio diante dos tribunais, maldizendo os répteis que só enxergam
 bundas (*Caros Amigos/Literatura Marginal*– Ato II, p. 11)

Neste trecho do poema, o corpo inscrito no poema de Cláudia Canto não está passivo, ele sangra nos versos e não é qualquer sangue, mas o sangue de uma mulher que se posiciona, que marca a resistência na própria carne, que se coloca como aquela que, por meio da alteridade, leva cultura aos demais. Aquela que usa a masturbação feminina, um grande tabu, para contrapor-se aos homens “vazios e vis”, opressores que tentam desumanizar mulheres, julgando-as apenas como objetos de seus desejos. A carne *objetificada* é *ressignificada* para o espaço da ação, da resistência e do revide às opressões sofridas.

¹⁰ Extraído do site da Caros Amigos: <http://lojacarosamigos.com.br> . Acesso em 25 maio 2017.

No Ato III foram computados “vinte e seis textos de dezenove escritores, dentre os quais quatro eram rappers e seis eram escritores amadores com textos até então inéditos” (NASCIMENTO, 2009, p. 68-69). Foi neste número que Sacolinha figurou pela primeira vez e tornou-se mais conhecido para o grande público.

Imagem 3 – Foto da capa da Revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia-ATO III*¹¹



Dentre esses autores destacamos Elizandra Souza, que participa desta edição com quatro poemas: “Lixão”, “Um feto”, “Suicídio” e “Maria”. Desde essa época, a autora já evidenciava o desejo de denunciar e tangenciar as questões afeitas às mulheres. No poema “Maria¹²”, a autora dessacraliza a figura da mãe de Jesus colocando-a no lugar da mulher periférica, ressignificando o espaço da maternidade e do feminino como símbolo do divino:

Crucificada está Maria
Com a barriga habitada
Morreram os sonhos e ainda
Tem olhar clemente
A religião já não a consola
Pois sua vida é sacrificada (*Caros Amigos/Literatura Marginal* – Ato III, p. 30)

Ao trocar Jesus por Maria na cruz, a autora evidencia as mazelas que são impostas às mulheres, que são oprimidas e constantemente julgadas e culpabilizadas pelas mais diversas

¹¹ Extraído do site da Caros Amigos: <http://lojacarosamigos.com.br>. Acesso em 25 maio 2017.

¹² Tendo em vista que a obra poética de Elizandra Souza é um dos aspectos analisados por este trabalho, optamos por fazer a análise deste poema neste momento, em virtude de ele não aparecer nos outros livros publicados pela autora e julgarmos ser de suma importância para a compreensão de sua estética.

questões. Muito longe de ser sagrada, a maternidade compulsória é questionada como se evidencia nos versos “com a barriga habitada/morreram todos os sonhos”, isto por que à figura materna é exigida abnegação, anulação de sua própria vida em detrimento dos filhos, da casa, dos afazeres domésticos, do cuidado com o reduto do lar. A Maria periférica tem seus sonhos roubados por uma sociedade patriarcal, classista e excludente, sua barriga está habitada por expectativas alheias. Ainda assim, a ela é exigida a indulgência e não se abater jamais, como se evidencia em “ainda tem o olhar clemente”, imagem nos remete ao afeto, ainda que isso ocorra em profundo sofrimento.

A vida é um sacrifício constante, cujo flagelo é traduzido em cruz onde se carrega todas as responsabilidades do mundo nos ombros. Os versos traduzem a angústia desta mulher a quem nem a religião consola, marcada pela precarização de uma vida de privações:

Usa chinelos havaianas
Mas na verdade está descalça
Seu filho no ventre
Se move angustiado
Com medo de passar fome
Quando sair do placentário
Muitas são marias macabéias
Que estão desconsoladas (*Caros Amigos/Literatura Marginal* – Ato III, p. 30)

Estas privações são hereditárias e serão passadas ao filho que “no ventre/se move angustiado/com medo de passar fome/quando sair do placentário”. É a marca da fome que abate não apenas a ela, mas aos frutos que nascem de seu ventre. O fato de estar efetivamente descalça, ainda que de chinelos, mostra o profundo desamparo desta mulher no mundo.

A Maria inscrita na periferia e a Maria inscrita na bíblia possuem a mesma origem humilde. Ao aproximá-las, Elizandra Souza promove uma crítica contundente aos valores judaico-cristãos, que, de maneira seletiva, escolhem qual figura feminina merece empatia e respeito, qual merece ser ouvida e qual merece ser silenciada e considerada abjeta.

Ao evocar a figura de Macabéia, personagem de Clarice Lispector em *A Hora da estrela*, a autora promove a intertextualidade com a tradição literária e evoca a história de mulheres migrantes que se deslocam do nordeste, e outras localidades do país, para grandes centros urbanos em busca de melhores condições de vida. Macabéia e Maria são mulheres comuns, sofridas, cuja existência é marcada por violências simbólicas e de gênero, mulheres que ganham voz pelo olhar atento das autoras que as representam. Elizandra Souza procura

focalizar a problematização do lugar da mulher periférica na sociedade e na literatura, a fim de conferir-lhe reconhecimento no mundo.

Perpassa as três edições da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* (ATOS I, II e III) alguns aspectos bastante pontuais que caracterizam a literatura marginal-periférica. A primeira delas é o interesse em trazer os paratextos dos autores para dentro da publicação, por isso a biografia e um pouco da história deles também é apresentada, a fim de situar o leitor e apresentar os escritores, visto que muitos tiveram sua estreia na literatura para o grande público com as edições especiais.

Outra preocupação é a de trazer o cotidiano para dentro da escrita. Para Marcos Zibordi, em estudo detalhado dos dois primeiros atos das edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*,

além dos diferentes modos de elaborar as histórias de vida, outro aspecto do discurso da experiência na literatura marginal é a utilização do vocabulário popular (gíria) e a criação de neologismos especialmente os que reproduzem graficamente a pronúncia oral (ZIBORDI, 2004, p. 74).

O que se verifica é uma necessidade bastante intensa de que a escrita e a fala se toquem, trazendo elementos da cultura oral e popular para o texto, desmistificando o lugar tradicional estabelecido para a literatura. A escrita que possibilita a inserção da oralidade no texto cumpre também um papel importante de registro histórico, de marcar o lugar da literatura marginal-periférica como ato individual e coletivo.

Em 2005, Ferréz lançou o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, que trazia alguns textos anteriormente publicados nas edições especiais da *Caros Amigos*, mas outros inéditos, no que parecia ser a consolidação promovida por essas publicações.

Ao todo foram onze escritores (contando o prefácio de Ferréz) distribuídos em vinte e seis textos. O perfil seguia o mesmo: prioritariamente masculino (apenas uma mulher) e de autores, em sua maioria, da periferia paulistana (com exceção de Dona Laura – RS e Preto Ghoéz – MA). A obra, publicada pela editora Agir, parecia fechar um ciclo fundamental da base da literatura marginal-periférica e seguia “arrombando” portas para a cultura da periferia ganhar o grande público.

O destaque neste momento é o prefácio de Ferréz. Em tom de manifesto, o texto intitulado *Terrorismo literário*, segue dando um recado ao sistema tradicional literário:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!
 Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral
 agora a gente escreve.
 Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta
 de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as
 caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós
 mesmos a nossa foto. (FERRÉZ, 2005, p. 9)

O uso da palavra “terrorismo” no título da introdução do livro nos traz a percepção de combate, de batalha, que se configura como a disputa pelo espaço simbólico e político da literatura e do discurso literário. Aterrorizar a elite cultural, fazê-la perceber seus espaços de privilégio é um dos grandes objetivos da literatura marginal-periférica. Não apenas isso, é importante desconstruir os espaços de poder tradicionalmente legitimados e entregar aos grupos subalternos o acesso à voz. O terrorismo é a ruptura radical da literatura como uma concepção estética socialmente higienizada, promovendo o debate e a crítica que permitem ao povo o poder de existir enquanto coletividade e resistir às opressões sofridas.

A representação excludente é neste excerto questionada. Os autores da literatura marginal-periférica não querem ser o retrato tirado por outras pessoas, não querem ser objeto do discurso alheio. Por meio da conexão e da alteridade, Ferréz é o portador da voz da periferia que descortina as opressões vividas por seus moradores por meio da literatura. Como sujeito de seu próprio discurso ele se autorrepresenta, tira o autorretrato da periferia em que vive e dá condições para que outros autores façam o mesmo. Esse posicionamento de Ferréz corrobora com a afirmação de que “a representação da diversidade não é apenas uma sensível acomodação às exigências da estabilidade política. Ela reflete um reconhecimento mais humilde de que nenhum grupo possui monopólio da virtude” (PHILLIPS, 2001, p. 282).

Ao disputarem o discurso, e não aceitarem a abjeção imposta, os autores da literatura marginal-periférica rasuram a tradição literária, os padrões eurocêntricos de representação e as estruturas que naturalizam a desigualdade tanto na sociedade quanto no campo literário. Despreocupados com a legitimação do cânone eles existem e resistem apesar das opressões sofridas: “Sabe duma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Inscriver esse discurso de resistência em um livro publicado por uma editora, que passa a circular não apenas na periferia, mas em outros espaços é um recado de revide aos grupos que tradicionalmente monopolizam o poder da escrita. É uma rasura que performa,

na escrita, as lutas travadas na oralidade, nos bares, nos saraus, nos cotidianos das periferias.

O que se verifica com o deslocamento dessa produção para uma antologia em uma editora é que a literatura marginal-periférica ganhou outros espaços de inserção no campo literário, que ajudaram na sua maior disseminação. Ainda que os saraus e *slams* de rua e de bares tenham um caráter efêmero, do momento em que se realiza por meio da oralidade, que não precisa da legitimação das estruturas tradicionais vigentes para existir, a literatura escrita, a plataforma do livro acaba por permitir outras formas de legitimação que fazem com que a literatura marginal-periférica ganhe outros públicos.

O campo literário, segundo Pierre Bourdieu (1983, p. 127), é esse espaço simbólico de disputa do discurso em que pessoas e grupos procuram obter a autoridade científica e a valorização de seus produtos por meio do prestígio, reputação e competência. Esse reconhecimento pode vir dos pares (escritores), da comunidade científica, da crítica e dos leitores. Quanto mais autônomo é um campo mais os agentes que circulam nele tem que procurar a legitimidade e autoridade pelo reconhecimento dos seus pares e essa tarefa não é nada fácil, já que os seus pares tendem a disputar posições dentro desse campo e em prol de deter o capital simbólico.

Segundo Livia Lima da Silva, o campo literário brasileiro, salvo exceções, “foi historicamente constituído pelos membros das classes mais altas do país, considerando, a princípio, que apenas estas classes tinham acesso à escolarização” (SILVA, 2017, p. 25). O capital simbólico cultural e literário circulava, portanto, em grupos privilegiados dentro do campo literário. Quando grupos minoritários tomam posse de seus discursos eles subvertem essa lógica vigente. Então temos indivíduos e grupos procurando se movimentar, deslocar e mudar sua posição dentro do campo literário.

Assim, ao mesmo tempo em que tensionam e disputam o discurso dentro de um campo literário letrado e considerado elitista, os agentes inscritos da literatura marginal-periférica criam um campo fora do campo, segundo Lucía Tennina (2015a; 2015b), que possui regras e condutas específicas, onde escritores como Ferréz, Sacolinha, Sérgio Vaz e Elizandra Souza já são de certa maneira canonizados pelo respeito e o protagonismo que exercem entre os agentes periféricos.

1.4 Literatura de mutirão: entre manifestos e saraus

Nessa estética que rompe com padrões e intermediários, a linguagem está à serviço daqueles que são colocados geográfica e sócio-culturalmente à margem da vida na metrópole. O caráter “coletivo, cooperativo e de afirmação *identitária*” tanto na configuração das publicações, quanto na questão da temática faz com que tal literatura se caracterize como de “mutirão” (RODRIGUEZ, 2004, p. 2). Uma literatura feita a muitas mãos que propõe deflagrar o cotidiano, as mazelas e as conquistas de sujeitos periféricos, em que a representatividade se configura com um elemento muito importante de reconhecimento.

Consoante com essa afirmativa, para Nascimento

as ideias e vivências compartilhadas possibilitaram a formação do movimento de literatura marginal dos escritores da periferia e o desenvolvimento de laços de amizade e colaboração mútua, desencadeando uma importante movimentação cultural nas periferias paulistanas (2009, p. 23)

Dentro dessa perspectiva de colaboração e construção artística e literária, perpassada pela questão social da coletividade, há alguns elementos importantes que precisam ser evidenciados: os manifestos, os saraus e os *slams*. Os saraus e os *slams* se configuram como espaços de congregação da oralidade, da poesia falada e do compartilhamento de experiências.

1.4.1 Manifestos, antropofagia e periferia

É um ato político de suma importância tangenciar as questões que perpassam a vida nas periferias do país. E se faz isso também por meio dos manifestos. Os manifestos alinham a literatura marginal-periférica às estéticas de vanguarda, inovadoras e originais, que buscam romper com a tradição, revelando um profundo conhecimento dos agentes culturais da periferia ao que se verifica na própria tradição canônica e letrada. Escrever manifestos não é algo exclusivo da literatura marginal-periférica. No Brasil, a geração modernista de 22, em sua *Semana de Arte Moderna*, já havia feito isso anteriormente com bastante propriedade e foi nessa fonte que os marginais-periféricos foram buscar algumas de suas referências.

Já evidenciamos o manifesto constante no Ato I da edição especial da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, bem como o manifesto intitulado

Terrorismo literário, ambos escritos por Ferréz. Falta ainda evidenciar dois importantes manifestos que ajudam a compreender a literatura marginal-periférica.

O primeiro deles é o *Manifesto da Antropofagia Periférica*¹³, que traz o sujeito periférico como mola de mudança, como agente social capaz de afetar o mundo à sua volta e de descortinar a invisibilidade histórica em que a periferia foi compulsoriamente colocada pela sociedade:

A periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala. É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução (VAZ, 2011, p. 50 - 52)

Neste manifesto, Sérgio Vaz uma crítica à tradição ao mesmo tempo em que dialoga com ela ao fazer uma releitura do *Manifesto Antropofágico* da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Em um processo de nova antropofagia, deglute a tradição, desconstrói para recriar um manifesto genuinamente periférico, que dialogue com os agentes dessa nova vanguarda, que está às margens dos meios canônicos de produção literária. Como vanguarda, coloca a periferia “no centro de todas as coisas”, na lupa do debate acurado e minucioso que descortina a literatura para além dos grandes centros de legitimação do poder. Contra tudo que marginaliza e que torna o sujeito periférico considerado abjeto, a voz do escritor se levanta.

O escritor não como um artista tradicional, da arte vigente, que está alheio às demandas da periferia, mas como um artista-cidadão, que dialoga com a sua realidade, que rompe o silêncio compulsório imputado aos grupos marginalizados. A palavra surge como o instrumento mais precioso que o artista periférico tem para se colocar no mundo, que desestrutura os paradigmas tradicionais da função social do poeta e do escritor e funda um novo olhar que, por si só, é capaz de, na coletividade, revolucionar, posto que se posiciona e combate as estigmatizações históricas.

O escritor figura, nesse manifesto, como o herói que luta contra a alienação, que busca libertar os seus do jugo de seus algozes, que vai dar voz e trazer a verdade para os silenciados da periferia, que denuncia, que acolhe, que abraça aqueles que são estigmatizados.

¹³ Escrito em virtude da Semana de Arte Moderna da Periferia, organizada por Sérgio Vaz em novembro de 2007. ((EBLE; LAMAR, 2015, p. 198).

O Segundo manifesto que julgamos importante destacar é o *Nosso Manifesto: A elite treme*, do *Coletivo do Sarau Poesia na Brasa*, que assim como o manifesto *Terrorismo Literário*, dá um recado mais assertivo e direto para os agentes intelectuais tradicionais, que se julgam acima do bem e do mal e os únicos guardiões legitimados da literatura:

A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou.
 A periferia se arma e apavora a elite central.
 Nas guerras das armas, os ricos reprimem os favelados com a força do Estado através da polícia.
 Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vem das letras.
 Então a gente quebra as muralhas do acesso, e parte para o ataque.
 Invadimos as bibliotecas, as universidades, todos os espaços que conseguimos, arrumar munição (informação).
 Os irmãos que foram se armar, já estão de volta preparando a transformação.
 Mas não queremos falar para os acadêmicos, mas sim para a dona Maria e o seu José, pois eles querem se informar.
 E a periferia dispara.
 Um, dois, três, quatro livros publicados. A elite treme. Agora favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube, ou nunca quis contar direito.
 Os exércitos de sedentos por conhecimento estão espalhados dentro dos centros culturais e bibliotecas da periferia.
 A elite treme.
 Agora não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou na novela, porque os periféricos vão questionar.
 O conhecimento trouxe a reflexão e a reflexão trouxe a ação, e agora a revolta está preparada, e a elite treme.
 Não queremos mais seu tênis, seus celulares. Não queremos mais ser mão de obra barata, e nem consumidores que não questionam a propaganda.
 Queremos conhecimento e transformações nas relações sociais.
 A elite treme.
 Agora não mais enquadrados madames no farol, e sim queremos ter os mesmos direitos das madames.
 E é por isso que a elite TEME¹⁴ (Coletivo Cultural Poesia na Brasa)

Os três primeiros versos do manifesto trazem de maneira sucinta as relações de poder deflagradas em nossa sociedade: a elite está rodeada pela periferia que ela mesma criou e muito provavelmente se vale da existência e da exploração dela para enriquecer e deter, por meio da manutenção das relações vigentes, o capital simbólico do conhecimento, da literatura, dos bens materiais.

¹⁴ Manifesto do coletivo do Sarau Poesia na Brasa, do bairro da Brasilândia. Disponível em <http://brasasarau.blogspot.com.br/p/nosso-manifesto.html>, acesso em 03 set. 2016.

O escritor periférico atua como agente de mobilização social, aquele que congrega e converge por meio do sarau, que conclama por meio da vocalização de poemas e textos, por meio de um ato político e pedagógico, outros tantos escritores e afeta sua comunidade e aqueles que estão à sua volta.

Segundo Lucía Tennina, neste manifesto existe uma preocupação em deslocar o “sistema semântico habitualmente associado ao crime para o universo da literatura”, a fim de ressignificar expressões comumente negativas em afetos, verificando-se assim “uma dupla operação: a desterritorialização das operações criminosas e a ressignificação das identidades criminalizadas” (2013, p. 17). Assim, o sujeito periférico deixa de ser associado à criminalidade e passa a ser reconhecido como agente cultural legitimado a existir também dentro da literatura.

A publicação dos livros dos autores oriundos da periferia é novamente evocada como arma contra a alienação, como veículo de questionamento, deslocamento do olhar do leitor para outras realidades. São disparos que não podem ser contidos, não podem ser manipulados por quem até então detinha o controle do conhecimento e do acesso à informação.

A elite cultural treme ao perceber que está perdendo privilégios, não só por deter, até então, o capital simbólico da arte, mas também por julgar ser mais fácil manipular aqueles que toma como abjetos e subalternos. Ao perceber que a periferia está se municiando de conhecimento, informação e está atingindo as pessoas comuns como Dona Maria e Seu José, que por sua vez também irão adquirir conhecimento, de modo que a elite passa a temer a perda do controle social e político que até então estava em suas mãos.

Entretanto, assim como em *Terrorismo Literário*, os escritores da literatura marginal-periférica não estão aguardando por legitimação e se preciso for arrombarão as portas e tomarão para si o biscoito fino da literatura. A revolução acontece por meio da palavra, capaz de criar espaços de afeto e tornar possível a literatura para todos.

É preciso agir, sair da inércia e tomar a atitude de disparar versos na sociedade, escancarar na face dela a boca aberta de ferida e caos que acomete os moradores da periferia que não poderão mais ser ignorados, pois as margens se tornaram instáveis.

O projeto da literatura marginal-periférica tem raízes profundas e consistência, prova disso é não ter sido minimizada ou silenciada após as publicações das edições especiais da revista *Caros amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* e perdura ativa e em plena produção desde então. Não se configura apenas como a escrita da outra margem do rio e

consolida-se pela capacidade de problematizar as fronteiras do literário no cenário da literatura brasileira contemporânea.

1.4.2 Saraus: espaços de (r)existir

Segundo Paul Zumthor, a voz em sua função mais arquetípica é capaz de nos ligar ao outro por meio do sentimento de sociabilidade (ZUMTHOR, 2014, p. 83). É pela voz que passamos a perceber que não estamos sozinhos no mundo e por meio da empatia descobrimos outras pessoas que estão amparadas nessa mesma voz, e assim se constroem espaços de afeto por meio da fala.

Usaremos neste estudo o conceito de afeto enunciado por Baruch Espinoza, como a potência que incide sobre o corpo e faz com que ele se movimente, pratique a ação. Esse deslocamento faz com que os corpos se conectem com o mundo e com outros corpos. Quanto maior a potência, maior será a circulação (ESPINOZA *apud* GLEIZER, 2005, p. 33). Em consonância com esse pensamento, Sara Ahmed postula que as economias afetivas incidem tanto na superfície quanto nas margens dos corpos e do mundo fazendo com que as emoções circulem, se modifiquem além de modificar todos os envolvidos (AHMED, 2004, p.117).

O que se verifica tanto em Espinoza quanto em Ahmed é que o compartilhamento dessas emoções potencializadas entre os corpos conecta a individualidade com a coletividade e possibilita a criação de espaços ressignificados pelo afeto. Assim, a raiva da injúria pelas opressões vividas, por exemplo, se torna mola propulsora para a ação, para o surgimento da coletividade entre indivíduos que compartilham da mesma experiência de subalternização. O não se calar frente a essas violências possibilita ao sujeito a criação de movimentos que respondam construtivamente a essas opressões e o insiram no mundo. No caso da literatura marginal-periférica ocorre também que ruas e bares são ressignificados e convertidos em lugares de sociabilidade em que o capital simbólico e as economias afetivas circulam, pela existência dos saraus e *slams*. Aqueles que frequentam esses espaços se ligam a eles pela afetividade que se materializa também na noção de pertencimento.

O sarau, na periferia de São Paulo, é justamente o símbolo desse espaço de afeto, que a princípio converge as demandas desses sujeitos periféricos. É o lugar em que escritores e poetas podem, por meio da vocalização de sua obra artística e literária, se fazer conhecidos, respeitados e legitimados socialmente, além do fato de a comunidade ganhar em representatividade e autoestima. Entretanto, esse espaço está longe de ser homogêneo e o que

acaba por se verificar é que existem nuances, visto que o afetos se estabelecem de maneira diferente para os mais variados indivíduos.

Segundo Lucía Tennina, os saraus ressignificam a própria compreensão do espaço e do conceito de periferia, que se distingue do que se toma pelo senso comum. Por isso,

é possível pensar a periferia já não como um espaço delimitado a partir de valores econômicos e socioestruturantes, mas como um mapa afetivo traçado a partir do circuito de saraus e seus frequentadores. Nesse sentido, os estigmatizados bairros do Capão Redondo, Campo Limpo e Brasilândia, por exemplo, passam a ser chamados de ‘o bairro do Sarau da Vila Fundão’, ‘o do Sarau do Binho’, ‘o do Sarau Poesia na Brasa’ (TENNINA, 2013, p.13; grifos da autora).

Transformar estigma em literatura parece ser um dos impactos mais positivos do movimento dos saraus. O sarau mais antigo e mais tradicional é o da *Cooperifa*¹⁵, que desde 2003 funciona no bar do Zé Batidão, no bairro da Piraporinha. Figuram ainda entre os mais constantes e intensos: *Sarau do Binho* (Campo Limpo); *Sarau do Ademar* (Cidade Ademar); *Sarau da Vila Fundão* (Capão Redondo); *Sarau da Brasa* (Brasilândia); *Sarau Elo da Corrente* (Pirituba), *Sarau Suburbano Convicto* (Bexiga).

Todos os saraus são gratuitos, “como elucida Sérgio Vaz, o cachê é pago com os aplausos do público” (NASCIMENTO, 2009, p. 253). A ideia é que o espaço possa ser um lugar de acolhimento e reconhecimento, capaz de levantar a autoestima e estimular o potencial das pessoas que o frequentam. Para Lucía Tennina, os saraus “devem ser compreendidos como um espaço multidimensional onde se articulam laços afetivos, sociais e políticos sob a base de uma ideia de ‘ser marginal’ entendida culturalmente e não negativamente” (TENNINA, 2015a, p. 310; grifos da autora).

Os lugares, considerados tradicionalmente como abjetos, ganham outras tonalidades e sentimentos. A dança, o *rap* e o *hip-hop*, a leitura de textos e a declamação de poemas marcam presença, mas não ditam uma forma fixa rígida e nenhum modo de fazer padrão. A performance por meio do corpo, da fala e dos sentidos traz a corporificação dos desejos, dos anseios e das temáticas oriundas da periferia.

Criando um espaço simbólico onde a desconstrução das estruturas tradicionais da literatura é possível. Resistir e existir enquanto escritor da literatura marginal-periférica

¹⁵ Abreviação de Cooperativa Cultura da Periferia, considerada “pelos poetas que dela fazem parte como um movimento cultural de resistência na periferia” (NASCIMENTO, 2009, p. 255).

perpassa, de alguma maneira, pelo ritual do sarau. Em entrevista que consta no documentário *Curta Saraus*, Sérgio Vaz afirma:

O único espaço público que o Estado deu foi o bar; eles imaginaram que a gente ia se acabar bebendo cachaça e a gente transformou os bares em centro cultural, de repente os bares começaram a ter também mulheres, crianças, então fudeu cara, não tem mais como controlar a gente. Por que o que não falta é bar na periferia (*apud* ALVES, 2010)

O bar é *ressignificado* como reduto da cultura e da literatura, congregando moradores das mais diversas expressões artísticas. O respeito por aqueles que leem ou declamam poemas e textos é expresso pelo silêncio no momento da apresentação e pelo aplauso ao final dela. O aplauso, segundo Lucía Tennina, é a expressão corporal que reforça a capacidade e incentiva, num processo de elevar a autoestima, aqueles que participam do sarau, sendo ainda uma “ação coletiva que reforça a construção de uma identidade periférica ressignificada a partir do orgulho, despojada da comparação humilhante com respeito aos sujeitos de tradição letrada” (2013, p. 19).

Nesse sentido é preciso compreender a performance e o corpo como acumulador de memória e produtor de conhecimento. Um conhecimento que é disseminado e passado por meio do sarau, da circulação do capital simbólico entre as pessoas, e que quando levado para a escrita dos autores deixa as marcas da oralidade e do cotidiano em evidência.

Segundo Leda Martins, o

corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento que se grafa no gesto, no movimento [...] na vocalidade (2003, p. 66).

O conhecimento que se configura na performance, na vocalização e no sarau são próprios do sujeito que compartilha dele como ritual, que se inscreve naquela pequena comunidade, não podendo ser mediatizado e nem dissimulado por outrem. É preciso viver e partilhar daquela experiência para compreender e produzir esse tipo de conhecimento. A performance marca e garante, de certa maneira, o direito inalienável de existir.

1.5 *Slams* e a retomada do espaço público

Segundo os estudos de Susan B. A Somers-Willett (2009) o *poetry slam*, ou apenas *slam*, surgiu em 1986, em Chicago, nos Estados Unidos. Marc Kelly Smith, então poeta e

trabalhador da construção civil, criou o *Uptown Poetry Slam*, no clube de jazz *Green Mills*. Segundo Roberta Estrela D’Alva¹⁶, as noites de domingo, em que a poesia oral e a performance tomavam conta do bar eram uma “tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos” (D’ALVA, 2014, p. 110).

O termo *slam* foi emprestado de diversos esportes, como os torneios de golfe e os de tênis, dando o caráter competitivo a este tipo de literatura oral, de poesia falada. E é justamente pela competição e pelas regras que o *slam* se diferencia do sarau, que pode ser considerado seu irmão mais velho. Ainda assim, podemos afirmar que essas duas práticas de literatura oral “coincidem naquilo que têm de mais básico: ambos reúnem apresentadores e espectadores num evento de portas abertas (muitas vezes, literalmente, a céu aberto), com a finalidade primeira de elocução e apreciação ao vivo do texto literário, em especial, a poesia” (MINCHILLO, 2016, p. 136-137). Acrescento ainda que se configuram como a apropriação do espaço público, que clivado pela resistência, transforma-se em espaço de afeto e possibilidades de congregação e de pertencimento. Ainda que não possuam uma rigidez temática, em geral, os *slams* enunciam discursos contra-hegemônicos e trazem para o cerne do debate as mazelas, violências e disputas que ocorrem na cidade.

Roberta Estrela D’Alva evidencia que o primeiro *National Poetry Slam* aconteceu em 1990 em São Francisco, nos Estados Unidos, e que, de lá para cá, esta prática extrapolou as fronteiras do país e ganhou o mundo, estando presente em países como França (onde atualmente acontece anualmente a competição mundial), Zimbábue, Singapura, Madagascar e até no Polo Norte (D’ALVA, 2014, p. 110-111).

A noção de pertencimento e comunidade parecem ser essenciais para o acontecimento do *slam* visto que “as comunidades cultivam o respeito aos fundadores do movimento e possuem um conhecimento detalhado sobre sua recente história, seus fundamentos e suas ‘filosofias’” (D’ALVA, 2014, p. 111). Não se trata de um grupo seleto de escritores que se reúnem, ainda que existam pessoas que participem ativa e constantemente de cada *slam*, nem tão pouco da “glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à que ele pertence” (D’ALVA, 2014, p. 111). É a noção de coletividade que importa, do estar e fazer junto um outro tipo de literatura. Para Cláudia de Azevedo Miranda, as competições locais, nacionais e internacionais revelam “grupos heterogêneos” que se unem

¹⁶ Roberta Estrela D’Alva é a alcunha Roberta Marques do Nascimento, poeta, escritora, cantora de hip hop, pesquisadora e uma das principais e mais importantes *slammers* do Brasil. Foi Roberta quem trouxe o ZAP!, primeiro *slam* a ser realizado no país.

“a partir e através da performance poética” e “estabelecem vínculos de reforço identitário” (MIRANDA, 2015, p. 9), que por meio da empatia fazem com que partilhem experiências e práticas sociais, culturais e literárias.

O primeiro *slam* do país surgiu no final do ano de 2008, mais precisamente em dezembro, quando Roberta Estrela D'alva, que já tinha pesquisado muito sobre o assunto, finalmente conseguiu materializar seu sonho de trazer as batalhas de poesia oral para São Paulo. O *ZAP! Zona Autônoma da Palavra* é realizado pelo Núcleo Bartolomeu de depoimentos – Teatro Hip-Hop e até 2014 acontecia no bairro da Pompéia, mas quando o prédio foi desapropriado passou a ocorrer “de forma itinerante, em diferentes espaços” pela cidade (BALBINO, 2016, p. 154). Segundo informações que constam em seu site, o ZAP! se reconhece como “um espaço dedicado a poesia falada, ágora livre, fresta no tempo onde a diversidade é convidada de honra e a celebração da palavra o principal objetivo”.¹⁷ Uma suspensão no tempo em meio ao caos da cidade que recebe pessoas dos mais variados tipos para recitar, escutar, comungar da poesia.

Tendo em vista a expansão do movimento dos *poetry slams* no Brasil, as batalhas de poesia oral extrapolaram a cidade e o estado de São Paulo e assim surgiu a necessidade de realização de etapas e campeonatos estaduais¹⁸, bem como de consolidar o *Slam BR* – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada. Atualmente figuram entre importantes *slams* de São Paulo: *ZAP! Zona Autônoma da Palavra*; *Slam do Grito*; *Slam do 13*; *Slam Resistência*, *Slam da Guilhermina*, *Slam das Minas*, *Menor Slam do Mundo*, dentre outros. Assim os representantes dos 31 *slams* que acontecem atualmente em São Paulo duelaram nos dias 3 e 4 de novembro de 2017 no campeonato *Slam SP-Campeonato Paulista de Poesia Falada* por 5 vagas no *Slam BR*, os poetas com as maiores notas foram classificados. O campeonato estadual aconteceu no recém-inaugurado *Sesc 24 de Maio*¹⁹, que fica na rua do centro da capital paulistana que é o reduto e berço da cultura *hip-hop* no Brasil, como se verá mais adiante.

Na edição de 2017, representantes dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Mina Gerais, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Pernambuco, Espírito

¹⁷ Informações retiradas do site do *Zap! Slam* Disponível em: <http://zapslam.blogspot.com.br/search/label/ZAP>, acesso em 21 ago 2017.

¹⁸ Informações retiradas da página do *Slam BR*, postagem de 1 dez 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/> Acesso em: 5 jan. 2018.

¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1143319599131294/>. Acesso em 24 out. 2017.

Santo, Pará, Paraná, Santa Catarina, Ceará e Distrito Federal²⁰ participaram do *Slam BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada*, que geralmente acontece em São Paulo. Neste ano o evento ficou ainda maior, com duração de quatro dias e contou com workshop de voz e performance poética, reuniões para compreender como está caminhando o movimento dos *slams* no país, além das batalhas de poesia oral²¹.

O vencedor que sai, anualmente, dos dias de competição do *Slam BR* representa o Brasil na *Copa do Mundo de Slam*, que acontece anualmente na França. Em 2017, Bell Puã, de Pernambuco, sagrou-se campeã do *Slam BR*, destacando a atuação de *slammers* da região nordeste do país²².

Segundo Jéssica Balbino, em 2011, Roberta Estrela D'alva foi convidada a participar da *Copa do Mundo de Slam* como representante do Brasil, ficando em terceiro lugar e seu feito “abriu as portas para que o país tivesse uma vaga anualmente no evento” (BALBINO, 2016, p.157), mas foi somente em 2016 que a primeira mulher ganhou o *Slam BR*, Luz Ribeiro, que foi defender o Brasil na França e chegou às semi-finais²³.

O *slam* é um tipo de performance em que o empenho do corpo e da voz se dão num processo de troca entre todos os presentes. Paul Zumthor afirma que toda performance tem regras que se engendram num contexto social, cultural e situacional que representam a urgência do momento (ZUMTHOR, 2014, 34-35). Por isso os *slams* tem esse caráter efêmero e ainda que possam ser filmados existem no momento presente, do agora, uma vez que nenhuma performance é igual a outra, nenhum poema é declamado da mesma forma e a plateia também não é a mesma. E para que as performances se realizem é preciso que seus elementos sejam regidos simultaneamente: “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Roberta Estrela D'alva complementa que no caso das batalhas de poesia oral “nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças” (D'ALVA, 2014, p. 112), sendo assim é preciso compartilhar para compreender o tipo de produção poética que ali é disseminada.

²⁰ Dados retirados da página do *Slam BR* no *facebook*, disponível em <https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/posts/1619575868345648>, acesso em 21 ago 2017.

²¹ Informações extraídas da página do *Slam BR* no *facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/>. Acesso em 05 jan 2018.

²² Informações extraídas da página do *Slam BR* no *facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/>. Acesso em 05 jan 2018.

²³ Disponível em: <http://www.grandslam2017.fr>. Acesso em 15 ou. 2017.

Para que os *slams* aconteçam alguns elementos se fazem necessários, dentre eles: o local em que o que a batalha acontecerá, podendo ser um bar (como é caso do *Slam do Grito* que acontece no Trecão Lanches, que fica perto da estação Santos-Imigrantes do Metrô), um espaço público (como é o caso do *Slam Resistência*, que acontece no escadão da Praça Roosevelt no centro de São Paulo, e do *Slam da Guilhermina*, que acontece na praça da rua Astorga, que fica ao lado da estação de metrô Guilhermina-Esperança), um centro cultural ou de maneira itinerante (como é o caso do *Zap! Slam* e do *Slam das Minas*); a existência de um *slammaster*, ou seja, um apresentador, que irá conduzir a batalha de poesia oral; jurados, em geral cinco, que são escolhidos da plateia e devem tentar ao máximo serem isentos e não demonstrarem torcida para nenhum *slammer*²⁴ em específico.

As regras para que a competição aconteça são simples: o texto deve ser de autoria do *slammer* que está apresentando, ainda que possam ocorrer sampleamentos; a apresentação só pode durar no máximo três minutos; não é permitida a utilização de elementos cênicos (como figurinos e adereços) e nem pode ter acompanhamento musical. Os jurados dão notas, que variam de 0 a 10 imediatamente ao final da apresentação, não dando muito tempo para grandes análises e privilegiando a emoção, o sentimento e a performance que se configura no momento em que se apresenta. Em geral, são três rodadas e os *slammes* que recebem as maiores notas vão passando pelas etapas até chegar na final daquela batalha e o vencedor ser consagrado. Os vencedores de cada mês disputam a final daquele *slam* específico e assim sucessivamente até chegar na Copa do Mundo da França.

Uma vez que o poeta que escreve o texto é o mesmo que o recita podemos depreender, segundo Roberta Estrela D'alva (2014, p. 114), que esse poeta em performance está marcando sua autorrepresentação, contando suas histórias e experiências, num ato corajoso de se expor aos outros e ser julgado não apenas por sua poesia, mas pelo seu se colocar no mundo, literalmente. O *sampleamento* é um dos processos emprestados do movimento *hip-hop* e se configura por trazer para dentro do poético trechos de músicas ou poesias de outros autores que, num processo de colagem, montagem e ressignificação se transformam num texto novo (D'ALVA, 2014, p. 95-96), sendo assim autoral, que é passível de ser declamado nas batalhas de poesia oral). Samplear é uma forma que os poetas *slammers* encontraram para resgatar suas ancestralidades, celebrar a memória daqueles que vieram antes e repassá-las à plateia que os assiste. É uma forma de acumulação de conhecimento e de transmissão dele.

²⁴ *Slammer* é o nome dado aos poetas que se apresentam nos *slams*.

Por não permitir o uso de elementos cênicos e nem instrumentos musicais, o poeta tem apenas o seu corpo para trabalhar sua poesia, assim imitação de voz, gestual, interpretação, modulação tímbrica, rimas, pausas, jogos de palavras e a colocação certa da temática são ferramentas utilizadas para conquistar a plateia.

Em entrevista para o projeto #MulheresnoSlam Luiza Romão afirma que nem sempre o melhor *slammer* ganha uma batalha e isso é verdade quando pensamos que vários fatores contribuem para que uma apresentação conquiste o público presente. A maneira como o público recebe e responde à performance é um fato determinante para a vitória em uma batalha de poesia oral. Roberta Estrela D'alva afirma:

os espectadores vibram com *slammers* que conseguem tirá-los de onde estão, que provocam paixão, ódio, que despertem desejo, dor, repulsa, admiração. Os poetas que entram nessa arena sabem do quanto é necessário emocionar o público com humor, horror, caos, doçura, perturbação, enfim, estão a seu dispor um repertório de inúmeras sensações emocionais e corporais que são capazes de provocar, e os mais diversos recursos são usados por eles para atingir esses fins (2014, p. 114; grifos da autora).

Por isso, ainda mais importante do que a estética do dizer, do se colocar no mundo e desnudar todas as suas demandas pessoais, se faz imprescindível para o ritual do *slam* o saber ouvir, o saber ler e respeitar o corpo do outro, as experiências do outro, em processo que deflagra uma coletividade que não pode ser renunciada.

Em geral os *slams* de São Paulo seguem as mesmas regras mundiais, mas alguns são característicos por terem mudado certos elementos. Tal prática é absolutamente normal e as comunidades que abrigam as batalhas de poesia oral são inclusive “incentivadas, pelo próprio fundador Marc Smith, a levarem em consideração suas especificidades e criarem dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas, para que a prática do *slam* se torne orgânica e não algo rígido e aprisionador” (D’ALVA, 2014, p. 113). Destacam-se pela inovação: o *Slam do 13*, em que as notas saem do tradicional máximo de 10 e passam a ser 13; o *Menor Slam do Mundo*, em que a batalha testa o poder de concisão dos *slammers*, visto que as apresentações duram no máximo dez segundos; e o *Slam das Minas* dedicado exclusivamente a mulheres cis e trans, chamadas carinhosamente de “minas, monas e monstras”.

Uma batalha de poesia oral muito interessante é o *Slam do Corpo*. Ele é o primeiro *slam* de surdos e ouvintes do Brasil, no qual as apresentações acontecem em duplas, um surdo e um ouvinte se apresentam ao mesmo tempo em Português e em Língua Brasileira de Sinais.

O *Slam do Corpo* foi criado pelo grupo *Corposinalisante*²⁵ em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que organiza o *ZAP! SLAM* (Zona Autônoma da Palavra), e o poeta Daniel Minchoni, organizador do *Sarau do Burro*. Segundo dados retirados da página do *slam* no *facebook* a interação entre as duas línguas em performance, cada uma com sua gramática, possibilita que ora elas se entrecruzem ora elas se afastem, criando assim um “espaço-tempo ora paralelo, ora indiscernível”, a que chamam o “beijo de línguas”²⁶. A interação máxima entre os poetas, suas expressões e diálogos levam a percepção do corpo em performance para uma outra compreensão de experiência.

Segundo Paul Zumthor, em sociedades díspares como a nossa, em que existem antagonismos muito bem delineados se a classe dominante monopoliza as técnicas da escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão, e os poetas orais passam, com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos (ZUMTHOR, 2010, p. 245). Sendo assim, podemos entender os *slams* como espaços simbólicos de reivindicação do que outrora foi renunciado a mulheres, negros, deficientes físicos, população LGBTQ+ e outras minorias. Ainda que não exista uma temática específica, o que se verifica mesmo, inclusive é pautado tanto por Elizandra Souza quanto por Luiza Romão em entrevistas anexas a este estudo, é a presença de uma estética que se funda no grito, de revide desses grupos considerados subalternos. A literatura ganha conotação de potencial bélico e reconstrutor da autoestima dos participantes.

Retorno e interação são possíveis por meio da construção desse espaço simbólico compartilhado. A plateia reage aos mais variados momentos das batalhas: apresentações são ovacionadas com gritos e aplausos; as notas máximas são reagidas com um altíssimo grito de “pow”, evidenciando o tiro certo do poeta e sua performance; as notas abaixo de dez recebem um sonoro “credo!”, no intuito de responder ao jurado; e o poeta, cujos poemas já foram muito declamados e caíram nas graças do público, consegue inclusive a interação da plateia que pode chegar a complementar seus versos no meio da performance.

Para pedir a atenção da audiência é comum ouvir-se a frase “o silêncio é uma prece”, visto que muitos poetas não usam o *mike* (apelido para microfone) e precisam de

²⁵ O *Corposinalisante* é um grupo que, desde 2008, pesquisa e produz arte, aberto a surdos e ouvintes interessados na Língua Brasileira de Sinais. Entre as atividades em que atua estão performances, documentários, intervenções poéticas e a organização do *Slam do Corpo*. A ideia é dar visibilidade à identidade surda e à cultura dos jovens. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Corposinalizante/about/?ref=page_internal. Acesso em: 28 out. 2017.

²⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/events/488628764849401/?acontext=%7B%22ref%22%3A%223%22%2C%22ref_newsfeed_story_type%22%3A%22regular%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D. Acesso em 28 out. 2017.

tranquilidade para recitar seus versos, visto que muitas batalhas acontecem a céu aberto com a interferência dos mais variados barulhos. É muito comum que os *slams* possuam gritos que funcionam como “*call to action*” e são ditos no início do batalha e da apresentação de cada poeta: no *Slam do Grito* é comum ouvirmos “E, se for para o bem do *slam*, digam à todos que Grito!”, em referência ao grito de independência do Brasil; no *Slam Resistência* a frase é “Sabotage, sem massage na mensege, *Slam Resistência!*”; no *Slam das Minas* a frase que conchama as poetas a declamarem é: “*Slam das minas, monas, monstras*”. Todos esses elementos fazem parte dos códigos de ritual que se inscrevem na performance do *slam*.

Segundo Carlos Cortez Minchillo, saraus e *slams* “ao adotarem um *ethos* de tolerância e respeito pela diversidade (...) pretendem fomentar práticas democráticas e descentralizadoras” (2016, p. 143; grifos do autor). O *slam* pode ser considerado um jogo, um campeonato de poesia falada, mas também é um espaço de resistência, de grito, de contestação e de rebeldia que rompe a noite. Luz Ribeiro, em entrevista para o documentário *Slam das Minas – Seja Heróina, Seja Marginal* afirma:

As pessoas às vezes mistificam muito esse lugar do *slam*. Pensando que é um lugar só lugar de competição, pensando que é esse lugar de avaliar a poesia, quem tem o poder de avaliar a poesia do outro. Mas eu vejo o *slam* com uma ferramenta mesmo pra dar munição (RIBEIRO *apud* SLAM DAS MINAS; grifos nosso).

Entretanto, essa mistificação não é completamente despropositada. Em outubro de 2017 foi lançado, na mostra 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o filme *Slam Voz de Levante*, que mostra o percurso de Roberta Estrela D’alva e do movimento do *slam* no Brasil. O filme nos apresenta algumas questões interessantes e que nos fazem perceber como o movimento dos *slams* se transformou ao chegar no Brasil.

No Brasil o interesse em primar pela valorização positiva da identidade de quem participa dos *slams*, tanto recitando como plateia, parece ser primordial. Assim, se qualquer um pode pegar o microfone e se colocar no mundo é contraditória a exaltação dos atributos pessoais do poeta, sua glorificação única e imediata e o flerte com a espetacularização da poesia. A capitalização da arte como apenas um produto pode promover o esvaziamento político e estético da denúncia, do revide, da apropriação do espaço público e da coletividade como celebração da palavra.

O que se percebe é que aqui, em nosso país, ainda que exista o caráter competitivo por meio das notas e das etapas até chegar no mundial, o mais importante é a celebração, a

congregação entre poetas e público. Um espaço de resistência e existência que problematiza a vida nos grandes centros urbanos. Já no campeonato mundial, na França, a performance também é julgada, além do conteúdo, e todos os poetas parecem estar muito mais empenhados na vitória do que na congregação da poesia.

O *slam* é, à priori, um espaço político de reivindicação social, artística e literária, que traz a noção de pertencimento e rasura a tradição ao deslocar a poesia dos grandes salões e ciclos fechados e levá-la para a esfera pública, para a rua, ao alcance de pessoas comuns.

1.6 O *hip-hop* como celebração e influência

Quando pensamos em poesia oral não podemos afirmar que o movimento dos saraus e dos *slams* sejam completamente inovadores. A tradição da oralidade e da leitura de textos poéticos remonta à Grécia antiga, aos trovadores, ao teatro de Shakespeare, aos repentistas nordestinos, à cultura oral dos *griots* africanos, ao movimento do *hip-hop*. As histórias em todos esses exemplos são trazidas para o debate público em espaços políticos de compartilhamento do discurso e tensionamento das questões que permeiam a vida na urbe.

Em entrevista ao projeto #MulheresnoSlam, Luiza Romão afirma que foi com a invenção da imprensa que a burguesia institucionalizou a importância do livro e que os movimentos dos saraus e *slams* tiveram justamente esse poder e potencial de trazer de volta a poesia para o âmbito público e para a coletividade (ROMÃO *apud* MULHERES NO SLAM, 2017).

De todas essas expressões e movimentos literários que pautam a oralidade o que parece ter maior influência sobre os movimentos dos saraus e *slams* é o *hip-hop*. O *hip-hop* surge nos Estados Unidos nos anos 70, no sul do bairro do Bronx em Nova York. Era uma alternativa de sobrevivência da população negra e latina frente ao cenário de desolação em que a violência era uma realidade alarmante com a qual aquela população tinha de lidar. Podemos entender com uma estética de resistência, uma cultura que emerge das ruas e tem por característica um discurso contra-hegemônico de deflagrar as mais diversas formas de violência sofridas por essa população subalternizada.

Para além de uma análise tida como “carrancuda”, Roberta Estrela D’alva propõe ressaltar o caráter de celebração, de festa, de exaltação da diversidade, que “surge como possibilidade de vida frente à morte planejada a toda uma comunidade de excluídos, um momento único de comunhão” (D’ALVA, 2014, p. 4). Esta morte, segundo a autora, é

planejada por um estado que tem o poder de ameaçar, controlar e reprimir a vida dos cidadãos oriundos de grupos minoritários (D'ALVA, 2014, p. 16).

O *hip-hop* chegou ao Brasil nos anos 80, quando o país ainda vivia o regime militar. Foi em São Paulo que primeiramente o movimento ganhou força tendo posteriormente se “alastrado” para outras cidades. Para Wiviam Weller

as semelhanças entre Nova Iorque e São Paulo no que diz respeito aos processos de remodelação do centro urbano e edificação de conjuntos habitacionais nas periferias oferecem-nos algumas pistas para entender o surgimento e a forte identificação dos jovens paulistanos com esse movimento estético-musical. (2005, p. 114)

Conforme se pode ver no documentário *Marco Zero do Hip Hop*, de Pedro Gomes, as ruas do centro da cidade de São Paulo foram tomadas por muito *break*, *rap* e denúncia social. A primeira geração de *hip hoppers* se encontrava na esquina das ruas 24 de maio e Dom Gaspar. Ali os artistas desafiaram a política e o regime militar e se encontravam para celebrar a música, a dança e a poesia, posteriormente com o endurecimento da opressão houve uma migração para a estação São Bento do metrô, em um lugar que a princípio era um ponto de encontro de *punks*²⁷. A prefeitura de São Paulo instituiu o “Marco Zero do hip-hop”, na rua 24 de Maio, lugar em que uma pedra de granito foi colocada e nela estão gravados os nomes de seus precursores. É um jeito de eternizar e homenagear toda a luta que foi travada pelo movimento para que seus integrantes pudessem expressar sua voz e ter um espaço físico e simbólico para se fazer ouvir, para viver e experimentar sua arte.

É nessa cultura da rua e da apropriação do espaço público que claramente os movimentos de saraus e *slams* vão de certa forma se espalhar, prova disso é a quantidade muito grande de poetas que são oriundos do *hip-hop* ou tem sua formação influenciada por ele, tais como Ferréz, Dugueto Shabazz, MC Cascão, Roberta Estrela D'alva e Elizandra Souza.

Segundo a *Zulu Nation*, organização criada pelo Dj Afrika Bambaata, um dos precursores do movimento *hip-hop*, os cinco elementos do movimento são: MC (mestre de cerimônias), o poeta e cantor, que simboliza a música; o DJ, que simboliza o processo de *sampler* já explicado anteriormente; o *break*, personificado na figura dos *b.boys* e *b.girls*, que representa a dança; o *graffiti*, que representa as artes visuais e a ressignificação da arquitetura

²⁷ O documentário *Marco Zero do Hip Hop* pode ser verificado na íntegra no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI>. Acesso em 15 out. 2017.

cinza das cidades em cor e vida; e o conhecimento, elemento incluído posteriormente que tem como uma das funções preservar e enaltecer as raízes e a memória do movimento e garantir que elas sejam passadas para as futuras gerações e não sejam esquecidas²⁸.

Dentro dessa festa de celebração da diversidade, ritual que traz a arte para o espaço público, podemos destacar a figura do MC, cuja sigla também pode ser interpretada segundo Roberta Estrela D'alva como

Move the crowd (agitador da multidão) justamente numa alusão a uma outra função que é conduzir o público dentro da “narrativa” da festa, mantendo-o animado e entretido, e *microfone controler* (controlador do microfone), já que o MC, de posse do microfone, é quem cria e desempenha o *rap* (ritmo e poesia) [...] composição de elaboradas rimas ritmadas que expressavam seus pensamentos e emoções (D'ALVA, 2014, p. 13; grifos da autora).

A figura do MC como aquele que agita a multidão pode ser facilmente transportada para o apresentador do sarau e o *slammasters*, pois são eles que organizam e conduzem a noite para que tudo ocorra bem, conferindo as inscrições para as apresentações e no caso dos *slams* tendo auxílio daqueles que controlam o tempo das performances, dos que computam a pontuação, dialogando com os jurados para saber a nota e interagindo com a plateia.

A representação do MC como aquele que desempenha o ritmo e a poesia pode ser transformada na figura do poeta, que pode ou não usar microfone para se apresentar em *slams* e saraus, e tem a missão de cativar o público recitando seus versos, e colocando a si e suas ideias no mundo.

Hip-hop, saraus e *slams* compartilham essa necessidade de celebração da diversidade, de debate das mazelas vividas na urbe, da importância da comunidade, de trazer para o âmbito coletivo o tensionamento de discursos, instituições e paradigmas tradicionais. São rituais de resgate da identidade e preservação da memória contra-hegemônica, do acesso à voz por parte de pessoas comuns.

1.7 Reconfigurações e pertencimento

Quando pensamos em saraus e *slams* como esses lugares de ressignificação do fazer literário em que, em teoria, qualquer um pode pegar o microfone, recitar seu texto e se colocar no mundo abre-se a possibilidade de pensar a literatura como um espaço aparentemente

²⁸ Informações extraídas do site da Zulu Nation. Disponível em: <http://new.zulunation.com/elements/>. Acesso em: 15 out. 2017

democrático, ainda que heterogêneo. Na medida em que os saraus e *slams* ganharam outros cantos da cidade, os eventos mais territoriais, que representam muitas vezes um bairro específico, passaram a dividir o espaço com outros que igualmente postulam discursos contra-hegemônicos e se localizam de maneira mais centralizada.

Carlos Cortez Minchillo problematiza tal questão ao dizer que a popularização da performance de saraus e *slams*, do discurso contestatório das periferias, acabou por ganhar legitimidade de eventos e espaços *mainstream*, como é o caso de sua inserção na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty em 2016 (MINCHILLO, 201, p. 146). Assim, até que ponto a fluidez e a democratização da apropriação do espaço público pela poesia oral, não configuram a dilatação dessas margens e não faz com que o projeto político-pedagógico da literatura marginal-periférica tenha se alterado com o passar do tempo?

A inserção de novos atores sociais nos saraus e *slams* tornaria fluida e borraria as linhas que delimitam as margens. Assim, “o ‘eu’ e o ‘nós’ não desaparecem, mas o que desaparece é a noção de que essas categorias são entidades unificadas, fixas e já existentes, e não modalidades de múltipla localidade, continuamente marcadas por práticas culturais e políticas cotidianas” (BRAH, 2006, p. 361; grifos da autora)

A poesia ao vivo, caracterizada tanto por saraus quanto por *slams*, a apropriação do espaço público e o transbordo para outras partes da cidade, por fim, podem ter dilatado os limites da periferia? Para Carlos Cortez Minchillo o caráter e o discurso contestatório oriundos dessa “poesia ao vivo” tornou-se mais “palatável para além das comunidades periféricas” tendo sido apropriado por “agentes políticos, culturais e comerciais” e assim, “ao transpor os territórios onde se situam o ‘nós’, ao incluir outras audiências entre ‘eles’, a performance nos saraus e *slams* fatalmente se altera” (MINCHILLO, 2016, p. 146; grifos do autor)

A noção de pertencimento nesses espaços incluiriam outros agentes a esse campo literário e alteraria o posicionamento dos sujeitos inseridos nele, além de redistribuir o capital simbólico do conhecimento e reconfigurar as estruturas hierárquicas que o permeiam. Estaríamos diante da transformação da literatura marginal-periférica para adequar-se às demandas que emergem da insatisfação das opressões vividas na cidade? Ou diante de uma estética “pós-periférica”, como vislumbra Minchillo (2016, p.146)?

O que me parece, a princípio, diante de todo o processo investigativo que se pautou esse estudo, é que não é qualquer um “de fora” que consegue chegar nesses movimentos e se

colocar com protagonismo na cena da literatura marginal-periférica. É preciso um compromisso político e estético com o discurso contra-hegemônico enunciado pela periferia, é preciso respeito para lidar com os laços históricos, culturais e sociais que ali se formam e se solidificam, é preciso um vínculo profundo com o movimento dos saraus e *slams* para ser aceito. Pertencer a esse lugar é estar em constante disputa, é saber da subalternização imposta e não se assujeitar.

Os impasses que o estudo da literatura contemporânea evocam trazem tensões de várias ordens e estas demandas da literatura marginal-periférica se configuram como tal. Não pretendo esgotar sua discussão neste estudo, acreditando que as expressividades futuras e o debruçar-se sobre essas questões não trarão respostas imediatas, uma vez que a literatura é palavra viva e em constante mudança. Entretanto, é preciso salientar que a literatura marginal-periférica, que se inscreve em uma tradição da oralidade em performance, e rasura a tradição literária por meio da publicação de seus autores, reafirma a necessidade de permanência, de registro, de resistência de sua fisicalidade e de suas histórias.

O movimento dos saraus e dos *slams* serão tomados nesse estudo como expressividades da Literatura Marginal-Periférica, dessa poesia oral que ganha as ruas, disputa o discurso, crítica os grupos hegemônicos e resiste em sua forma de contestação social, estética e literária. É uma literatura que muda o foco, que propõe um fazer literário diferente.

1.8 O lugar da mulher na Literatura marginal-periférica

A dominação masculina se alicerça no conceito legitimado socialmente de que mulheres são inferiores e parte do pressuposto de que existe uma “primazia universalmente concedida aos homens” nas relações sociais; nos aspectos de produção e reprodução; e na divisão sexual do trabalho (BOURDIEU, 2002, p. 45). Às mulheres resta o lugar de objeto do discurso alheio, como um outro castrado e incompleto que depende da bondade dos homens para existir. Esse discurso torna possível as mais diversas formas de violência de gênero, que se pautam pelo direito naturalizado de aviltar, agredir, humilhar e até matar mulheres pelo simples fato delas serem mulheres. A importância de trazer a misoginia para o debate dos estudos literários se dá na medida em que problematizar a violência simbólica e física sofrida por mulheres ocupa um espaço interdito de representação que necessita ser descortinado.

Lúcia Osana Zolin salienta que “o lugar da mulher tornado legítimo pelas forças hegemônicas é o do silêncio, sendo-lhe vedado o direito à voz e, conseqüentemente, de externar o modo como avalia a realidade circundante” (ZOLIN, 2015, p. 344). A história da (re)inserção das mulheres no campo literário, de certa forma, procura resgatar e dar conta da invisibilidade histórica e do silenciamento que as acomete e é imprescindível salientar que tal história “não tem como ser resgatada sem que se leve em consideração a atuação dos movimentos feministas como força social” (LEAL, 2010, p. 65).

O feminismo como um movimento plural, polifônico e cheio de nuances, possui diversas vertentes visto que mulheres possuem demandas distintas quando se tangenciam outras questões que se aliam ao gênero:

Diferenças de raça e de classe perpassam o gênero, diferenças de gênero e etnia perpassam a religião e assim por diante. Os membros de um grupo de gênero, racial, etc. têm histórias de vida que os tornam muito diferentes entre si, com diferentes interesses e diferentes posicionamentos ideológicos. Assim, o processo unificador requerido pela representação de grupos buscaria congelar relações fluidas numa identidade unificada, o que pode recriar exclusões opressivas. (YOUNG, 2006, p. 141-142)

Por isso, questões de raça e classe se fazem imprescindíveis de serem analisadas pela ótica feminista, a fim de compreender as múltiplas opressões sofridas por mulheres na sociedade patriarcal, machista, classista e racista. A diversificação das temáticas amplia o debate, a alteridade e a empatia entre mulheres, reforçando a máxima de que de fato as conquistas e os direitos devem ser para todas, em políticas públicas que abarquem as mais diversas demandas. Sueli Carneiro, ao tratar da questão da mulher negra, afirma que “esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto a tradição de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra” (CARNEIRO, 2003, p. 52). E assim como mulheres negras, as indígenas, as mulheres periféricas e em situação de precarização social, e tantas outras em situações de minoria passam a ser contempladas pelo discurso emancipatório das múltiplas vozes dos movimentos feministas.

Semelhante problematização faz Lélia Gonzalez, “intelectual e feminista negra” que “refletiu atentamente sobre a realidade de exclusão das mulheres na sociedade brasileira, principalmente das negras e indígenas” (CARDOSO, 2014 965). O conceito de *amefricanidade*, proposto por Lélia Gonzalez é, segundo Cláudia Pons Cardoso em estudo minucioso da obra de Gonzalez, uma categoria que se relaciona tanto com as questões da

diáspora africana quanto com as questões da exterminação dos povos indígenas das américas (CARDOSO, 2014, p. 969). Sob a perspectiva da *amefricanidade*, é imprescindível a recuperação das “histórias de resistência e luta dos povos colonizados contra as violências geradas pela colonialidade do poder. A partir das resistências, como mecanismos estratégicos de visibilidade da história desses grupos” (CARDOSO, 2014, p. 969) é possível romper com padrões eurocêtricos. Além disso, é possível compreender as demandas das mulheres desses grupos e a maneira como elas se relacionam com experiências de opressão e violência, descortinando suas vozes até então silenciadas.

Enegrecer e *amefricanizar* o feminismo são formas de pluralizar vozes e demandas de mulheres. Esses múltiplos feminismos aliados aos movimentos sociais procuram, dentre outras coisas, desconstruir mitos e tabus que sacralizam as mulheres, retirá-las do espaço doméstico compulsório como única forma de representação, questionar o falocentrismo e as mais diversas formas de violência e opressão sofridas por elas, tornar o corpo feminino um espaço possível e não interditado, além de devolver à mulher o poder de controlar suas escolhas, de controlar, segundo Elaine Showalter (1994, p. 33), a ressonância de sua fisicalidade e materializar também o terreno corpóreo de sua inteligência.

Vislumbra-se, portanto, que a questão da representatividade não apenas é importante, mas um fator crucial para entender a literatura contemporânea, visto que “falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 42). A possibilidade dessas vozes, até então negligenciadas e marginalizadas, romperem o silêncio propõe um cenário de quebra de paradigmas, que se faz necessário para refletir a respeito do processo constante de (des)construção da representação feminina tradicional, que promove uma ampliação e reconstrução do lugar da mulher dentro da literatura e da sociedade.

Nesse campo de batalhas que é a literatura, cheio de armadilhas e disputas, cristalizaram-se normas e forças que estabelecem relações de poder onde a voz de mulheres é considerada abjeta. O campo literário como produto e reflexo da sociedade, onde afeta e é afetado por ela, tradicionalmente configura o masculino como superior e legitimado a ser produtor de discursos enquanto as mulheres são colocadas em um lugar muito específico do cuidado da casa, da família, em um ambiente doméstico e subalterno.

Parece plausível dizer que a literatura e, de certo modo, a arte em geral, esforçou-se através dos séculos em não ser um espaço válido que elas pudessem ocupar. A literatura é pautada, muitas vezes, dentro de um universo em que o masculino está no centro das escolhas

e privilégios por que a ele é dado o direito de ocupar posições de poder. É perceptível que às mulheres não são dadas as mesmas condições de inserção no mercado editorial. Quando se trata da mulher periférica esse espaço é socialmente ainda mais restrito.

Quando outros recortes são inclusos na problemática da representação de mulheres dentro da estrutura canônica da literatura, os *silenciamentos* se fazem ainda mais cruéis. Estamos falando das mulheres periféricas, negras e indígenas, lésbicas e bissexuais, em situação de precariedade social, entre outras. A elas, o direito ao acesso à voz é ainda mais negligenciado.

Segundo Avtar Brah, o pressuposto generalista postula que “um grupo identificado como culturalmente diferente é internamente homogêneo, quando esse, patentemente, não é o caso” (BRAH, 2005, p. 337). Supor que todos os autores que estão sob a rubrica da literatura marginal-periférica tem a mesma perspectiva social e experimentam determinado acontecimento da mesma forma é ignorar a multiplicidade de vozes. É acreditar, erroneamente, que raça, classe e gênero são instâncias independentes.

Lucía Tennina salienta que para além dessa “ideia geral do periférico, escondem-se uma variedade de condições de exclusão: ser negro-periférico, ser nordestino-periférico, ser mulher-periférica, ser mulher-negra-periférica” (TENNINA, 2015b, p. 57). A periferia é polifônica e nos interessa, portanto, conhecer quais são as vozes das mulheres periféricas, que acumulam, além da questão geográfico-econômica, a questão de gênero e muitas vezes de raça na subalternidade que lhes foi imposta.

É quase impossível pensar em literatura marginal-periférica sem compreender que suas origens, seu esteio, estão ancorados na obra de Carolina Maria de Jesus. Décadas antes do que viria a se configurar como literatura marginal-periférica, a autora já marcava a importância de deflagrar o dia-a-dia de dentro da periferia, narrando suas histórias como moradora da favela do Canindé, em São Paulo. Segundo Conceição Evaristo, quando

uma mulher como Carolina Maria de Jesus crê e inventa para si uma posição de escritora, ela já rompe com um lugar anteriormente definido como sendo o dela, o da subalternidade, que já se institui como um audacioso movimento. Uma favelada, que não maneja a linguagem erudita – e que insiste em escrever, no lixo, restos de cadernos, folhas soltas, o lixo em que vivia, assume uma atitude que já é um atrevimento contra a instituição literária. Carolina Maria de Jesus e sua escrita surgem ‘maculando’ – sob o olhar de muitos – uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca (EVARISTO, 2009, p. 28; grifos da autora).

A grandiosidade da obra de Carolina Maria de Jesus parece dialogar, de maneira profunda, com a produção das autoras da literatura marginal-periférica. Foi com seu *Quarto de despejo* que o olhar mais acurado para a periferia foi lançado, e, mais especificamente, para a vida da mulher periférica, suas lutas, seus desejos, seus corpos e suas vozes.

Em evento recente da livraria *Suburbano Convicto*²⁹ a respeito da atuação da mulher na literatura periférica, Jenyffer Nascimento, autora publicada pelo coletivo *Mjiba*, salientou a importância da luta de Carolina Maria de Jesus para firmar-se como escritora e das portas abertas por ela às mulheres dos dias atuais. Atuar como uma entusiasta da literatura de autoria feminina dentro da literatura marginal-periférica é um ato de resistência fundado na necessidade de existir e de ter a voz ouvida.

Por isso, ainda que num primeiro momento seja perceptível a preocupação da literatura marginal-periférica com a problemática de classe, a perspectiva de gênero havia sido em muito negligenciada. Se por um lado o lançamento das edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* e mesmo a publicação das primeiras obras traziam para o grande público escritores que falavam de dentro da periferia sobre questões da periferia como Ferréz, Sacolinha, Sérgio Vaz e Alessandro Buzo, a contrapartida da visibilidade das autoras não se concretizou de maneira tão intensa, como evidencia Lucía Tennina:

chama a atenção que o trabalho que foi forjado a chamada Literatura Marginal-Periférica está marcado por uma maior presença masculina – em consonância com o campo literário letrado. Já desde a primeira publicação que nomeou o conjunto, pode-se perceber uma supremacia de escritores homens: dos 48 autores que compõem os três números dos especiais da *Revista Caros Amigos/Literatura Marginal*, somente nove são mulheres. Assim mesmo, dos 11 títulos que tem a Editora Toró – a primeira editora administrada integralmente por um escritor periférico –, existem somente três assinados por mulheres, dois deles em coautoria com homens (TENNINA, 2015a, p. 304).

Jéssica Balbino traz importantes dados em seu estudo, *Pelas Margens: Vozes femininas na literatura periférica*. A estudiosa verificou os lançamentos de 4 editoras independentes, quais sejam: *Edições Toró*, *Selo do Burro*, *Edições Maloqueiristas* e *Editora Aeroplano*. Os números computados são desde sua criação até a publicação do estudo em 2016 e a estudiosa pode verificar que mais de 70% dos autores publicados eram homens

²⁹ Evento intitulado *Suburbano em debate: Mulheres na literatura*, realizado em 11 de abril de 2017, na livraria *Suburbano Convicto* no bairro do Bexiga em São Paulo. Participaram do debate: a escritora Jenyffer Nascimento; Cissa Lourenço, organizadora do coletivo *Poetas do Tietê*; e o jornalista Audálio Dantas, com mediação do escritor Alessandro Buzo.

(BALBINO, 2016, p. 93). Jéssica Balbino fez ainda um apanhado das publicações lançadas em antologias de saraus e coletivos, dados que serão abordados mais à frente.

A disparidade em termos de acesso à publicação ainda é gritante. A questão da representatividade da autoria feminina parecia estar em segundo plano, o que revela uma dupla marginalização em que

elas não somente sofrem a exclusão de classe, mas também a de gênero: e esse sofrimento é provocado tanto pelos grupos hegemônicos quanto pelos mesmos homens periféricos. Elas seriam os subalternos dos subalternos, dominadas dos dominados (TENNINA, 2015a, p. 310).

Assim, podemos pensar que, em princípio, as economias afetivas que circulavam entre os corpos criavam mobilidade e laços a fim de verificar a noção de pertencimento do sujeito periférico mais generalizado. As demandas oriundas da potência dos desejos das mulheres não haviam sido contempladas. Era preciso descortinar e desconstruir mais essa questão.

Estigmatizadas e subalternizadas, as mulheres na literatura marginal-periférica ainda amargavam o silêncio compulsório. A lógica dentro da literatura marginal-periférica ainda seguia o esquema da dominação masculina, em que homens detinham mais espaço e poder em detrimento das mulheres, o elo mais frágil desta relação.

Uma possível leitura desse comportamento de homens de camadas populares com mulheres igualmente subalternizadas pela questão da classe é apresentado por Rachel Soihet em um estudo sobre as *Mulheres pobres e a violência no Brasil urbano*. Segundo a estudiosa, a ideologia dominante versa que os homens devem ser os provedores da casa e consequentemente deter poder irrestrito sobre as mulheres. Entretanto, em se tratando dos homens de camadas populares esse padrão comportamental muitas vezes não se realiza. Na medida em que as mulheres de pobres também assumem o controle da família, o trabalho e o sustento da casa e circulam pelo espaço público, a frustração e a necessidade de controle viabilizam comportamentos violentos pautados por uma masculinidade tóxica (SOIHET, 2001, p. 370).

Para Soihet é uma questão muito mais de não demonstrar a incapacidade masculina frente a sociedade, entretanto, acredito que ainda sim o que pauta tal frustração e agressividade é na verdade a necessidade de ter poder e controlar o corpo, o desejo e a vida das mulheres. A honra masculina e a virilidade impediam que esses homens muitas vezes tivessem relacionamentos saudáveis com suas companheiras, ainda que compartilhassem situações de subalternização (SOIHET, 2001, p. 380). Assim, esses estereótipos acabam

sendo levados para a literatura e ainda que o discurso de alteridade seja em princípio elaborado para congregação de todos os sujeitos a realidade demonstra outras nuances.

Mesmo quando apresentadas como personagens na obra da maior parte de autores periféricos (com exceções como Sérgio Vaz) as mulheres ainda eram retratadas de maneira caricatural e mediatizada, bastante alinhada ao cânone tradicional. O espaço que lhes era designado, em sua maioria, estava muito restrito ao reduto doméstico e, em muitas situações, orbitavam secundariamente em torno dos personagens masculinos como esposas, musas ou objetos de desejo, mas sempre caladas.

Lucía Tennina, em análise da obra *Capão Pecado*, romance aclamado de Ferréz, considerado o mais importante expoente da literatura marginal-periférica, ressalta o seguinte aspecto:

Nenhum dos personagens femininos que aparecem no romance de Ferréz mostra a mulher periférica para além do esquema de gênero, e esta característica se pode verificar na maior parte dos textos dos escritores homens da literatura marginal. É evidente que a preocupação maior está na dominação de classe e não na dominação de gênero. (TENNINA, 2015b, p. 60)

Criadas, em sua maioria, com o objetivo de satisfazer aos desejos masculinos, legitimados socialmente, estas personagens, assim como as mulheres as quais representam, tinham suas histórias esvaziadas e acabavam por ser desumanizadas.

Para Ruth Silviano Brandão (2004, p.11), “a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio”. Faltava então conhecer os sonhos, a escrita, os desejos e anseios da escritora periférica e de sua representatividade.

É sabido que a sociedade patriarcal e falocêntrica dá mais destaque para a produção artística, literária e cultural dos homens, por seus discursos e vozes serem mais legitimados, naturalizados e por serem mais autorizados a falarem em nome da coletividade. Se a leitura poética coloca o “eu” no mundo no sentido mais literal da expressão (ZUMTHOR, 2014, p. 79), a linguagem torna o corpo virtual palpável, possível, passível de ser lido. No caso das escritoras periféricas não é qualquer corpo, mas um corpo não interditado, não amarrado, em busca de uma fala, de uma afirmação *identitária* que rompe com o silêncio estabelecido.

Foi justamente essa angústia, essa lacuna encontrada na produção mais estudada e mais difundida da literatura marginal-periférica que norteou a condução deste trabalho. A pergunta “onde estão as mulheres da literatura marginal-periférica e quais são suas vozes?” saltava aos olhos ao final da leitura de cada livro escrito por homens periféricos. Por isso, foi iniciado um processo de “escavação”, de busca incessante por mulheres que estivessem alinhadas à literatura marginal-periférica e que ao mesmo tempo questionassem também o esquema de gênero. Muito longe de ter uma voz uníssona da escritora periférica, revelou-se uma produção plural, em que várias expressividades se vislumbravam.

Só foi possível começar a ouvir as vozes das mulheres da literatura marginal-periférica com a criação de coletivos artísticos e literários femininos, com o crescimento da participação e do protagonismo de mulheres em saraus e de ações para publicação e difusão de suas obras. Hoje suas temáticas já são mais difundidas dentro e fora dos saraus, mas é uma batalha conquistada aos poucos e por meio da coletividade feminina, da pluralidade do estar entre mulheres:

Em 2009, as mulheres que militam no Sarau Elo da Corrente e no Sarau da Brasa formaram o grupo Esperança Garcia, que organiza encontros para compartilhar e divulgar saberes das mulheres negras [...] Em 2010, foi criado o Sarau do Ademar, engendrado e coordenado majoritariamente por mulheres. No ano seguinte, no bairro do Capão Redondo, começou a se desenvolver o Sarau Delas, no qual mulheres não são apenas as organizadoras, mas a temática é exclusivamente feminina (TENNINA, 2015a, p. 310 e 311).

O *Coletivo Rosas* surgiu em 2011, depois de um episódio de machismo, quando mulheres que frequentam saraus da zona sul de São Paulo se uniram para discutir e problematizar o machismo nos meios em que circulam. Segundo a poeta Jenyffer Nascimento, em entrevista para o site *Nós Mulheres da Periferia*³⁰, elas começaram a se organizar e pensar em ações que deixassem claro que não seriam mais silenciadas e assim surgiu, por exemplo, a *Mostra das Rosas*. Segundo a autora, a criação do coletivo se deu, “principalmente, para pensar outra experiência de feminismo, que fosse mais popular”³¹. Em 2015, o coletivo começou a publicar a revista *Fala Guerreira*³², que em fevereiro de 2016 já contava com

³⁰ O conteúdo da entrevista, na íntegra, está disponível no site <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/produzida-por-mulheres-da-periferia-revista-fala-guerreira-tem-3a-edicao-financiada-por-livro-de-poesias/>, acessado em 23 abr. 2017

³¹ Jenyffer Nascimento em entrevista concedida ao site *Nós Mulheres da Periferia*. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/produzida-por-mulheres-da-periferia-revista-fala-guerreira-tem-3a-edicao-financiada-por-livro-de-poesias/>, acessado em 23 abr. 2017

³² As três edições da revista *Fala Guerreira* estão disponíveis para visualização no site <http://blogfalaguerreira.blogspot.com.br/p/revista-on-line.html>, acessado em 23 abr. 2017

trinta colaboradoras, mulheres de diferentes idades. Todas essas práticas poéticas e culturais podem ser pensadas como estratégias de popularização do feminismo, que visam a emancipação e o empoderamento de mulheres, especialmente as periféricas, e que são de suma importância para que elas consigam se colocar no mundo como sujeitos de seus discursos.

Merece ainda destaque, dentro dessas ações afirmativas, o projeto *Margens*³³, idealizado e concebido por Jéssica Balbino, como projeto de seu mestrado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O site na internet possibilitou o auto mapeamento de escritoras periféricas dentro e fora de São Paulo, tendo recebido contribuição mesmo de autoras residentes no exterior. Dali foi possível catalogar a produção dessas escritoras, dando visibilidade para as suas obras, além dos saraus e *slams* que participam. Também é produto da intensa pesquisa o documentário *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica*, que traz entrevistas com autoras oriundas de diversas periferias.

Um dado muito interessante da pesquisa de Jéssica Balbino (2016, p. 99-105) é a participação feminina em antologias de saraus e coletivos. Os dados mapeados computam os lançamentos entre 2001 e 2015. É perceptível no levantamento histórico da estudiosa o marco das publicações exclusivamente femininas que aconteceram a partir do ano de 2009 como as antologias que destacamos: *Hip-Hop Mulher – Conquistando espaços* (2009, Coletivo Hip-Hop Mulher); *Coletânea de Literatura Feminina Louva-Deusas* (2012, Coletivo Louva-Deusas); *Pode Pá que é nois que tá Vol. III* (2013, sem referência de autoria); *Pretextos de Mulheres Negras* (2013, Coletivo Mjiba); *Perifeminas I* (Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop); *Perifeminas II* (2014, Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop); *Herdeiras de Aqualtune* (2015, Coletivo Aqualtune). Essas publicações além de revelar um desejo das mulheres de se auto-publicarem e tomarem posse de seus discursos fez com que a disparidade em termos de publicação em antologias fosse menor e em números: 1.173 autores foram publicados; 928 autoras foram publicadas; revelando a diferença de 21% segundo Jéssica Balbino.

São ainda destaque de ações realizadas por mulheres periféricas o *Coletivo Mjiba*, o *Sarau das Pretas* e o *Slam das Minas* que serão abordados nos próximos capítulos, haja vista estarem vinculados às escritoras cujas obras poéticas serão analisadas aqui. As duas primeiras ações têm a participação intensa de Elizandra Souza e a última, ainda que não seja de responsabilidade da poeta Luiza Romão, auxilia na compreensão do universo da escritora.

³³ Dados disponíveis no site <https://margens.com.br>, acessado em 04 jun. 2015.

O intuito deste estudo é analisar como se dá a desconstrução da representação feminina na obra poética de Elizandra Souza e Luiza Romão, inscritas na literatura marginal-periférica. Para tal, nos capítulos seguintes, será realizada uma análise minuciosa e acurada da obra poética das autoras, a fim de verificar como o corpo e a voz fundam certa resistência frente aos paradigmas e modelos tradicionais do que se espera de uma mulher na sociedade.

A escolha das autoras se dá em virtude de seus protagonismos no cenário da literatura marginal-periférica. Elizandra Souza atuando com protagonismo desde a publicação do Ato III da edição especial da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, e Luiza Romão mais recentemente por seu protagonismo no cenário dos *slams* paulistanos e por seus vídeos-poemas. Uma revela a tradição da escrita dos saraus e a outra o frescor dos *slams*.

O que se verifica, de antemão na literatura destas duas autoras, é uma preocupação profunda e constante para a) desmistificar a representação clássica do padrão de mulher que a sociedade espera ser cumprido, cristalizado por muitos séculos por uma sociedade patriarcal e opressora; b) romper com certos tabus, discursos e mitos que oprimem e esvaziam o discurso feminino; c) deflagrar a violência física e simbólica imputada às mulheres; d) resgatar a ancestralidade, no caso de Elizandra Souza; e) fundar uma identidade coletiva e plural da representação feminina que não mais se deixa *assujeitar* e subalternizar. Desta forma, tanto Elizandra Souza quanto Luiza Romão tomam posse de seus discursos, passando a ser sujeitos que praticam uma ação e não mais objeto do discurso de outros, rompendo com os intermediários, rechaçando os espaços de silêncio e dor, ao promoverem o afeto que *empodera* e emancipa as mulheres. Elas não aceitam mais ser retratadas de maneira caricata e parcial.

2. ELIZANDRA SOUZA E O VERSO “EM LEGÍTIMA DEFESA”

*A noite não adormece
nos olhos das mulheres.
A lua fêmea, semelhante nossa,
Em vigília atenta vigia
A nossa memória.
Conceição Evaristo*

Neste trecho do poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, de Conceição Evaristo, a resistência feminina que não cansa, não dorme, está permanentemente em vigília pelos direitos das mulheres, consagra e saúda a ancestralidade, a memória, as sabedorias passadas de mulher para mulher através das gerações. Para que fosse possível Elizandra Souza começar a escrever foi preciso que antes dela tivesse vindo Conceição Evaristo abrindo portas para a geração atual de mulheres da literatura marginal-periférica; e antes dela foi preciso que Carolina Maria de Jesus tivesse começado a escrever, de dentro da favela, para que Conceição Evaristo tivesse tido força para levantar sua voz; e assim como elas Elizandra Souza será referência para as gerações vindouras de meninas e mulheres que não mais aceitarão a subalternização e não se deixarão marginalizar. É um ciclo de afeto, que faz com que as emoções circulem entre os corpos dessas mulheres, possibilitando a troca de experiências por meio da poesia, que marca e inscreve nos versos e na literatura a resistência.

Este capítulo é destinado a um estudo acurado da obra poética de Elizandra Souza, com o objetivo de examinar de que maneira seus processos de produção, suas práticas literárias, as temáticas e as ferramentas da linguagem materializam em sua poesia o corpo e a voz como inscrições de resistência, que desconstróem a representação feminina tradicional.

2.1 Elizandra Souza, a “filha do trovão e do vento”

Elizandra Souza nasceu em 3 de junho de 1983, na periferia da zona sul da capital paulistana, e passou parte de sua vida na Bahia, tendo retornado à São Paulo na pré-adolescência³⁴. Ao regressar à cidade, segundo estudos de Silvia Regina Lorenso Castro, a escritora logo se sentiu vinculada à cultura *hip-hop*, que tem marcado sua escrita e suas

³⁴ Dados extraídos da entrevista concedida por Elizandra Souza ao site Polifonia Periférica. Disponível em: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza/>. Acesso em 01 Maio de 2017.

escolhas afetivas dentro e fora da literatura (2016, p. 55). O espaço do *hip-hop* tornou-se, para a poeta, o espaço da empatia, onde se via representada e com o qual atua e colabora constantemente, sendo o “canal de negociação da sua consciência racial, [...] espaço para sua reconfiguração identitária e política” (CASTRO, 2016, p. 57).

O que podemos perceber é que a identificação e sensação de pertencimento era tão intensa que, em 2006, a poeta publicou nos *Cadernos Negros* v. 29 o poema “Eterno Amor”, que é uma declaração de amor ao *hip-hop*:

Nunca acreditei em amor verdadeiro
 Via muitos magoados por esse traíçoeiro
 De repente só precisei te olhar
 Era o tal do amor a primeira vista a pousar
 Nos apaixonamos e prometemos nunca mais separar
 As pessoas sempre falaram muito mal de você
 Mas eu sempre soube o quanto a sinceridade fazia parte do seu ser
 Já estamos juntos há quase nove anos
 Nunca o esquecerei
 Pois foi o ser de mais encanto
 Quantas luas vimos juntos?
 Já nem sabemos mais
 Você no meu coração plantou a paz
 Dentro do meu ventre você germinou
 Nasceu:
 Vida!
 Coragem!
 Liberdade!
 Autoestima!
 Paz Interior!
 Respeito!
 Sem contar muita humildade
 Que sem essa não tem jeito.
 Eternamente juntos
 Lutando lado a lado
 Ouvindo melodias
 Cantando bem alto
 Sou tão você
 Que muitas vezes esqueço quem sou
 Seu nome é Hip Hop
 O meu eterno amor (SOUZA, 2006, p. 13)

Foi por meio do *hip-hop* e do movimento de mulheres negras, “lutando lado a lado” que Elizandra Souza foi construindo sua autoestima, sua representatividade, fatores que a possibilitaram amadurecer e se reconhecer como mulher e como poeta. Em entrevista ao site *TPM*, a autora afirma que “este caminho foi importante. Eu fui me construindo, enfrentando o mundo, encrespando meus cabelos, me afirmando com os meus versos” (SOUZA, 2014).

Técnica em Comunicação Visual e graduada em Jornalismo, a escritora atuou por 10 anos como editora, jornalista e redatora na Agenda Cultural da Periferia e na Ação Educativa³⁵; e também possui um programa na rádio Heliópolis FM. A autora procurar criar espaços de afeto, que rompam silêncios por meio da poesia, além de “[ser uma] mulher negra e isso representa a reconstrução da autoestima, a busca por amor próprio e ter uma sociedade inteira sobre os ombros, o ventre e a mente” (FAUSTINO; SOUZA, 2013, p. 33).

Imagem 4 – Foto da autora Elizandra Souza³⁶. Créditos da foto: Ellen Carolina Faria



Elizandra Souza se intitula “filha do trovão e do vento”. O verso extraído do poema “Identidade” que abre o segundo livro da autora, *Águas da Cabaça*, revela uma postura combativa, que perpassa toda sua obra. Em entrevista ao site da revista *TPM*, a autora afirma que a militância tem como ideia “a construção de mulheres negras com autoestima, valores e identidade” (SOUZA, 2014). Buscando colocar-se no mundo por meio de sua poesia e ajudar outras poetas negras e periféricas a terem seu espaço por meio de ações e coletivos em que participa, a escritora trabalha também para descortinar a invisibilidade das mulheres dentro da própria literatura marginal-periférica, conforme se verifica no conjunto de sua obra.

³⁵ A escritora encerrou suas atividades na Agenda Cultural da Periferia e na Ação Educativa em 2017.

³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/elizandramjiba/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

2.2 Coletividade feminina: *Mjiba* e *Sarau das Pretas*

Na obra poética de Elizandra Souza o ativismo está presente das mais diversas formas, seja na escolha das temáticas abordadas nos poemas, seja na participação em coletivos ou na disseminação do conhecimento de outras autoras. Elizandra Souza se revela como uma grande propagadora e entusiasta da literatura de autoria feminina, em especial a das mulheres negras e periféricas. Segundo Sandra Regina Lorenso Costa, isso revela uma grande preocupação da autora com o que Patrícia Collins chama, no livro *Black Feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, de “Dialética da opressão e do ativismo” (COLLINS, 1990, p. 12) e “política do empoderamento” (COLLINS, 1990, p. 237) em que “a matriz de dominação intercala a opressão da mulher com o ativismo e, desse lugar, viriam a produção intelectual das mulheres negras seu consequente empoderamento político” (COSTA, 2016, p. 62). Assim, as opressões e injúrias sofridas e compartilhadas por Elizandra Souza seriam combustível para a ação, para mudar a maneira como ela se relaciona com o mundo e com outras pessoas.

Imagem 5 – Marca do coletivo Mjiba³⁷



Dentre os importantes grupos criados para pensar e problematizar a questão da mulher periférica, destaca-se o coletivo *Mjiba*, fundado em 2004 por Elizandra Souza, Elisângela Souza e Thais Vitorino. Entre as ações mais importantes do coletivo pôde-se verificar o intuito de a) difundir, divulgar e promover obras e coletâneas escritas por mulheres periféricas por meio do selo literário *Mjiba*, como o livro *Terra Fértil*, de Jenyffer Nascimento e a coletânea *Pretextos de Mulheres Negras*; b) promover eventos e ações de *empoderamento* e

³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/ColetivoMjiba/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

conscientização de mulheres negras e periféricas como o *Mjiba em ação*³⁸, em homenagem ao Dia da Mulher Negra/Afro-latina e caribenha comemorado em 25 de julho. O *Mjiba em ação* teve cinco edições. As duas primeiras aconteceram em 2004 e 2005, em 2012 o coletivo retomou as atividades do evento já com os recursos do programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais) e teve mais duas edições em 2013 e 2014 também apoiadas pelo programa da secretaria de cultura do município de São Paulo. Todos os eventos do *Mjiba em ação* aconteceram no CEU Três Lagos, na região do Grajaú, zona sul da capital paulistana (FAUSTINO; SOUZA; 2013, p. 132-135).

Entre os anos de 2001 e 2005 Elizandra Souza publicou o *fanzine Mjiba*, em que trazia vários textos sobre cultura negra, poesias e *hip-hop*. *Mjiba* é uma palavra oriunda de Zimbabuê, da língua Chona, cujo significado é Jovem Mulher Revolucionária. Segundo Graziela Alves, nas páginas finais do livro *Pretextos de Mulheres Negras*, publicado pelo coletivo, “*Mjibas* foram mulheres guerrilheiras que enfrentaram tropas britânicas e lutaram pela independência do seu país. Essa história foi colhida no livro *Zenzele, uma carta para minha filha*, da escritora Nozipo” (FAUSTINO; SOUZA, 2013, p. 132).

Ao assumirem o nome *Mjiba* as componentes do grupo resgatam a ancestralidade e assumem uma postura combativa, que visa romper a invisibilidade histórica sofrida por mulheres negras e periféricas, bem como desconstruir padrões literários, estéticos e artísticos que lhes são impostos.

Outro projeto importante que possui a participação expressiva de Elizandra Souza é o *Sarau das Pretas*, em que a autora atua como poeta e produtora cultural. O *Sarau das Pretas* iniciou suas atividades em março de 2016, quando Débora Garcia foi convidada pelo Sesc Pompéia³⁹ (São Paulo) para fazer uma ação para o Dia Internacional da Mulher. A poeta percebeu ali a oportunidade de fazer um evento que envolvesse o protagonismo de mulheres negras, aliando a problematização das questões de gênero às questões raciais.

O grupo percorreu diversas periferias da capital paulistana com apresentações e em março de 2017 completou um ano de existência em uma celebração no *Aparelha Luzia*. Segundo Erica Malunguinho, fundadora do espaço cultural em entrevista para a *Revista Trip*,

³⁸ As informações a respeito do *Mjiba em ação* realizado em 2014 foram retiradas no site foram retiradas do site <http://www.mjiba.com.br/mjiba-em-acao/mjiba-em-acao>, acesso em 05 jan. de 2017.

³⁹ Dados extraídos da entrevista *Mulheres lutam por espaço na literatura brasileira*, concedida ao site *O liberal*. Disponível em: <http://liberal.com.br/cultura/literatura/mulheres-lutam-por-espaco-na-literatura-brasileira-516453/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

o *Aparelha Luzia* é um Quilombo urbano⁴⁰, um espaço de afetividade negra, que muito além do ambiente físico é território imagético e espiritual (2017). Por isso, a comemoração de um ano do *Sarau das Pretas* nesse lugar evidencia certa resistência e uma rasura da narrativa hegemônica e eurocêntrica.

Imagem 6 – Marca do Sarau das Pretas⁴¹



Formado por Débora Garcia, Elizandra Souza, Thata Alves (poetas), Jô Freitas (atriz/dançarina) e Taissol Zyggi (percussionista), um dos objetivos do *Sarau das Pretas* é romper com a invisibilidade enfrentada por mulheres negras tanto em espaços de saraus quanto em outros ambientes artísticos. Sobre a resistência enfrentada pelas escritoras ao se assumirem como sujeitos de seus discursos, Débora Garcia, em entrevista para o site *O liberal*, afirma:

mesmo nos espaços periféricos ainda encontramos resistência em poder protagonizar as nossas demandas e temáticas, pois o machismo e o racismo são estruturantes em nossa sociedade. Então, sempre precisamos travar embates para podermos nos colocar nesses espaços⁴² (GARCIA, 2017).

Por isso Débora Garcia evidencia a importância de criar esses espaços de afeto, que fortalecem não apenas as autoras, mas, por empatia, as demais mulheres que frequentam o sarau, que podem se ver reconhecidas nas ações desenvolvidas. Para Elizandra Souza, em

⁴⁰ Erica Malunguinho em entrevista para a Revista Trip publicada em: 06 mar. 2017. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/erica-malunguinho-mulher-negra-trans-aparelha-luzia-resistencia-negra-sao-paulo-quilombo-urbano> . Acesso em: 30 maio 2017.

⁴¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/saraudaspretasSP/> . Acesso em: 24 abr. 2017.

⁴² Débora Garcia na entrevista *Mulheres lutam por espaço na literatura brasileira*, concedida ao site *O liberal*. Disponível em: <http://liberal.com.br/cultura/literatura/mulheres-lutam-por-espaco-na-literatura-brasileira-516453/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

entrevista concedida ao site Rede Brasil Atual, é preciso que a literatura esteja aliada a outras artes e “a ideia do sarau é potencializar a literatura negra e feminina, mas também utilizando as outras linguagens como a música e a dança⁴³” (SOUZA, 2016), a fim de explorar as múltiplas possibilidades, polifonias e expressões artísticas. Para mostrar o que e como a mulher periférica produz e que essa produção, a despeito do que se pode pensar tradicionalmente, é rica, plural e de grande valor.

As ações dos dois coletivos estão extremamente pautadas no empoderamento de mulheres periféricas e negras, de visibilizar suas produções artístico-literárias e levar para o público a possibilidade de conhecer essas escritoras que não estão contempladas pelos circuitos tradicionais do mercado editorial. Essas ações conferem grande importância à coletividade dessas artistas, que juntas potencializam o poder de seus diálogos e discursos. Tem como objetivo também colocar em evidência a produção que se origina na periferia para mostrar quão profícua ela é, desmistificando e desconstruindo o lugar de abjeção em que equivocadamente as mulheres periféricas são colocadas na sociedade.

2.3 Para uma poética da coletividade feminina: *Punga e Águas da Cabaça*

Segundo Djamila Ribeiro, importante pesquisadora e feminista negra, em artigo publicado no portal Geledés, empoderamento⁴⁴ não é um conceito que deve ser entendido como a tomada de poder para si, num ato individual ou que tenha como função perpetuar opressões (RIBEIRO, 2015). Empoderamento é a construção coletiva, na luta pela equidade. No caso das mulheres, “não é a causa de uma pessoa de forma isolada, mas como essa pessoa faz para promover o fortalecimento de outras mulheres com o objetivo de promover uma sociedade mais justa para as mulheres” (RIBEIRO, 2015), mas não apenas isso, é também “ter consciência dos problemas” que as aflige e “criar mecanismos de combatê-los” (RIBEIRO, 2015).

A importância da obra de Elizandra Souza dá-se em um contexto de emancipação e empoderamento feminino de suma importância dentro da literatura marginal-periférica e em resposta à demanda social de mulheres. A palavra *Punga*, título de seu primeiro livro, é originária do *Banto*, tronco linguístico africano. Segundo a autora, em entrevista à Lucía

⁴³ Elizandra Souza na entrevista *Sarau das Pretas: arte negra e feminina nas periferias*, concedida ao site Rede Brasil Atual. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/11/sarau-das-pretas-leva-a-consciencia-negra-as-periferias-6050.html>. Acesso em 24 abr. 2017.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.geledes.org.br/o-empoderamento-necessario/#gs.null>. Acesso em: 05 out. 2016.

Tennina, *Punga* é a umbigada que as mulheres dão ao se cumprimentarem para entrar na roda e dançar o Tambor de Criolo (TENNINA, 2015a, p. 324).

Leda Martins dá o nome de *oralitura* aos gestos e inscrições performáticas que matizam a

singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2003, p. 77; grifos da autora).

Intimamente ligada às questões da diáspora africana, das reminiscências e saberes que aqui foram reinventados e ressignificados, a *oralitura* presente na concepção de *punga* é o ato que corporifica na dança a coletividade de mulheres periféricas e negras, que por meio do umbigo se ligam. O laço afetivo que se materializa perpassa toda a obra de Elizandra Souza e de outras autoras periféricas, por isso Lucía Tennina propõe a própria ressignificação do termo e estabelece um conceito de *punga* como um “‘estar-em-comum’ das mulheres periféricas” (2015a, p. 324; grifos da autora).

Imagem 7 – Capas do livro *Punga*, a versão da Elizandra Souza e do Akins Kinte

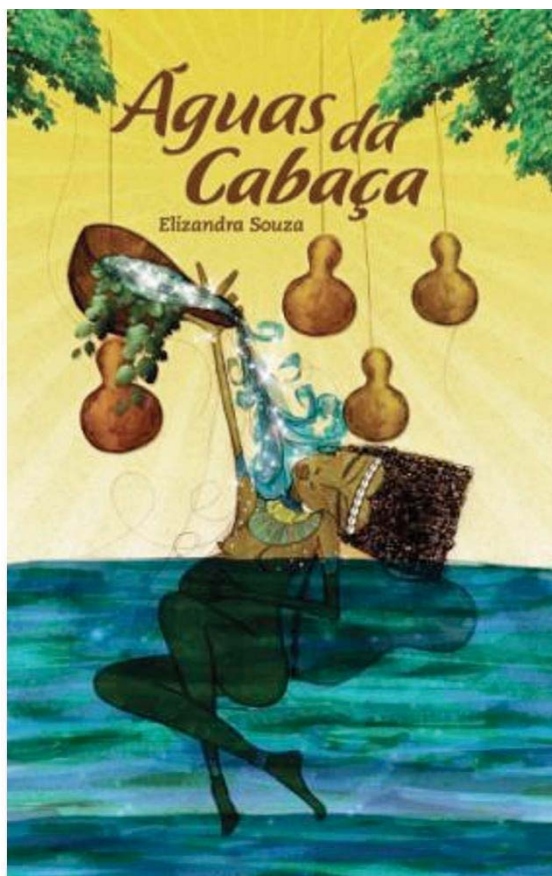


O livro *Punga* traz a busca pela ancestralidade negra, a necessidade de reposicionar-se socialmente como mulher e de resistir aos padrões estéticos, sociais e culturais impostos. Lançado em 2007, pelas Edições Toró, a primeira editora totalmente voltada para autores da literatura marginal-periférica, o livro traz também a obra do poeta Akins Kinte. O convite veio do poeta e entusiasta cultural Allan da Rosa. Em entrevista anexa, Elizandra afirma que à época nem tinha muita noção do que era e dos processos que implicavam lançar um livro, e

percebeu a necessidade simbólica do fazer junto, de disseminar a cultura e as vozes da periferia.

Completando 10 anos de sua publicação em 2017, o livro não se trata de uma obra em coautoria, ainda que as vozes dos dois autores possam ser acessadas pelo mesmo volume. De um lado temos a obra de Elizandra Souza, no outro a de Akins, mas ficha catalográfica, capa, numeração de páginas, temática, edição, e projeto estético e gráfico são diferentes. Como as duas obras não estão necessariamente atreladas em termos de conteúdo e projeto literário, serão apenas considerados os poemas da autora nesta análise.

Imagem 8 – Capa do livro *Águas da Cabaça*, de Elizandra Souza



O segundo livro de Elizandra Souza, *Águas da Cabaça* (2012), reforça e amadurece as temáticas abordadas no livro de estreia e consagra a poesia como um fazer todo pensado e concebido por mulheres. Segundo Fabiane Carneiro da Silva, a poeta “transfigura a negritude em experiência de linguagem e configura um trajeto pessoal de movimento-rio comprometido com o encontro de outras mulheres-correntezas a fim de desaguar num mar que é ponto de chegada, mas também origem de força ancestral” (SILVA, 2017, p. 1).

A cabaça, que abriga e protege a água, aparece como símbolo de vida, fertilidade, de exaltação ao feminino e marca da ancestralidade. No poema “Águas da cabaça”, a poeta Elizandra Souza exalta essa voz da mulher que não se deixa subalternizar, que existe e resiste na coletividade feminina:

Quando pensam que morri
Renasço nas mãos de uma mulher

Ser cabaça, ser fértil,
simples, discreta,
suave, dura, impermeável (SOUZA, 2012, p. 32)

Nos dois primeiros versos deste trecho do poema “Águas da cabaça”, homônimo ao livro, Elizandra Souza enaltece a coletividade feminina e o conhecimento que circula entre mulheres por meio da empatia e da alteridade, que não se perde, não se acaba e não morre. Muito pelo contrário, renasce pelas mãos de uma outra mulher. A cabaça aparece novamente como símbolo da fertilidade, que vê nascer essas mulheres que não se deixam assujeitar e que juntas resistem na coletividade.

No intuito de auxiliá-la na produção da obra, Elizandra Souza convidou seis⁴⁵ dessas mulheres-correntezas para participarem de todo o processo criativo, a elas deu o nome de parteiras e destacou a importância da coletividade feminina. Não obstante a figura das parteiras é resgatada, como aquelas que tem a sabedoria popular passada de geração em geração, que cultivam as tradições e as memórias, que compartilham conhecimento, são as “que realizam partos normais a partir da sabedoria prática e oral que receberam de suas antepassadas” (CASTRO, 2016, p. 62). Um livro trazido ao mundo pelas mãos de mulheres, que não apenas observam, mas como parteiras praticam ação, ajudam a dar vida, desaguardam e transformam, imprimem na obra e no processo de confecção dela sua arte.

No que tange à disposição dos poemas, *Águas da Cabaça* é dividido em cinco partes epigrafadas por excertos de obras literárias de outras autoras, de origem africana ou afro-brasileira ou afro-americana: “Navego-me Eu-mulher” (Conceição Evaristo); “Não confunda com amor o sacrifício de si mesma” (J. Nozipo Maraire); “Não se vende o próprio sonho” (Maria Tereza); “O Sonho é a verdade” (Zora Neale Hurston); “Curvos são os movimentos do

⁴⁵ Salamanda Gonçalves (capa), Renata Felinto (ilustrações de dentro do livro), Nina Vieira (Projeto gráfico), Mel Adún (prefácio), Priscila Preta (posfácio) e Carmen Faustino (revisão). Segundo Elizandra Souza em entrevista concedida ao site Polifonia Periférica. Disponível em: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza/>. Acesso em 01 Maio de 2017.

sol e da lua” (Paulina Chiziane). Estes aspectos reforçam a noção de coletividade e o “estar-em-comum” da autora com as demais escritoras.

Para Silvia Regina Lorenzo Castro, o livro em si projeta uma metáfora da fertilidade, onde a cabaça é o “recobrimento que abriga a poesia-feto” (CASTRO, 2016, p. 63), que vem ao mundo pela mão de todas essas mulheres: tanto as parteiras, quanto Elizandra Souza, quanto as autoras epigrafadas. Para a estudiosa, essa poesia que nasce da mão de muitas mulheres em coletividade tem o potencial transformador capaz de gestar “uma nova periferia na conformação de uma nova cidade, aquela que não mais invisibiliza a voz e o corpo de sujeitos periféricos e suas produções discursivas, mas que os vê em sua potencialidade poética e multifacetada” (CASTRO, 2016, p. 63).

Imagem 9 – Ilustração de abertura da seção Navego-meu Eu-mulher⁴⁶. Autora: Renata Felinto.



A ilustração que abre a seção “Navego-me Eu-mulher” é bastante emblemática por que sintetiza todo projeto estético, poético e político do livro *Águas da Cabaça*. Uma mulher

⁴⁶ (SOUZA, 2012, p. 12)

negra, grávida e dentro de sua barriga encontramos uma cabaça. A cabaça como metáfora para o útero, para a gestação da própria poesia, poesia feto, insurgente, que se revela resistência. O livro também pode ser compreendido como a gestação de uma linguagem poética pautada pela ancestralidade, que traz o feminino para um outro tipo de ritual sagrado, não aquele eurocentrado, mas que revela a África como mãe, matéria-prima, fruto, semente e produto de um corpo de mulher cuja existência é a própria rebeldia, a própria revolução.

A ilustração vem acompanhada do seguinte excerto do poema “Fêmea-Fênix”, de Conceição Evaristo:

navego-me eu-mulher e não temo,
sei da falsa maciez das águas
e quando o receio
me busca, não temo o medo,
sei que posso me deslizar
nas pedras e me sair ilesa,
com o corpo marcado pelo olor
da lama. (EVARISTO *apud* SOUZA, 2012, p. 13)

A mulher revelada pelo poema de Conceição Evaristo dialoga com os poemas da seção do livro de Elizandra Souza, mulher que não se deixa curvar, que navega sua própria vida e está sempre vigilante, não se deixando enganar pela “falsa maciez das águas”. Uma representação feminina que renasce como a fênix, se reinventa assim como Evaristo renasce pela poesia de Elizandra Souza e juntas compartilham a ancestralidade e a poesia.

É como se tanto na produção literária quanto na atuação nos coletivos em que participa, a autora estivesse constantemente “pungando” com as outras mulheres envolvidas, sendo visibilizada por elas e dando visibilidade a elas num processo de empatia e alteridade que as fortalece individualmente e como grupo.

A obra da autora nos permite ler a “literatura e a periferia brasileiras partindo de outra perspectiva: uma perspectiva negra, feminista, jovem, urbana” (CASTRO, 2016, p. 52), e que nos permite ver a mulher periférica de maneira mais próxima da realidade, sem mediações caricaturais, como sujeito de seu próprio discurso e fazer poético-literário.

Inicialmente, pensou-se em uma análise da obra poética da autora separando *Punga de Águas da cabaça*, entretanto, verificou-se que os arcos temáticos se relacionavam e se imbricavam. Por isso, neste capítulo, pretende-se verificar como: 1) a poesia de Elizandra Souza desconstrói o lugar da mulher na sociedade e na literatura, 2) a construção poética revela corpo e voz que fundam resistência e ressignificam não apenas a figura feminina, mas

principalmente a mulher periférica, negra, tradicionalmente subalternizada, 3) essa mulher que não aceita o lugar socialmente imposto e que não se curva para nada além de sua ancestralidade.

De um universo de 140 poemas, entre *Punga* e *Águas da Cabaça*, conseguimos apurar os seguintes temas: 20% dos poemas trazem a poesia como uma arma com potencial para responder às opressões sofridas pelos grupos minoritários retratados no livro; 17,86% dos poemas trazem a exaltação de elementos da ancestralidade; 17,86 % dos poemas abordam a ruptura como mote principal, seja a reversão positiva de elementos biológicos, a desconstrução de mitos e tabus ou a problematização das temáticas tradicionais da poesia; 30% dos poemas deflagram as relações afetivas de cunho amoroso, muitas delas flertam com o erotismo, a maioria desses poemas está concentrada na última parte do livro *Águas da Cabaça*; e 14,28% dos poemas estão pulverizados em outras temáticas como a ausência; as relações cotidianas mais simples, o lugar de um eu-lírico mais individual, entre outras questões.

Os dois livros podem ser abordados por quaisquer chaves temáticas ou mesmo pelo embrincamento de mais de uma delas. Neste estudo optamos por fazer um recorte de poemas que evidenciem como o texto poético é capaz de construir corpos e vozes que problematizam e subvertem a representação feminina balizada pelas estruturas patriarcais vigentes. Para isso utilizaremos as três primeiras chaves temáticas mencionadas do parágrafo anterior. Sendo assim, as análises estão divididas da seguinte maneira: 1) a poesia como ruptura de paradigmas estéticos, sociais e literários (O corpo deseducado: desconstrução de mitos e tabus); 2) a poesia como um resgate mais contundentemente de elementos da ancestralidade negra (O corpo da mulher negra como resgate e celebração da ancestralidade); 3) a poesia que se transforma em arma e revide às opressões sofridas (A voz do revide e a palavra como arma contra a opressão).

2.4 O corpo deseducado⁴⁷: resistência e desconstrução

Elizandra Souza desponta como grande entusiasta da literatura marginal-periférica, mais especificamente a de autoria feminina, sua escrita procura desmistificar a representação feminina canonizada, romper com mitos e tabus que se preocupam em oprimir e esvaziar o

⁴⁷ Usaremos aqui o conceito de corpo deseducado em contraposição ao corpo educado, amplamente criticado por Guacira Lopes Louro (2010). O corpo educado seria, segundo a estudiosa, moldado e construído socialmente para aceitar padrões impostos por instituições excludentes e opressoras. O corpo deseducado seria aquele que transgride e desconstrói essas normas opressoras.

discurso feminino. Seus versos procuram muitas vezes denunciar as mais diversas violências imputadas às mulheres periféricas como a simbólica, a de gênero, a social e a física, além de evidenciar uma resistência profunda e contundente à estrutura patriarcal que as marginaliza.

Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1999, p. 9), salienta o fato de que existem em nossa sociedade certos mitos e tabus que ocupam espaços interditados, visto que não se pode falar tudo o que se quer. Esses espaços que nos são negados são entrecortados por direitos e privilégios dos grupos que, em geral, detêm o poder. O autor salienta que nesses interditos habitam questões de sexualidade e política e é “como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se derrama e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes” (1999, p. 9-10).

É como se o corpo ocupasse uma região inóspita que não deve ser recuperada e o prazer advindo dele ocupasse o lugar da interdição. Tudo o que vem do corpo deveria ser controlado, castrado e punido. Consequentemente o discurso a cerca do tema também esteve num espaço de representação restrito e excludente. A disciplinarização e educação do corpo feminino atende a uma estrutura política que privilegia homens em detrimento de mulheres. Isto se dá por meio de processos culturais que se transformaram através dos tempos e revelam o corpo como uma construção social que, na maioria das vezes, está a serviço do patriarcado instituindo normas de conduta opressoras que visam dominar e subjugar mulheres. Assim, “através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política” (LOURO, 2010, p. 27).

No estudo *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle*, Elaine Showalter questiona a necessidade política perpetuada através dos séculos de tornar a vagina um espaço interditado, proibido e de restringir ao aspecto meramente reprodutivo todas as questões relacionadas a ela e à biologia feminina. Assim, lançou-se um véu, um interdito, um silenciamento, imprescindível para dominar e controlar mulheres. Showalter afirma que “o olhar masculino proporciona tanto o poder quanto o risco, pois o que está por trás do véu é o espectro da sexualidade feminina, uma boca silenciosa, porém terrível, que pode ferir ou devorar o observador masculino” (SHOWALTER, 1993, p. 194). Sob essa perspectiva as mulheres foram educadas para não gostar de si mesmas, para não compreender seus anseios e

suas vontades, para não terem posse sobre seus próprios corpos, que servem numa visão machista apenas para o deleite e prazer dos homens.

A menstruação, como produto do espectro dessa “vagina dentada” capaz de devorar e castrar homens, foi praticamente criminalizada pela sociedade e tornou-se objeto de repulsa e vergonha. Os fluidos corporais, o cheiro, a saúde da vagina feminina passaram a ser considerados elementos abjetos.

Para Showalter, o olhar crítico sobre o mito da vagina dentada é de suma importância para compreender a autorrepresentação das mulheres e abala as estruturas da sociedade patriarcal, isso por que “a revelação da mulher por si mesma pode ser uma atitude chocante já que essa revelação coloca o poder no lugar da castração” (SHOWALTER, 1993, p. 206) do outro a quem foi relegado o direito de falar. No primeiro poema do livro *Punga*, Elizandra Souza coloca em xeque esse que é um dos tabus mais antigos e recorrentes ligados ao feminino: a menstruação.

Sangre mais uma vez!
Expele do teu corpo
o embrião não fecundado
Junte todo o amargor
e sangre outra vez!

É dolorido,
mas sinta com intensidade essa cólica
esse mal estar,
mas sangre mais uma vez!

Sangre nessa hipócrita sociedade,
junte todas as dores expelidas,
retire da calcinha
esse absorvente encharquecido
E jogue fora todos esses sangrados.

Mas Menstrue e Ação! (SOUZA, 2007, p. 10)

As ilustrações do livro *Punga* são bastante emblemáticas, visto que dialogam com a poesia. No caso do poema “Menstruação” vemos uma menina no banheiro lendo um livro cuja capa está escrito “História Preta”:

Imagem 10 – ilustração do poema MenstruAção⁴⁸. Autor: Bylla.



A ação conclamada pelos versos de Elizandra Souza dialogam com o conteúdo do livro que essa menina lê, visto que ao ter acesso à sua história e ancestralidade ela tem munção e poder para sangrar na "hipócrita sociedade". A poesia e a ilustração ganham o cotidiano, a intimidade de mulheres comuns para vislumbrar que a resistência e o revide se dão nas ações mais corriqueiras, nos atos mais simples que ressignificam o feminino.

Segundo Elizabeth Grosz, o corpo visto como máquina, postulado pelo cartesianismo e pelas estruturas patriarcais, que se revela pela ótica biológica e da medicalização, é um “instrumento ou ferramenta, ele pede disciplina e treinamento cuidadosos e, como objeto passivo, requer conquista e ocupação” (GROSZ, 2000, p. 57). Os versos deste poema “MenstruAção” subvertem essa lógica, tornam o corpo ativo, produtivo, potente em toda sua capacidade de gerar vida para além da reprodução.

O véu sob o órgão sexual feminino é retirado e desconstrói-se aos olhos do leitor a abjeção imposta que é rechaçada, ressignificando o elemento feminino até então considerado objeto de repulsa, como mola propulsora de mudança que incita a prática da ação. A repetição exclamativa de “sangre mais uma vez” conclama a todas as mulheres a não se manterem passivas frente à opressão sobre seus corpos. Evidencia a dor, por meio dos versos “junte todo o amargor” e “É dolorido,/mas sinta com intensidade essa cólica”, como um processo de

⁴⁸ (SOUZA, 2007, p.11).

expurgo necessário que não apenas coloca para fora o sangue e o “embrião não fecundado”, mas todas as injúrias, as violências e as práticas por meio das quais o feminino foi marginalizado.

A menstruação foi durante muito tempo considerada uma doença que acamava meninas e mulheres e as permitia serem dispensadas do trabalho e da escola, reforçando a noção de fragilidade e de inferioridade feminina. No poema de Elizandra Souza, o eu lírico feminino reitera a necessidade de colocar para fora todos esses preconceitos com os versos da penúltima estrofe: “sangre nessa hipócrita sociedade,/junte todas as dores expelidas, retire da calcinha/esse absorvente encharcado/e jogue fora todos esses sangrados”. Sangrar na hipócrita sociedade pode ser entendido como marcar em vermelho, trazer para o debate as discussões de gênero e descortinar a hipocrisia e a falácia com que mulheres são tratadas em uma cultura falocêntrica. É não aceitar o discurso que as ridiculariza e as esvazia como seres humanos e dar voz para que elas possam se fazer ouvidas.

Com os versos “expele do teu corpo” e “o embrião não fecundado”, a autora critica ainda a teoria *biologizante*, que reduz mulheres apenas à perspectiva da reprodução, transformando o corpo feminino não apenas num campo de batalha pela representatividade, mas em um espaço de prazer e afeto. O eu lírico feminino plural e coletivo é portador da voz das mulheres, não só as periféricas, e num ato de rebeldia deixa claro que não aceita a abjeção compulsória e os *silenciamentos* que lhes foram impostos socialmente, conclamando-as para que não mais se assujeitem. O verso final materializa e sintetiza, ao decompor em um jogo semântico a palavra menstruação em “menstrue” e “ação”, a necessidade de resistência feminina frente às práticas opressoras enraizadas em nossa sociedade.

A escolarização dos corpos femininos passa pela naturalização de condutas opressoras e com uma gama diversificada de imposições culturais que visam adequá-los “aos critérios estéticos, higiênicos, morais” (LOURO, 2010, p. 15) dos grupos aos quais pertencem. No poema “Meio-termo”, da primeira seção do livro *Águas da Cabaça*, a poética está a serviço do questionamento desses padrões:

Cansei dessa minha poesia educação
Com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha
Dessas palavras cheias de entrelinhas
Que não dizem à que veio, cantadas não entendidas
Esse ar de “mocinha” escondendo a “puta”
Essas caras e bocas que não gritam e nem esperneiam

Cansei dessa minha poesia educação
Tão comportada que irrita

Sempre como faca de dois gumes
 Querendo sim, querendo não
 Tão boazinha, que gosta de sal e açúcar
 Sempre agridoce...
 Essa atitude molhinho de pimenta
 Que nem arde e nem tempera
 Essa quentura banho-maria
 Que não queima e nem gruda (SOUZA, 2012, p. 18: grifos da autora).

Segundo Michelle Perrot, o corpo da mulher fala, ainda que em silêncio, tornando o pudor a marca da feminilidade, visto que, segundo a sociedade patriarcal, “todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal”, uma vez que “mulheres de boa sociedade” devem ser “discretas e dissimuladas” (PERROT, 2003, p. 15).

No poema acima, o uso da ironia evidenciada pelas expressões “pernas cruzadas” e “mostrar a calcinha”, aliadas ao questionamento da poesia educada, revela o corpo do poema imbrincado no corpo da mulher, que passa por uma transição entre deixar de ser objeto do discurso alheio para ser sujeito que pratica a ação e reivindica a representatividade feminina. Esse poema promove a reflexão sobre a representação relegada às entrelinhas, que revela uma experiência silenciada, que não é plena e habita espaços interditados. A “mocinha” que é obrigada a esconder a “puta”, que é cerceada e controlada, que é obrigada a viver o desconforto das “caras e bocas que não gritam e não esperneiam”. A problematização que o eu lírico feminino faz às imagens clássicas e reducionistas da mulher como alguém subalterno, a quem é relegado o direito à voz, descortina a violência simbólica das práticas cotidianas e funciona como um grito de resistência que rompe o silêncio compulsório feminino.

O questionamento dessas atitudes que estão sempre no limiar de ser e representar algum posicionamento, mas que ficam num lugar do “quase”, do “banho-maria”, em cima do muro revela as atitudes que se esperam de uma mulher. Uma mulher não deve se destacar em nada, não deve ser firme nos seus propósitos, não pode arder e nem temperar como evidencia a segunda estrofe do poema. Essa mulher que cumpre os preceitos da sociedade patriarcal, é uma mulher dócil, facilmente controlada e manipulada.

A desumanização feminina e a tomada do corpo da mulher como propriedade do homem, passível de ser violado e agredido é uma realidade na sociedade brasileira. Seja no âmbito privado ou público as estruturas patriarcais galgadas na dominação masculina legitimam as mais variadas violências. A violência doméstica talvez seja uma das formas mais

cruéis em que se enuncia a agressão contra mulheres, por que se insere no âmbito das relações afetivas íntimas, na instituição sacralizada do casamento.

Segundo o artigo 5º da Lei Maria da Penha (Lei 11340/06), “configura violência doméstica familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”⁴⁹, que podem acontecer no âmbito da unidade doméstica, no âmbito da família ou em qualquer relação íntima de afeto na qual o agressor tenha convivido com a vítima.

A pesquisa intitulada *Violência doméstica e familiar contra a mulher*⁵⁰, do Senado Federal traz dados alarmantes a respeito da violência doméstica no Brasil. Das mulheres que foram entrevistadas, entre março e abril de 2017, 29% declararam já ter sofrido algum tipo de violência doméstica assim distribuída: 67% sofreram agressão física; 47% sofreram violência psicológica; enquanto as violências moral e sexual tiveram 36% e 15% das respostas, respectivamente. A pesquisa revelou também que mulheres com filho são mais agredidas perfazendo um total de 34% contra 15% das mulheres sem filhos. No recorte de raça os dados são ainda mais contundentes: enquanto 57% das mulheres brancas responderam terem sido vítimas de violência física, 74% das mulheres negras (pretas e pardas) sofreram esse tipo de violência. Este último dado nos mostra que o aviltamento e agressão ao corpo da mulher negra é ainda mais naturalizado e recorrente.

Das mulheres entrevistadas 69% disseram que percebem o aumento da violência doméstica contra mulheres no país; 41% apontaram que os maridos, companheiros e namorados eram os agressores; 33% apontaram ex-maridos, ex-companheiros e ex-namorados como agentes da violência. Entretanto, muitas dessas mulheres acabam ficando em silêncio, visto que 27% declararam não ter denunciado seus agressores nem ter pedido ajuda. E esse número pode ter sido ainda maior, visto que muitas mulheres não denunciam por medo, vergonha, e pelos processos burocráticos e demorados que implicam levar a diante casos de violência contra mulheres no país.

Essa percepção de aumento da violência doméstica contra mulheres no país parece corroborar com a ideia de que o corpo feminino deve ser controlado a qualquer custo, ainda

⁴⁹ A Lei Maria da Penha pode ser acessada na íntegra no site: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/95552/lei-maria-da-penha-lei-11340-06> . Acesso em 11 set 2017.

⁵⁰ A pesquisa *Violência doméstica e familiar contra a mulher* pode ser acessada na íntegra no endereço eletrônico: <http://www.justicadesaia.com.br/wp-content/uploads/2017/06/VIOLÊNCIA-DOMÉSTICA-E-FAMILIAR-CONTRA-A-MULHER-2017.pdf> . Acesso em 25 set 2017.

que por meio da violência. O problematização do lugar da mulher, institucionalizado socialmente, é constantemente discutido na obra de Elizandra Souza. Ora no lugar de musa, ora no lugar de objeto de desejo, a mulher se vê constantemente objetificada e tem seu discurso esvaziado pelo olhar alheio, que muitas vezes é raso e reducionista. Em “Meu único dia de mulher”, a poeta contrapõe a figura feminina vendida na data comemorativa do dia internacional da mulher com a realidade de abandono e violências que muitas vivem inclusive em seu reduto doméstico, pelos companheiros que deveriam amá-las e protegê-las:

Oito de março lembrou de mim
Mandou flores, tocou até tamborim
[...]
e disse o quanto sou guerreira de fé
e que sou capaz de vencer todas as barreiras
[...]
na TV tantas homenagens
que cheguei a acreditar
até que enfim a igualdade está a reinar

Nove de março, que decepção!
Pia cheia e toalha no chão
pedi pra tirar o prato da mesa
e quase levei um bofetão
disse que o serviço de casa era minha obrigação
que mulher só prestava pra cozinhar,
fazer sexo,
gerar filhos e amamentar

Dez de março e a coisa piorou
disse que sou feia, gorda
e não sabe por que casou
e ainda me chamou de burra
[...]

Os dias passam e fico esperando
Meu único dia de mulher
Oito de março! (SOUZA, 2007, p. 51 – 52)

A violência de gênero, simbólica e psicológica inserida na violência doméstica coloca em xeque, neste poema, a necessidade real de haver um dia destinado às mulheres, quando no resto de todo o ano elas são humilhadas e agredidas tanto por seus companheiros, quanto por outros homens que as cercam em seu cotidiano. Esta imagem vendida nas datas comemorativas é essencial para colocar a mulher num lugar de dominada na relação de poder em detrimento do homem, garantindo a manutenção da sociedade nos moldes em que se encontra como falocêntrica, sexista e patriarcal. Isto ocorre porque

Ideologias socialmente validadas usadas para justificar relações de dominação e subordinação englobam a dimensão simbólica da opressão. O uso estereotipado ou controlado de imagens de grupos de raça, classe e gênero diversos é central neste processo (COLLINS, 2015, p. 24).

Assim, a crescente de agressão que vai sendo construída nos versos com o passar dos dias traz ao poema toda a dor e angústia dessa mulher a quem a realidade é muito diferente dos comerciais e campanhas publicitárias, que vai sendo esvaziada e desumanizada simbólica e psicologicamente até quase sofrer de fato agressões físicas e não ter forças para lutar frente à opressão.

Segundo o artigo 7º da Lei Maria da Penha, a violência psicológica é

entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação.

No poema “Meu único dia de mulher” essa violência psicológica é evidenciada pelo reforço dos papéis tradicionalmente vinculados ao feminino, pelo constrangimento e pela humilhação. Essa conduta vai transformando a maneira como o eu lírico se percebe e é percebido pelo companheiro. De “guerreira de fé”, capaz de “enfrentar todas as barreiras”, ela passa no dia seguinte a um mero pedaço de carne, que deve estar disponível para satisfazer os desejos de seu companheiro, que serve apenas para servir e atender às demandas dele, materializadas pelo ato de cozinhar, fazer sexo, gerar filhos e amamentar. Nesta estrofe, Elizandra Souza questiona o lugar destinado às mulheres, do reduto doméstico, da solidão em ter que criar os filhos e cuidar das questões da casa, como se a elas fosse negado o direito de ter vontades, sentir prazer, conduzir suas próprias vidas para além do cárcere do casamento e da maternidade compulsórios.

A autoestima dessa mulher vai sendo minada e destruída sob a perspectiva de que ela não merece o apreço, o afeto e o carinho que lhe poderiam ser destinados, e por isso seu corpo vai sendo transformado pelo discurso do outro, para que não atenda aos padrões esperados socialmente: é gorda, é feia, é burra. A esse corpo, deseducado, digno de pena e abjeção supõe-se ser legitimada socialmente a agressão desmedida, a rejeição e o desamparo. Estes aspectos constitutivos dessa subjetividade feminina revelam uma dor tão profunda que essa

mulher, desprovida de qualquer carinho, conta os dias do ano para que possa novamente ser tratada com dignidade.

Segundo Lucía Tennina, “Meu único dia de mulher” tornou-se uma “conversação que percorre o território cultural periférico e elabora seu sentido coletivamente” visto que em cada 8 de março, nos diversos saraus da periferia paulistana, uma mulher declama esse poema (TENNINA, 2015a, p. 318), no sentido de provocar os homens a respeito de seus privilégios e práticas machistas com suas companheiras, mães, amigas, enfim, as mulheres com quem convivem.

Os versos inscrevem no poema a *oralitura* da performance coletiva das mulheres nos saraus, que por meio da vocalização e da problematização não se deixam subjugar, que rechaçam a ideia de ter apenas um dia de respeito, dignidade, e alteridade. Mais uma vez, o corpo, como lugar de disputa, de memória, de práticas sociais é levado para a literatura a fim de deflagrar o cotidiano de situações de violência que são enfrentadas por essas mulheres periféricas.

2.5 O corpo da mulher negra como resgate e celebração da ancestralidade

A vigília sobre o corpo feminino é constante e isto se deve à existência do que Naomi Wolf teorizou como o “mito da beleza”, que “expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam” (1992, p. 15). Padrões morais e estéticos impossíveis de serem atingidos que causam frustração e despertencimento nas mulheres. Para a mulher periférica, retratada por Elizandra Souza, esse processo se dá de maneira mais predatória e cruel, isso porque, além do recorte de gênero, existe o recorte de classe em função da questão geográfico-econômica e, na maioria das vezes, a opressão pelo recorte racial também.

Segundo Cláudia Pons Cardoso, estereótipos e explorações se dão de maneira diferente entre mulheres brancas e negras. Compreender de que maneira essas questões tangenciam as mais diversas mulheres pode ser um ponto de convergência para o diálogo:

As mulheres em sua totalidade são representadas em imagens estereotipadas, porém de formas diferentes. As imagens de controle são criadas para justificar a exploração econômica e garantir a subordinação de mulheres negras, mas também, para assegurar a manutenção das opressões de gênero e regular a sexualidade de mulheres, sejam negras ou brancas. (CARDOSO, 2014, p. 978)

Revela-se assim um processo dialético que, segundo Sueli Carneiro, por um lado “promove a afirmação das mulheres em geral como novos sujeitos políticos, de outro exige o reconhecimento da diversidade e das desigualdades existentes entre essas mesmas mulheres (CARNEIRO, 2016, p. 153). Isto por que os recortes em que essas mulheres estão inseridas revelam demandas diferentes de classe e raça, além das compartilhadas opressões de gênero. E seus corpos são subalternizados em diferentes camadas segundo essas mesmas violências advindas dessas marginalizações.

No Brasil, a subalternização do corpo da mulher negra é uma herança escravocrata que vem sendo perpetuada por nossa sociedade onde o racismo é estrutural, ainda que se propague a falácia do mito da democracia racial, que nega veementemente a existência de uma cultura racista em virtude da miscigenação. A respeito do tema Lélia Gonzalez pontua que a miscigenação tornou-se um discurso possível graças aos “‘casamentos inter-raciais’, que nada mais foram do que o resultado da violentação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos, etc)” (GONZALEZ, 2016, p. 400, grifos da autora). O mito da democracia racial traz a nociva concepção de que todos os impasses e discursões acerca das estruturas e práticas patriarcais balizadas no racismo foram e são resolvidas de maneira pacífica historicamente. Entretanto, Gonzalez (2016, p. 400-401) nos chama atenção para o fato de que a população negra não aceitou passivamente a escravidão e fundou resistência frente a ela. Portanto, essa imagem do negro passivo, infantilizado, incapaz e que aceitou de bom grado a escravidão não se sustenta e é constantemente rechaçada na obra poética de Elizandra Souza.

No livro *A História da Beleza Negra no Brasil*, Amanda Braga, traça um panorama cronológico dos padrões de beleza que fizeram com que a mulher negra fosse, com o passar do tempo sendo deslegitimada e tornada abjeta não apenas em seus atributos físicos, mas também pelos elementos e símbolos históricos que marcam e dignificam sua ancestralidade. A autora, por meio da análise do discurso, faz uma crítica bastante pungente às estruturas patriarcais que revela como a mídia, a arte eurocêntrica, a medicina e outras instituições contribuíram para um discurso do exotismo, da brutalização e da hiperssexualização dessas mulheres. Trazidas à revelia, as africanas que aqui foram escravizadas eram literalmente examinadas como animais e nessa prática era muito comum terem seus corpos apalpados, bem como verificava-se se seus quadris eram largos para fins reprodutivos e outros atributos

físicos que deflagravam a intenção de exploração sexual dessas mulheres (BRAGA, 2015, p. 67).

Segundo as análises de Amanda Braga, advém também desse período a noção de que o corpo da mulher negra, visto como animalizado, deveria ser domesticado a qualquer custo pelos homens brancos. A justificativa mais frequentemente usada para validação dos abusos pautava-se no entendimento de que as mulheres negras era promíscuas, lascivas, insaciáveis, com predicados sexuais enalteceis, cujas grandes nádegas e seios fartos faziam com que até mesmo padres e frades conseguissem resistir a essas mulheres que estavam sempre prontas a oferecer prazer de bom grado. Oferecidas tanto aos senhores quanto aos seus filhos, segundo o olhar de seus opressores elas performavam o estereótipo da mulata fácil, disponível, capaz de satisfazer aos homens e despertar o rancor e a ira das mulheres brancas (BRAGA, 2015)

Na literatura, a representação da mulher negra vem ocupando tradicionalmente o espaço estereotipado que se ancora, segundo Eduardo de Assis Duarte, na máxima patriarcal dos tempos coloniais: “branca pra casar, preta pra trabalhar e a mulata para fornicar”, fazendo com que essa seja a “figura da mulher presente no imaginário masculino brasileiro” e repassada “à ficção e à poesia de inúmeros autores” (DUARTE, 2009, p. 63 – 64). É claro que nem toda mulher periférica é negra e a premissa contrária também não é verdadeira, mas é importante salientar nesta seção o campo de disputas que a literatura se revela ao tratar desta mulher que sofre uma tripla opressão.

Excluídas pela misoginia masculina, marcadas pela opressão de raça e classe, as mulheres negras são obrigadas a viver em um espaço de silêncio ainda mais profundo e solitário. Djamila Ribeiro, em entrevista ao site *Diário liberdade*, ressalta a importância de se compreender racismo e sexismo como elementos estruturantes que legitimam a violência contra a população negra, em especial as mulheres, e ressalta a importância de compreender o conceito de interseccionalidade para deflagrar como esses fenômenos atuam (RIBEIRO, 2015). Para tal, resgataremos os estudos de Kimberlé Crenshaw a respeito do tema:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p. 177)

A intersecção entre gênero e raça tornou possível o enegrecimento do discurso e das práticas feministas, inseriu mulheres negras no protagonismo de seus discursos. Segundo Djamilia Ribeiro, colocar a mulher negra no centro do debate se faz imprescindível visto que “ao passar a falar de si, [ela] poderia contribuir por meio de sua perspectiva com a teoria feminista por oferecer novas possibilidades de enfrentamento e ações políticas” (RIBEIRO, 2016, p. 23), tornando os movimentos feministas ainda mais plurais e agregadores. O feminismo negro colocou na pauta das demandas sociais as questões que tangenciam mulheres negras, tomando por base seu lugar de fala. Trouxe para “o primeiro plano uma ampla gama de experiências diaspóricas em sua especificidade tanto local quanto global” e passou a representar “a vida negra em toda sua plenitude, criatividade e complexidade” (BRAH, 2006, p. 357).

Um dos aspectos mais marcantes e constantes da obra de Elizandra Souza é a problematização do lugar da mulher negra dentro da sociedade, por meio da busca da ancestralidade, do empoderamento, da desconstrução de representações caricaturais e da valorização do cabelo, dos acessórios e da cultura africana. Tangenciar essa mulher por meio da interseccionalidade das opressões que sofre é uma das maneiras que a autora encontra para visibilizá-la, abrir espaço para sua voz.

Em “Sou seu HIV”, a autora chama a atenção para a desconstrução da mediatização feita da representação da mulher negra:

sou poeta destruidora de alienação
saudando minha ancestralidade
combatente, militante contra a padronização.
que diz que só a loira é bonita
e que o feio está em mim
enganou-se, pois, sou descendente de Zumbi
resistente que nem Anastásia
liderança feito Dandara (SOUZA, 2007. p.19).

Nesse trecho do poema, Elizandra Souza tensiona e problematiza a questão do mito da beleza para além do gênero e coloca a questão racial no centro do debate. Segundo bell hooks⁵¹, “a desvalorização da natureza feminina negra conduziu à degradação de toda a atividade realizada pelas mulheres negras. [...] Todos os estereótipos negativos para caracterizar as mulheres negras eram anti-mulher” (2014, p. 51-52). Tal prática levou à

⁵¹ bell hooks é o pseudônimo de Glória Jean Watkins (1952), importante autora, ativista e militante feminista norte-americana. O pseudônimo é uma homenagem à sua avó Bell Blair Hooks e é grafado em letras minúsculas por posicionamento político da autora. Segundo ela, o que deve ter destaque é a mensagem que ela leva não seu nome.

legitimação da exploração de suas sexualidades e à naturalização de mitos que imputam à mulher negra o estigma de promíscuas, intelectualmente inferiorizadas e cuja beleza é interdita, fazendo com que todas as suas ações, conquistas e tudo aquilo que está relacionado ao universo feminino negro seja ridicularizado, considerado menor e menos importante. Assim construiu-se a grande falácia de que o corpo da mulher negra seria considerado ainda mais abjeto.

O eu lírico feminino do poema “Sou seu HIV” procura justamente desconstruir essa representação cruel e deturpada, revelando uma mulher negra “destruidora da alienação”, aquela cuja missão é romper com estruturas e paradigmas pré-estabelecidos, que não aceita modelos que pasteurizam a figura feminina, a desumanizando-a e esvaziando sua complexidade. Uma mulher que milita, que combate, que não aceita o espaço de dor e abjeção que lhe foi imposto, uma mulher que reivindica a beleza, a inteligência e o acesso à voz dela e das demais a fim de reconstruir a visão que se tem do feminino negro.

A objetificação imposta ao corpo da mulher negra é rechaçada pelo poema que evidencia que o “feio”, o abjeto, não está nela, mas na sociedade que é incapaz de compreender e lidar com essa mulher *empoderada* e em franca libertação. Tal perspectiva de não se deixar subalternizar coaduna com a ideia de que “o ‘tornar-se’ negra anuncia um processo social de construção de identidades de resistência política, pois reside na recusa de se deixar definir pelo olhar do outro e no rompimento com o enbranquecimento” (CARDOSO, 2014, p. 973; grifos da autora).

Tradicionalmente sabemos pouco a respeito das figuras icônicas da luta e da resistência negra, parece ser uma parte da história que nos é constantemente negada. Sendo assim sabemos pouco quem foi Zumbi, mas não entendemos sua importância. Segundo Lélia Gonzalez, “o primeiro Estado livre de todo o continente americano existiu no Brasil colonial, como denúncia viva do sistema implantado pelos europeus no continente” e se tratou da República Negra de Palmares, conhecida como Quilombo dos Palmares, capitaneada por Zumbi que segundo a estudiosa existiu em “efetiva harmonia racial já que sua população, constituída por negros, índios, brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiam para todos, sem exceção” (GONZALEZ, 2016, p. 401). Zumbi era um verdadeiro líder, assim como Dandara e Anastácia, os três resistiram à sua maneira às injúrias e violências imputadas ela escravidão.

O poema “Sou seu HIV” promove o resgate histórico de um silenciamento que merece reparação por meio da poesia e da literatura e Elizandra Souza traz essa militância imbrincada

na poesia a fim de chamar atenção do leitor. As mulheres guerreiras são evocadas como tradição, assim, muito mais do que apenas a companheira de Zumbi, Dandara dos Palmares aparece como modelo de postura e atitude a ser seguida. Ela resistiu aos desmandos e perversidades do período escravocrata se tornando também uma liderança. Segundo a autora Jarid Arraes “existem poucos dados sobre sua vida, e por isso sua história é cercada de controvérsias” (ARRAES, 2017, p. 53). A escritora evidencia que não se sabe ao certo se Dandara nasceu no Brasil ou na África, mas que sua participação na resistência de Palmares foi bastante ativa e em 1694 ela se suicidou, “jogando-se de uma pedreira para morrer em liberdade e não na condição de escrava” (ARRAES, 2017, p. 53). O imaginário e a importância da simbologia que circundam Dandara mostram uma figura feminina de resistência, que não se deixou sucumbir.

A história da outra figura resgatada por Elizandra Souza, Anastácia, também tem muitos elementos que se perderam com o tempo. Diz-se que Anastácia⁵² foi filha de uma princesa bantu, que era extremamente politizada e falava contra a escravatura para seus companheiros. Ela foi sentenciada a usar uma máscara de folhas de flandres e uma gargantilha de ferro por toda a vida por ter se recusado a praticar relações sexuais com o senhor de engenho e ser sua amante e assim passou a se comunicar apenas pelo olhar. Anastácia passou a ser cultuada como santa pelas religiões de matrizes africanas e diversos milagres lhe foram atribuídos. Conceição Evaristo, em entrevista para a *Carta Capital* evidencia a figura de Anastácia amordaçada pela máscara como um símbolo de resistência e luta de todo o povo negro que é igualmente amordaçado, além de afirmar: “eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada” (EVARISTO, 2017).

Por isso, ao saudar a ancestralidade por meio do resgate de personagens importantes na luta e resistência negra por direitos e contra a sociedade escravocrata como “Zumbi”, “Dandara” e “Anastácia”, Elizandra Souza mostra a força da mulher negra, que não se deixa assujeitar, subalternizar e novamente escravizar. Elizandra Souza, por meio de sua poesia, estilhaça as máscaras que aprisionam a fala e a representatividade da mulher negra. Esse rompimento com a tradição eurocêntrica é um meio contundente de “recuperação da história e do legado cultural negro”, que traduz, segundo Cláudia Pons Cardoso, “um posicionamento político de estar no mundo para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo” (CARDOSO, 2014, p. 973).

⁵² Fonte: http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/v1/mn_mn_t_biografia_a.htm. Acesso em 20 set. 2017.

Nesses versos Elizandra Souza reescreve a história, que tradicionalmente procura contar a vitória dos homens brancos colonizadores sobre índias e negras, evidenciando que as origens da mulher descrita pelo eu lírico são a rasura dessa narrativa hegemônica. A ancestralidade é enaltecida pelo viés da resistência, ressignificando o lugar da cultura negra como espaço de afeto e de possibilidade, contado pela perspectiva de quem a vive cotidianamente e não de maneira mediatizada pela cultura branca e falocêntrica. Tal processo de reescrita é uma “espécie de releitura e revalorização do passado” e “funciona como uma prática de resistência à homogeneização presente no discurso dominante” (ZOLIN, 2015, p. 346).

O poema “Sou seu HIV” critica de maneira contundente a estrutura eurocêntrica, racista e excludente de nossa sociedade, além de lançar um olhar profundo para a necessidade de reparação histórica de nosso país sobre a escravidão e sobre o lugar da mulher negra na sociedade, que é sempre tido como inferior. Por meio do uso dos verbos “resiste” e “lidera” e do resgate da ancestralidade que não se deixou inferiorizar, o eu lírico revela uma mulher que não se submete aos preconceitos e padrões sociais pré-estabelecidos, que é agente da mudança.

A figura feminina deflagrada ao leitor é a própria desconstrução da visão clássica de estética e beleza, centrada na mulher padronizada, branca, loira, alinhada a expressões ideológicas e construções identitárias excludentes. A mulher retratada nesse poema é a contracultura do sistema, aquela que invadirá o corpo social e, como um vírus, vai ocupar todos os espaços e transformar esse corpo em novas possibilidades:

somos veneno e não tem antídoto
 espalhamos a destruição
 destruiremos essa herança escravocrata
 estrutura capitalista, racista, exploradora, deturpada (SOUZA, 2007. p.20).

O vírus é negativo para o sistema opressor e “não tem antídoto”, ou seja, não há retorno, as mulheres negras não mais aceitarão o silenciamento imposto e o espaço de dor a que foram relegadas. O que contribui para a destruição, por dentro, dos padrões culturais e estéticos de uma sociedade castradora, predatória, misógina e, principalmente, racista, onde o corpo da mulher negra, sua identidade, sua cultura e religião são exploradas pelo direito legitimado socialmente de violá-las. Segundo bell hooks:

a primeira razão da violação das mulheres negras foi nunca receber nem sequer pouca atenção como as mulheres brancas receberam, por que as

mulheres negras foram sempre vistas pelo público branco como sexualmente permissivas, disponíveis e ávidas pelos assaltos sexuais de qualquer homem, negro ou branco (2014, p. 39)

Semelhante situação passaram as mulheres negras brasileiras, que foram transportadas como mercadoria, humilhadas e subjugadas. Para o período escravagista, não havia diferença entre homens e mulheres negros, todos eram apenas peças de trabalho, descartáveis e facilmente repostas. Conceição Evaristo chama a atenção para a desumanização da mulher negra que era apenas “um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou um corpo-objeto de prazer do macho senhor” (EVARISTO, 2009, p. 23). Essa abjeção imposta também é denunciada no poema “Sou seu HIV”:

a condição desumana que fui transportada junto aos dejetos
os estupros como se eu fosse um animal,
os ferrões no meu corpo simbolizando
que agora eu era seu objeto
seu brinquedo vivo de certo
sou nascida de sangue, suor, lágrimas (SOUZA, 2007, p. 20)

Neste trecho do poema, Elizandra Souza procura deflagrar as violências físicas e simbólicas sofridas pelas mulheres negras africanas, que foram trazidas para o Brasil como escravas. Transportadas como mercadoria e coisificadas, as mulheres negras foram colocadas no lugar da brutalidade, da animalização. As relações patriarcais transformaram seus corpos em meros objetos de prazer destinados a satisfazer os homens brancos. Por isso, as inúmeras violências praticadas contra elas eram, à época da escravatura, legitimadas e seguem até os dias atuais sendo contemporizadas por práticas sociais racistas.

Entretanto, o poema também é marcado por luta e resgate da ancestralidade, que funda resistência frente à opressão. O verso “sou nascida de sangue, suor, lágrimas” evidencia o legado deixado por Dandara, Zumbi e Anástacia, um verso que conclama às mulheres negras da atualidade a não se deixarem subalternizar pelas formas de marginalização contemporânea. É um grito contracultural que responde a uma sociedade onde o racismo é estrutural. E por que não é passiva e tem suas raízes na luta, o eu lírico deixa claro que vai tomar de volta tudo aquilo que lhe foi tirado:

Hoje quero reparação, mesmo que não apague as chicotadas
Quero vida decente para a futura geração
Sei que vocês continuam se achando superiores,
mas não se esqueça que sou seu HIV

estou entrando devagarzinho e levarei aos poucos
tudo que nos foi roubado (SOUZA, 2007, p. 20)

As mulheres negras aparecem no poema como o veneno que destruirá a sociedade racista e misógina, que sangra por não se reconhecer múltipla e plural, não aceitar suas raízes culturais e históricas e que criou seus próprios preconceitos. Essa sociedade não compreenderá ao certo quando esse vírus se instalará e terá de lidar com demandas que até então ignorava. Podemos fazer uma comparação ainda com a própria literatura marginal-periférica, que de certa maneira desestruturou alguns pressupostos da literatura canônica ao questionar a representatividade de grupos subalternos. Em contrapartida, acredito que essas mulheres negras também podem representar um antídoto para a construção de uma nova sociedade, na qual esses preconceitos e desigualdades não irão balizar as relações.

A ilustração abaixo, que aparece junto ao poema, traz justamente essa necessidade de reescrever a importância da cultura negra no país. A mulher de ascendência africana segura um bebê no colo que simboliza a nova geração, no outro braço um livro que traz a seguinte frase na capa: “A nova história preta no Brasil”. Este livro é o que será escrito pela mulher negra que não se assujeita, que não aceita toda carga negativa cultural que lhe foi imposta, toda abjeção em relação ao seu corpo e o dos seus antepassados.

O homem branco que está posicionado na parte debaixo da figura simboliza as estruturas patriarcais e capitalistas que balizam nossa sociedade. Esse homem pautado pelo dinheiro e pelo discurso de ódio higienista que privilegia a supremacia da branquitude (representado pela gravata cheia de suásticas) chora a perda de privilégios, a infecção pelo vírus que não tem antídoto.

A ilustração mostra a vitória da coragem sobre a opressão, das culturas africanas sobre a imposição dos padrões eurocêtricos e mais do que fundar resistência simboliza o revide, a celebração de mulheres consideradas subalternas por serem oriundas de grupos minoritários.

Imagem 11 – Ilustração do poema “Sou seu HIV”⁵³. Autor: Bylla.



Por isso, faz-se tão necessário trazer para o debate das questões de gênero e da literatura o vértice da opressão racial vivida por mulheres negras, a fim de desconstruir e procurar compreender as violências sofridas pelo corpo e pela identidade delas. Para Sueli Carneiro, enegrecer o feminismo tem se revelado primordial, visto que “o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras” (CARNEIRO, 2003, p. 50).

E é exatamente isso que a poética de Elizandra Souza tem procurado fazer, convergir as demandas das mulheres negras, das mulheres periféricas, das mulheres que vivem à margem na sociedade, dando a elas o acesso ao lugar de fala e criando, por meio de versos, espaços de afeto e resistência. As escritoras que pautam a literatura marginal-periférica demonstram, de maneira geral, uma preocupação bastante grande com a militância, com a resistência à opressão sofrida e a necessidade de deflagrar as violências que lhe são imputadas.

⁵³ (SOUZA, 2007, p. 21)

A questão da representatividade ganha, na obra poética de Elizandra Souza, uma importância bastante consistente. Ouvir as vozes das mulheres periféricas por meio de escritoras que vivem suas rotinas faz-se necessário para dar visibilidade às suas demandas e necessidades. É o que Conceição Evaristo nomeia como *escre(vivência)*, escrever a partir da experiência vivida, do cotidiano, das lembranças e memórias para legitimar um discurso de quem conhece a realidade (EVARISTO, 2005, p. 205), mais especificamente sobre as mulheres negras a autora afirma: “a *escre(vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição que a sociedade brasileira teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 205).

Para Luana Barossi pautar a *escrevivência* de grupos considerados subalternos é um ato de ética e respeito a essas vozes:

A questão é que, em geral, a perspectiva colonialista/imperialista que persiste no imaginário coletivo desconsidera as produções discursivas de fora de seus espaços institucionais, em especial quando essas produções tem como único documento a memória transmitida pela tradição oral. Daí a necessidade de se abrir espaços no texto para esses discursos.

Ao trazer um questionamento da história oficial e constituir a memória e a criação poética como reescritas dessas histórias obliteradas, a noção de *escrevivência* age como instâncias de ética, estética e poética, pois dá vazão à mudança de perspectiva por meio do processo criativo. (BAROSSO, 2017, p. 34; grifos da autora)

Se a história tradicional relegou as mulheres negras ao *silenciamento*, onde tudo que diz respeito a elas é esvaziado de intelectualidade e beleza, no apagamento de suas origens repousa uma das faces mais cruéis em que machismo e racismo se entrecruzam. Conceição Evaristo salienta que o “corpo negro, durante séculos, tem sido violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado, e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram na sociedade” (2009, p.18), cabendo às escritoras negras, por meio da autorrepresentação, descortinar, dar voz e marcar resistência frente a estas questões:

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
Argolas, os tecidos e os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir (SOUZA, 2012, p. 37)

No poema supracitado, “Preservando heranças”, a valorização da ancestralidade não apenas aparece como exaltação às lutas travadas fisicamente, mas também como as marcas e os símbolos da cultura negra são igualmente formas de resistir, evidenciando o espaço da luta simbólica. O corpo, em performance, não é o corpo da mulher negra erotizado pelo olhar eurocêntrico, mas o corpo em disputa do discurso ideológico e histórico pelo direito de existir enquanto indivíduo e coletividade.

Os elementos da cultura negra, aqui evidenciados pelas “argolas”, “tecidos” e “vestidos”, comumente retratados como menores pela cultura tradicional branca, que muitas vezes tenta promover seu apagamento, é elevado à beleza da ancestralidade, contam e remontam histórias de outras mulheres que vieram antes do eu lírico e garantiram, por meio da empatia e da alteridade, sua existência no presente. Amanda Braga evidencia que os adornos, tais como os tecidos dos turbantes, são pautados por uma linguagem simbólica e não são meramente estéticos, mas estão carregados de significado revelando-se como marcas identitárias “em consonância com tantos outros sinais de nação”, que podem revelar a origem e ascendência dessas mulheres (BRAGA, 2015, p. 81). São as “heranças” deixadas e passadas por esse feminino negro para perpetuar os ritos e as memórias, acumulados pelo corpo, para as futuras gerações.

Para Lucía Tennina, ao incorporar tais elementos à escrita do poema, a tradição popular ora subalternizada encontra um modo de reagir à opressão sofrida (2015b, p. 67), uma vez que “a memória da mulher negra, sua vestimenta e suas características são tomadas aqui como capitais simbólicos que obstruem sua aculturação e alimentam sua rebelião” (2015b, p. 67). A exaltação da cultura negra ressignifica esses elementos, por isso as argolas deixam de ser meros adornos de pescoço para sustentar a exuberância do sorriso; turbantes deixam de cobrir apenas a cabeça para marcar a ancestralidade como elemento cultural das mulheres negras; vestidos deixam de marcar o corpo, erotizando as mulheres para dignificar o meio pelo qual elas existem.

Os versos de Elizandra Souza parecem corroborar com as teorias de Leda Martins, que afirmam que as escritoras negras, por meio da prosa e da poesia, ressignificam a representação do *feminino corpo da negrura*. Tal ressignificação é evidenciada pela voz em performance, pela escolha das ferramentas linguísticas e literárias utilizadas:

Da alquimia do verso emergem novas modulações tímbricas e figurativas que, pelas vias da reversibilidade, disrupção, confrontação e autocelebração,

esculpem, como contraponto às representações tradicionais, engenhosas construções poéticas que ressemantizam a personagem negra na linguagem poética (MARTINS, 1996, p.113).

E é pela escrita, pela composição dos poemas e dos versos que esse corpo da mulher negra, sempre visto como “o outro”, é ressignificado e emerge ainda mais potente, rasurando a tradição literária que o subalterniza, a sociedade que o considera abjeto, o machismo e o racismo que tentam apagá-lo:

Nas minhas entranhas, mais que dor, gozo
Do meu corpo mais do que dança, ritual
Da minha alma mais que espírito, canção
Das minhas garras, mais do que dedos, possibilidades
Liberdade entoada a todo momento
Clama, canta, deseja
Mais do que vagar, passear em qualquer lugar (SOUZA, 2012, p. 30)

No poema acima, intitulado “Possibilidades”, Elizandra Souza, por meio do jogo de palavras, transforma e ressignifica o corpo e a identidade da mulher negra, que rechaça os padrões e os preconceitos impostos para se autorrepresentar. Assim, as entranhas, as camadas mais profundas da pele e do ser revelam mais do que as dores e injúrias proferidas, mas o gozo de existir; o corpo da mulher, em um processo performático da *oralitura* se confunde com o corpo do poema, e grava no segundo verso a materialização do ritual que vai se desenlaçando por meio da poesia; os dedos mais do que garras mostram a possibilidade de luta pela liberdade, a liberdade de andar por qualquer lugar. A tomada de consciência da identidade não anseia um andar qualquer, despretensioso, alienado, mas o pertencimento, o poder ocupar espaços até então interditados para essa mulher.

Tanto no poema “Preservando heranças” quanto no poema “Possibilidades” vemos o resgate da positividade dos símbolos e elementos da cultura negra, que congregam e possibilitam a essas mulheres verem valor e beleza quando tradicionalmente foram ensinadas a rejeitar sua ancestralidade. A obra poética de Elizandra Souza parece fazer constantemente essa análise de que é preciso resgatar, tirar o véu do silenciamento, descortinar invisibilidades históricas. No poema “Escavação” essa procura incessante é evidenciada:

Escavo-me todo dia
tentando me encontrar

ora acho ouro,
ora acho trapo.

nesse embaraço
 acho diamante bruto,
 mas procuro o lapidado (SOUZA, 2007, p. 12)

As riquezas, as belezas e pedras preciosas da cultura e da ancestralidade negra existem e são evidenciadas pela autora que é uma portadora dessa voz, dessa ancestralidade, dessa periferia. A constante busca por se reconhecer no mundo, se conectar a outras mulheres que experimentam as mesmas vivências para mostrar que muito mais do que o trapo, evidenciado pelo que subalterniza, existe ouro, valor, qualidade naquilo que a produção periférica evidencia.

O poema “Escavação” revela essa necessidade incessante pela legitimação do discurso das minorias que está em constante disputa para ser legitimado. Lapidar a palavra, trabalhar o corpo do poema é tornar esses corpos ora subalternizados palpáveis, passíveis de serem lidos e celebrados positivamente, que só se materializam em virtude das construções poéticas.

A voz que vemos surgir dos poemas de Elizandra Souza é uma voz de representatividade, de comprometimento estético, social, político e literário com as mulheres periféricas e marginalizadas e muitas vezes negras. São vozes que, num processo intenso e contínuo, desconstroem mitos e tabus para reconstruir a figura feminina de maneira emancipada, empoderada e dona de seu corpo e discurso. Uma mulher que não se deixa assujeitar e subalternizar. Uma mulher que, por meio do ato político, que perpassa a poesia, ecoa como um grito de resistência para dizer: nós existimos e não vamos mais nos deixar silenciar:

Mulher que só se curva para o tambor
 Trançando com os pés o futuro
 Desenhando no infinito seu próprio caminho
 Rabiscando sem rascunho no ar (SOUZA, 2012. p. 35)

Nesse trecho do poema “Cadência Sagrada”, o eu lírico deixa claro que a mulher representada não se curvará para ninguém, tão somente para o tambor, símbolo e marca de sua ancestralidade, de suas origens e motivo de orgulho para sua existência. O verso “trançando com os pés o futuro” evidencia que essa mulher não aceitará que suas atitudes e escolhas sejam determinadas por outras pessoas que não ela mesma, pois são seus pés (e não outra parte do corpo) que determinarão os lugares e caminhos que trilhará. A ausência de rascunho evidencia a necessidade de não se prender a expectativas, normas e condutas sociais

pré-estabelecidas. O eu lírico deflagra uma figura feminina empoderada que tem consciência e entendimento de seu corpo e de sua voz.

E assim ocorre o que Leda Martins chama de transfiguração, rearranjo da memória e da história que revelam os “significantes voz, corpo e memória” como “atavios que tecem o corpo alterno e alternativo dessa escritura” (MARTINS, 2007, p. 65). Uma escritura que traz para dentro da literatura as ações performativas do ritual de resgate da ancestralidade, para compor a identidade da mulher negra e periférica, cuja obra de Elizandra Souza procura tecer e exaltar. Os gestos revisados e reinventados são eternizados por meio da escrita dos poemas, a fim de existir com registro dessas mulheres periféricas, para que as opressões sofridas não sejam silenciadas, não sejam esquecidas e sigam como marcas de resistência e de luta.

2.6 A voz do revide e a palavra como arma contra a opressão

A “ideia de que o corpo da mulher tem fronteiras que não podem ser invadidas é bastante recente” (WOLF, 1992, p. 360), por isso se tem uma noção bastante naturalizada de que não há problemas mais graves em violentar, humilhar, desacreditar, violar, mutilar e matar o corpo da mulher, pois este seria considerado abjeto e subalterno, de menor importância.

Segundo Sara Ahmed, a palavra emoção vem do latim *emovere*, que dá a noção de movimento, entretanto a estudiosa nos questiona o que nos move, como nos movemos e que sentimentos nos levam ao deslocamento (AHMED, 2003, p. 239). É como lidamos com os sentimentos e emoções e o que fazemos com eles que diferenciam nossas ações, não exatamente senti-los. Sara Ahmed evidencia a dor como uma economia afetiva importante na luta das mulheres, e nas pautas dos movimentos feministas, visto que o testemunho e o compartilhamento da dor entre mulheres não é algo ruim e faz parte de um processo de cura e de entendimento das relações opressoras que balizam nossa sociedade. Esta troca de experiências sobre a dor liga os corpos dessas mulheres, materializa suas experiências e pauta a possibilidade de mudanças (AHMED, 2003). Romper com os silêncios, não se perceber sozinha e falar a respeito das múltiplas violências sofridas torna possível colocar na agenda da sociedade questões relativas às minorias sociais.

E colocar em evidência essa luta por visibilidade de mulheres subalternas é um dos eixos temáticos que encontramos nas poesias de Elizandra Souza e que pautam este estudo. A

poesia é vista como posição de combate que deflagra opressões e estreita laços de resistência feminina que são reivindicados e exaltados como acontece no poema “Viva Las Mariposas!”:

As letras gritam,
para que a história não seja esquecida,
as ditaduras sejam derrubadas
as mariposas continuem
a bater as asas em frente de lamparinas.
Mulheres usem seus cabelos para
esconderem os bilhetes e recados de mudanças
Subversão são as suas tranças, munição, que não
desmancharam nossos sorrisos.
Mulheres do mundo não se esqueçam delas:
- Viva Las Mariposas! (SOUZA, 2012, p. 75)

O poema evidencia o legado histórico, social e político deixado pelas irmãs Mirabal, Patria Mercedes Mirabal, Minerva Argentina Mirabal, Antonia María Teresa Mirabal, conhecidas como Las Mariposas e que se opuseram ao regime ditatorial de Rafael Leónidas Trujillo, na República Dominicana. Ainda que diversas vezes presas e torturadas, as irmãs resistiram às atrocidades do regime até que finalmente em 25 de Novembro de 1960 foram assassinadas pelo ditador. A morte delas gerou enorme comoção entre os dominicanos que, cada vez mais inclinados em apoiar as convicções das Mariposas, se organizaram em levantes populares que culminaram com a morte de Rafael Leónidas Trujillo e a queda de seu governo em março de 1961. Anos depois, em homenagem às irmãs Mirabal, a ONU declarou que o dia de sua morte, 25 de Novembro, seria considerado o Dia Internacional da Eliminação da Violência contra a Mulher.

Ao trazer a história de *Las Mariposas* para seu poema em *Águas da Cabaça*, que é uma publicação do coletivo *Mjiba*, Elizandra Souza conecta a luta de mulheres revolucionárias da República Dominicana, do Zimbábue e do Brasil, evidenciando que as opressões e as resistências são compartilhadas pelas figuras femininas que não se curvam frente as estruturas patriarcais e se reconhecem em laços que transpõem barreiras geográficas.

A poesia é o veículo pelo qual “as letras gritam” e as violências são denunciadas, é arma que não deixa a memória esquecer do enfrentamento dessas mulheres, que resistem inclusive pelos seus cabelos, elementos de ancestralidade. Segundo Silvia Regina Lorenzo Castro, Elizandra Souza se reveste do conceito de *amefricanidade* postulado por Lélia Gonzalez para trazer pro cerne do debate a experiência de mulheres negras das américas que “interroga e desafia o mito de um estado-nação homogêneo, masculinizado e se apropria de referenciais inscritos fora dos padrões ocidentais” para evidenciar essa subversão. Elizandra

Souza conclama todas as mulheres do mundo a se levantar e não mais assujeitar, visto que quando pede que elas não se esqueçam das Mariposas subscreve a necessidade de conhecer sua história, usá-las como modelo.

Esses conceitos de resistência e *amefricanidade* também estão presentes no poema “Estribeiras do mundo”:

Procuro escrever na minha poesia
a leveza das crianças nas costas das mães
as mãos calejadas que não recebem
a beleza das flores...
as flores que sangram leite.

Como quero escrever
as lágrimas cristalinas das rochas,
as Mjibas e as Zapatistas de mãos dadas
lutando de armas em punhos e
de beleza libertária

Quero colocar Africanas, Indígenas, Latinas
na mesma luta por dignidade
porque a desigualdade é a mesma nas
estribeiras do mundo.... (SOUZA, 2012. p.80)

O poema denuncia a árdua rotina de mulheres que trabalham excessivamente e são muito mal remuneradas, revelando a precarização de suas vidas como evidencia o verso “as mãos calejadas que não recebem”. Mulheres cujos corpos são reduto de um outro tipo de sagrado, não compartilhado pelas estruturas patriarcais e pelos modelos femininos eurocêntricos. A primeira estrofe evidencia, segundo Castro, marcas de ancestralidade africana visto que o verso “a leveza das crianças nas costas das mães” também se refere “a uma prática comum no continente africano, especialmente em Moçambique – país visitado pela escritora – onde as mulheres se utilizam de tecidos chamados capulanas para carregar seus bebês enquanto realizam atividades diversas.”. Tal prática é mais comum entre mulheres pobres (CASTRO, 2016, p. 70).

A escrita, em “Estribeiras do Mundo”, surge como arma, além dos punhos e da beleza que, muito além da estética, funda a liberdade como pauta para a ação, a possibilidade de existir em completude. As “lágrimas cristalinas” são compartilhadas por todas as mulheres

que sofrem as mesmas violências e opressões imputadas pela sociedade patriarcal, sejam elas *Mjibas*, Zapatistas⁵⁴, Africanas, Indígenas e Latinas.

Em estudo minucioso e acurado da tradição literária, Conceição Evaristo chama a atenção para a problemática que circunda a mediatização da representação feminina negra, evidenciando que esta ocorre de maneira deturpada e desumanizada. Ora ocorre como a personificação da sexualidade cuja única função é ser objeto de desejo, como é o caso de Rita Baiana da obra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo e Gabriela, de *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado; ora como a brutalidade animalesca, como é o caso de Bertoleza também de *O Cortiço* (EVARISTO, 2009, p. 24), de modo que a mulher negra é silenciada e retratada de maneira caricatural sem que seus verdadeiros anseios e desejos sejam revelados.

Elizandra Souza, em “Estribeiras do mundo”, desloca a representação do estigma para a emancipação, a fim de conferir à mulher negra outros lugares de enunciação, ocupando o centro da ação e do discurso literário, como aquela que possui a beleza libertária, que toma posse de sua vida e da liderança de sua coletividade. Se outrora *assujeitada* pela tradição literária, a figura feminina é *ressignificada* e não se deixa mais subalternizar na estética da poeta.

As mulheres deflagradas no poema estão unidas pela dor, mas também pelo afeto, pela empatia e pela luta que são retratados por esse eu lírico feminino quase heroico, que, como portador da voz delas, traz ao leitor o descortinamento e a importância do discurso poético como espaço simbólico e político da alteridade. Porque a dor e a desigualdade, como afirma a autora, são as mesmas nas estribeiras do mundo, sendo compartilhadas e denunciadas por meio do poema.

Segundo Sara Ahmed, a raiva não deve ser compreendida apenas como uma emoção exagerada, mas como uma forma de resistência, de se opor a tudo aquilo que oprime e assim encontrar motivação para reagir. Ela é uma possibilidade e um jeito de nos mover para além das histórias de opressão sem uma postura inocente. A raiva pode ser compreendida segundo a estudiosa como uma resposta para a injúria, um jeito de dizer que as múltiplas violências sofridas não podem ser contemporizadas e requerem reparação, além de ser compreendida

⁵⁴ O movimento Zapatista insurgiu no México após o governo incorporar os povos indígenas do país ao projeto de estado sem verificar a diversidade desses povos e vive até hoje em luta armada para garantir os direitos desses povos, conforme estudos de Waldo Lao Fuentes Sánchez, no artigo *O movimento Zapatista: na construção da sua autonomia* (2015). Assim como as *Mjibas*, as mulheres Zapatistas também lutam pela libertação de seus povos.

como uma maneira de construir o futuro livre dessas práticas violentas e de transformar a dor em conhecimento (AHMED, 2003, p. 246-247)

Esconder o que nos move a ter raiva não constrói e não motiva a mudança que se espera das estruturas patriarcais, reconhecer a raiva como um afeto poderoso que conecta os corpos das mulheres entre si ou com o mundo possibilita respostas às agressões e violências sofridas, que não necessariamente estão atreladas à revanche. Revidar discursivamente não significa odiar o que oprime, mas responder à opressão. Por isso, para além de resistir, a poética de Elizandra Souza revela outro caráter importante, o de que é preciso revidar. Revidar para que as mulheres periféricas e marginalizadas possam ser ouvidas, para que suas dores possam ser reveladas.

Segundo Jéssica Balbino, em novembro de 2011 o reiterado “abuso e desrespeito contra as mulheres nos saraus originou o protesto feminino - e feminista – **MORDAÇA** [...]. Na manifestação, escritoras, poetisas, entusiastas do movimento posaram para fotografias em preto e branco usando mordaças” e além de divulgarem amplamente as fotos nas redes sociais, essas mulheres também “circularam pelos saraus do Binho e Vila Fundão com as bocas tapadas e segurando cartazes nos quais pediam respeito” (BALBINO, 2016, p. 135).

Imagem 12 – Elizandra Souza com mordaça⁵⁵. Não há créditos da foto no site.



⁵⁵ Disponível em: <http://mjiba.blogspot.com.br/2011/10/em-legitima-defesa-de-elizandra-souza.html> . Acesso em 2 set. 2017.

Em 20 de novembro de 2011, Elizandra Souza publicou sua foto com a mordaca em um dos *blogs* do coletivo *Mjiba* acompanhada do poema “Em Legítima Defesa”. No poema a violência física sofrida por mulheres periféricas é denunciada e mais do que isso ocorre uma virada de placar surpreendente:

Só estou avisando, vai mudar o placar...
 Já estou vendo nos varais os testículos dos homens,
 Que não sabem se comportar
 Lembra da Cabelereira que mataram, outro dia,
 E as pilhas de denúncias não atendidas?
 Que a notícia virou novela e impunidade
 É mulher morta nos quatro cantos da cidade... (SOUZA, 2012, p. 48)

A não aceitação da violência sofrida, deflagrada nas primeiras estrofes vem acompanhada da punição dos homens que não sabem se comportar e por isso têm seus testículos expostos, pendurados em varais. Corpos de mulheres são empilhados como se empilham as denúncias e as violências são romancizadas pela televisão sem qualquer problematização mais acurada. Conforme evidenciado nos primeiros versos do poema, o crescimento da violência de gênero é negligenciado pelos órgãos de justiça, mulheres têm morrido pelos quatro cantos da cidade e nada é feito. Por isso, a solução encontrada pelo eu lírico é fazer justiça com as próprias mãos.

O poema procura desconstruir o mito da mulher sacralizada, mãe, imaculada e resiliente, capaz de sofrer as mais cruéis violências físicas e de gênero e aceitar calada. Deslocadas da fragilidade reducionista comumente associada às mulheres elas deixariam o lugar de passivas e assumiriam a força física e psicológica das relações de poder e subjugariam os homens. Matariam, sem pudor e arrependimento, aqueles que ousassem lhe tomar a autonomia adquirida, que tentassem objetificá-las e agredi-las. A crescente do poema constrói os versos em uma indignação coletiva que é afeita a todas as mulheres, para, na última estrofe, surpreender o leitor ao evidenciar-lhe de que maneira se daria o revide:

Só estou avisando, vai mudar o placar...
 Dizem, que mulher sabe vingar
 Talvez ela não mate com as mãos, mas mande trucidar...
 Talvez ela não atire, mas sabe como envenenar...
 Talvez ela não arranque os olhos, mas sabe como cegar...

Só estou avisando, vai mudar o placar... (SOUZA, 2012, p. 48-49)

O verso “Só estou avisando, vai mudar o placar...” principia todas as estrofes e

funciona, assim como no *hip-hop*, como um refrão. Segundo Paul Zumthor, o refrão é uma frase recorrente que divide o canto (aqui materializado na poesia) em subunidades e distingue os momentos diferentes da performance (poema), consistindo em uma unidade autônoma entre aquela que ele precede e a que ele segue (ZUMTHOR. 2010, p. 208), dando fluidez e ritmo aos versos e ao encadeamento da ideia.

A repetição por meio do refrão é uma maneira de inscrever o reforço do eu poético e dar a certeza de que haverá resistência e luta frente às agressões vividas. A representação da figura feminina como incapaz de crimes e premeditações é desconstruída, revelando uma arquitetura consciente e bem planejada do revide. Capazes de mecanismos diferentes de tortura, elas não perderiam, nem mesmo nos atos mais sórdidos e cruéis, o poder de governar suas próprias vidas.

Esta imagem se gesta não na perspectiva da violência gratuita e desmedida, mas como forma de resposta à reiterada opressão sofrida. No poema, a mulher, em especial negra e periférica, na qualidade de oprimida, revida as agressões que lhe acometem. Essa postura de Elizandra Souza pode ser verificada em entrevista concedida e anexa a este estudo, em que a autora afirma que o poema em questão não se trata de apologia à violência, mas da possibilidade de inscrever a ressignificação do corpo e do discurso feminino.

Segundo Lucía Tennina, o que ocorre, por um lado, é uma inversão de papéis, em que o eu lírico configura-se como o “testemunho representante de um ‘eu’ plural, nesse caso das mulheres agredidas das regiões periféricas. Por outro lado como em todo texto testemunhal, existe um inimigo comum a ser enfrentado – os homens violentos” (TENNINA, 2015a, p. 321; grifos da autora). O discurso transgressor do poema se dirige ao espaço simbólico da masculinidade opressora, da estrutura falocêntrica e misógina em que a sociedade patriarcal está galgada, estrutura que oprime e mata mulheres por meio da cultura do estupro e do *feminicídio*.

A poesia da autora está alinhada ao que Leda Martins teoriza sobre a performance de cenas e rituais, que, inscritos no texto, figuram “corpo e voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens (MARTINS, 2003, p. 66). Diferente das representações mediatizadas da mulher periférica, desvalorizadas e subalternizadas, aqui elas aparecem como fertilidade de conhecimento e sabedoria, pela metáfora da cabaça, fonte de vida. Ao mesmo tempo em que aparece como “discreta” e “suave” é também “dura”, “impermeável”, repousando na aparente contradição desses elementos um feminino que não mais se deixa marginalizar, que é firme, assertivo, contundente em sua luta.

Vimos até aqui as desconstruções promovidas por Elizandra Souza, que rechaça os padrões hegemônicos de representação, que exalta a ancestralidade, que desloca o leitor para uma literatura que privilegia a vivência de mulheres periféricas. Vimos, ainda, como vai sendo construída e ressignificada a figura feminina em sua obra poética, sob o signo do empoderamento, da emancipação e da resistência. No poema “Favela, mulher!”, Elizandra Souza materializa a questão da representação coletiva do ser feminino que vive nas periferias:

Favela, mulher corajosa!
Nem criança, nem idosa
Nas mãos flores e lanças
No olhar constante esperança

Favela, mulher maravilhosa!
Nem arrogante, nem orgulhosa
Muitas vezes parceira na dança
Outras, solitária nas andanças.

Nas escadarias de tua geografia
Correndo, feito menina
Seu sorriso espada que desafia

No coração passou parafina
Abraça o caráter que não desfia.
Já a face encharcou de purpurina (SOUZA, 2012, p. 95).

A mulher que vive na favela é uma mulher combativa. Não se cansa e traz a coragem para o seu cotidiano. Ao contrastar as palavras “flores” e “lanças”, elementos que a figura feminina traz nas mãos, o eu lírico rechaça o lugar da mulher frágil e tradicional para informar que a luta é diária e constante, que ela está pronta e que ainda assim traz “esperança” no olhar. A figura feminina inscrita no poema sabe que é só por meio da postura firme e assertiva que conquistará o seu lugar de direito.

E toda essa garra extrapola e emerge num caminhar diferente que ela faz na geografia da própria “quebrada”, onde recolhe e relata as situações cotidianas e participa da vida ativamente. Não é um caminhar simples, que preza pelo prazer apenas de olhar, mas está galgado na força da ação. A mulher periférica afeta e é afetada pela periferia, faz parte de seu organismo vivo que também a constitui. A periferia é revelada ao leitor não como um espaço abjeto, de criminalidade exacerbada, mas como um espaço de afeto e possibilidades, que é preenchido pelos sonhos, desejos e anseios dessa mulher maravilhosa, corajosa e de caráter.

A autora, ao dizer que o eu lírico passa parafina no coração, faz uma crítica contundente ao lugar consagrado em que se colocou a literatura feminina, da representação de

um sentimentalismo romântico onde a mulher estaria *assujeitada* a tudo e jamais esmoreceria na função de servir. Essa mulher não é assim, ela já se preparou, já protegeu seu coração e deixou claro que não é sobre esse tipo de temática que quer falar. Ao afirmar que “abraça o caráter que não desfia”, ela evidencia alguém que não abaixará a cabeça, não se deixará persuadir.

Ao fragmentar o sujeito individual, ela transborda e assume um eu plural e múltiplo, que sintetiza nos versos desse poema a representação de mulheres que vivem nas periferias e favelas. Elizandra Souza torna-se a portadora da voz e abre espaço também para a fala de outras mulheres até então marginalizadas e relegadas pela sociedade e pela literatura tradicional. A autora funda um ato de resistência à sociedade patriarcal e sexista que as relega nos espaços de afeto.

Se “a mulher não é definida nem por seus hormônios nem por seus instintos e sim pela maneira por que reassume, através de consciências alheias, o seu corpo e sua relação com o mundo” (BEAUVOIR, 2009, p. 928), parece pertinente dizer que Elizandra Souza reassume a consciência, o corpo, a voz, o discurso e o espaço da mulher periférica de maneira crítica e irreversível. Ao reelaborar o “eu” em seus poemas, revelando a coletividade das mulheres periféricas, e trazer as questões de gênero para o centro da discussão (interseccionalizadas pelas questões de classe e raça), a autora rechaça a teoria biologizante amplamente criticada por Beauvoir, em que a mulher é configurada apenas como um mero receptáculo a serviço da reprodução, e desconstrói o lugar dela dentro na sociedade e da literatura tradicionais.

O corpo, revelado nas análises aqui efetuadas, é o espaço simbólico da luta e da resistência, desconstruído, que resiste aos estereótipos tradicionais opressores, às normas de gênero naturalizadas consideradas como padrão, que em performance grava e inscreve na literatura uma outra forma de representação. E se reconstrói como um espaço de afeto, empoderamento e emancipação que nos possibilita escutarmos a voz das mulheres periféricas e assim romper o silêncio compulsório em que foram colocadas.

3. LUIZA ROMÃO E A CANETA EM LEGÍTIMA REVOLTA

*verdade seja dita:
você que não mova sua pica para impor respeito a mim
seu discurso machista, machuca
e a cada palavra falha
corta minhas iguais como navalha*
Mel Duarte

Neste trecho do poema “Verdade seja dita”, Mel Duarte, poeta e *slammer* evidencia as lutas travadas por mulheres para não terem seus corpos assujeitados, dominados e invadidos, rechaçando o discurso misógino que se embrinca numa sociedade balizada por estruturas patriarcais. A autora problematiza a cultura do estupro como uma prática predatória que atinge todas as mulheres por que violar e violentar uma mulher é como degradar o corpo de todas. As palavras que cortam como navalha revelam um eu poético plural e coletivo que não permite a subalternização de suas iguais, um eu poético que dá voz às mulheres vítimas de violências físicas e de gênero.

Mel Duarte, assim como Luiza Romão, são poetisas de uma nova geração da poesia oral inscrita na rubrica da literatura marginal-periférica, que dialogam com a ruptura de padrões que assujeitam o corpo feminino. Evidenciam o discurso do *slam* como resistência e seu espaço simbólico como o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento (D’ALVA, 2014, p. 120). Uma fresta no tempo que se inscreve na cidade como uma contracultura, em que o poeta/compositor/*slammer* reivindica a autorrepresentação e conta a história a partir de sua perspectiva .

Este capítulo é destinado a um estudo minucioso de poemas de Luiza Romão e procuramos aqui examinar de que maneira a performance, a influência do *hip-hop* e os estudos de gênero dialogam e são usados como ferramentas para a compreensão de seus versos. Os processos de produção, as temáticas e as práticas literárias evidenciam como a construção poética deflagra corpos e vozes que resistem e subvertem os modelos pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal para a representação feminina.

3.1 Luiza Romão: palavra, projétil e movimento

Luiza Romão nasceu em 8 de agosto de 1992, em Ribeirão Preto, é poeta, atriz e *slammer*. Ainda que advinda de uma família de intelectuais (seus pais são professores) esteve

desde muito nova ligada às causas dos direitos elementares, como os assentamentos do MST – Movimento dos Sem Terra. Mudou-se para a capital de São Paulo para fazer graduação e formou-se bacharel em Artes Cênicas (Direção). Nesse período percebeu que para além da universidade, um ambiente muitas vezes elitista, precisava encontrar seu lugar no mundo. Foi no último semestre de faculdade, que integrando um grupo de teatro, a autora fez um estágio na Fundação Casa⁵⁶, desenvolvendo uma peça para aquele público. Ali se construía uma nova perspectiva sobre sua arte e a maneira como, segundo a autora, poderia usar seus privilégios para mudar alguma coisa na sociedade⁵⁷.

Durante o ano de 2013, a autora conheceu o *Sarau do Burro*, ficou encantada e passou a ser assídua. Já ao final daquele mesmo ano teve o primeiro contato com a cena do *slam* e a identificação foi imediata. Luiza Romão percebeu que era aquele tipo de arte engajada, preocupada com o contexto social, que propõe trazer para o espaço público o debate das mazelas sociais compartilhadas pelos conflitos e tensões que se inscrevem na cidade, que ela queria se vincular. Encontrara seu lugar como artista, como poeta, no mundo⁵⁸.

O ano de 2014 consagrou Luiza Romão. A poeta ganhou o *Slam da Guilhermina*, o *Slam do 13* e foi a vice-campeã nacional do *Slam BR* - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada. Quem frequenta o *Slam da Guilhermina* é chamado comumente de guilherminas e guilhermanos, título que concede “a todos os presentes uma certidão de pertencimento à localidade que o evento acontece” (MINCHILLO, 2016, p. 142). O pertencimento experimentado por Luiza Romão a legitimou na cena do *slam* e da literatura marginal-periférica, colocou-a num espaço de afeto que hoje a faz ser considerada uma das mais importantes e expressivas *slammers* da cena paulistana.

Em 22 de novembro de 2014 estreou, no mesmo dia do lançamento do livro *Coquetel Motolove*, o espetáculo poético-teatral, performance da palavra, *Literatura Ostentação*, com Daniel Minchoni, Renan Inquérito, Luiza Romão e Rodrigo Ciríaco. O projeto ainda ganhou o PROAC – Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – em 2015 para apresentação do espetáculo pelo interior do estado de São Paulo e na capital no ano de 2016, já sem a participação de Rodrigo Ciríaco.

⁵⁶ Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA) presta atendimento a jovens de 12 a 21 anos incompletos do estado de São Paulo e aplica medidas socioeducativas de privação da liberdade (internação) e semiliberdade.

⁵⁷ Informações coletadas em entrevista presencial concedida pela poeta Luiza Romão em 24 de julho de 2017

⁵⁸ Informações coletadas em entrevista presencial concedida pela poeta Luiza Romão em 24 de julho de 2017.

Imagem 13 – Foto do coletivo Literatura Ostentação: Daniel Minchoni, Renan Inquérito e Luíza Romão⁵⁹. Créditos: Coletivo Literatura Ostentação.



A circulação do espetáculo trouxe ainda mais reconhecimento para os integrantes, todos oriundos da cena dos saraus e *slams*. A união entre literatura e teatro possibilitava aos poetas um outro tipo de performance de seus poemas e versos. Com o apoio do PROAC também foi possível o lançamento do livro *Literatura Ostentação*, em 2016. Este livro traz alguns poemas do *Coquetel Motolove*, outros são algumas releituras e edições do que aparece também no primeiro livro da autora e ainda é possível verificar inéditos e composições com os demais integrantes do coletivo, Daniel Minchoni e Renan Inquérito.

Os *slams*, assim como os saraus, são movimentos de poesia falada inscritos sob a rubrica da literatura marginal-periférica, rasuram a tradição literária canônica devolvendo a arte poética para o espaço público, para as mãos de pessoas comuns, que de posse de um microfone e uma ideia na cabeça (D'ALVA, 2011), dão o seu recado. Ainda que não exista uma obrigação temática, o que se verifica é uma espécie de estética do grito, pontuada tanto

⁵⁹

Disponível

em:

https://www.facebook.com/pg/Literatura-Ostentação-752052184831591/about/?ref=page_internal. Acesso em 24 out. 2017

pela estudiosa quanto pelas autoras aqui estudadas, nas entrevistas coletadas, em que este elemento é usado como ferramenta para evidenciar os discursos contra-hegemônicos que são pautados pela literatura marginal-periférica. Um grito que rompe silêncios, que toma posse da autorrepresentação tradicionalmente negada, que desloca o olhar crítico para periferias e grupos minoritários, que pauta um viés político que denuncia e deflagra as mais diversas formas de violência simbólica, de gênero e física que atravessam nossa sociedade.

Imagem 14 – Foto da autora Luiza Romão⁶⁰. Créditos da foto: Sérgio Silva



Na foto acima, de divulgação de seu segundo livro intitulado *Sangria*, a autora aparece com o microfone, que simboliza o seu lugar de pertencimento, as batalhas de poesia oral. O cenário nos propõe a leitura do corpo de Luiza Romão em performance, característica primordial de sua escrita, na medida em que seus poemas são escritos sob o ritmo, verso e cadência para serem lidos em voz alta.

A performance, seja ela oral ou escrita, pressupõe a presença e o empenho de um corpo que pulsa, que vibra, que atua para que uma mensagem seja comunicada seja para o leitor ou para o ouvinte. É o desejo de materialização que se encontra em constante transformação, por isso nenhuma performance é igual a outra, interlocutor e receptor (poeta e público e/ou leitor) estão em constante mutação e assim “cada performance coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se trasmuda”

⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/luiza.romao.1> . Acesso em: 24 jul. 2017

(ZUMTHOR, 2014, p. 36). Na leitura essa presença é sentida pela ausência física do autor, mas que não esvazia a experiência da percepção e recepção do leitor. Uma das grandes particularidades da oralidade é que ela permite a percepção coletiva (ZUMTHOR, 2014, p. 56), a criação de um espaço de solidariedade em que todos os presentes compartilham experiências. As duas plataformas proporcionam, portanto, práticas sensoriais diferentes.

Ainda que esmiuçar os vídeos-poema e as performances de Luiza Romão em *slams*⁶¹ não seja o objeto do estudo aqui apresentado, sabe-se que como atriz a performance, a imposição de voz e a presença corporal são elementos extremamente importantes na composição poética de Luiza Romão e na cena em que o movimento dos *slams* está inserido. Por isso, ao longo do percurso de análise dos poemas os referidos vídeos com o registro dessas apresentações poderão ser resgatados.

Na análise dos poemas de Luiza Romão percebemos seu fazer poético, e quando temos acesso às suas performances orais fica ainda mais evidente sua voz empostada, mas a cada declamação em batalhas de *slam*, ou em vídeo, ou na plataforma escrita o texto se transforma. É a mesma escritora, a mesma poesia, transmutada de acordo com o suporte em que está inserida e as experiências sensoriais e corporais experimentadas.

Por isso, em entrevista concedida presencialmente em 24 de julho de 2017, e que consta anexa a este estudo, a poeta afirma que, por estar inserida no universo de *saraus* e *slams*, cuja plataforma é a oralidade, seu processo criativo dá-se primeiro pela vocalização dos poemas, que são compostos para serem declamados em performances de poesia falada. Depois esses poemas são escritos, num processo em que a autora vai editando, readequando, aparando as arestas. Por isso, muitos poemas aparecem nos *slams* e vídeos diferentes do que acabam sendo publicados, visto que a oralidade, a sensação dos versos no momento em que são recitados, a emoção, o retorno do público nas batalhas, são fatores que influenciam na performance. O livro acaba sendo um jeito de materializar no papel aquilo que primeiro acontece no corpo pela vocalização, na efemeridade do momento, no espaço público.

3.2 A virada feminina: Não poetize o machismo e Slam das Minas

Luiza Romão afirma em entrevista concedida ao projeto *Mulheres no slam* que quando ela começou a participar da cena das batalhas de poesia oral quase não encontrava outras

⁶¹ Os registros das performances em vídeos-poema e da atuação da poeta em batalhas de *slam* podem ser encontrados, em sua maioria, na página da autora, intitulada *Coquetel Motolove*, no facebook.. Disponível em: <https://www.facebook.com/coquetelmotolove/>. Acesso em 10 fev. 2018.

mulheres. Quando conquistou o segundo lugar no *Slam BR*, em 2014, disputou apenas com homens o título nacional, e durante sua trajetória isso aconteceu inúmeras vezes⁶². Ainda que Roberta Estrela D'alva tenha trazido as batalhas de poesia falada para o Brasil, eram poucas as mulheres que conseguiam, num primeiro momento, se destacar. Entre elas estavam nomes como Mariana Félix, Luz Ribeiro e Mel Duarte. Luiza Romão acredita que por sempre ter performado o gênero de maneira mais masculina e recitar poemas de grito e de revide, o preconceito direcionado individualmente à sua pessoa nunca foi de fato muito forte. Entretanto, o domínio masculino do cenário dos *slams* comprova que o machismo e o sexismo eram conceitos dados e naturalizados nesses espaços, e o preconceito contra as mulheres, de maneira coletiva, existia⁶³.

O marco da virada feminina nas batalhas de poesia oral, segundo a autora, deu-se, quando em 2015, após um caso de abuso em um sarau da zona sul, criou-se o movimento *Não poetize o machismo*⁶⁴. A ação buscou expor nas redes sociais por meio da #nãopoetizeomachismo situações de violência de gênero e simbólica que ocorriam dentro desses espaços a fim de romper com o silenciamento compulsório imposto a essas mulheres.

Imagem 15 – #nãopoetizeomachismo⁶⁵. Créditos da foto: Ariane Sartori



⁶² Entrevista concedida ao #mulheresdoslam disponível em https://www.youtube.com/watch?feature=share&v=Q_samByEvmI&app=desktop acesso em 30 ago 2017.

⁶³ Entrevista concedida presencialmente em 24 de julho de 2017.

⁶⁴ Movimento veiculado nas redes sociais em 2015 com a hashtag #naopoetizeomachismo. Fonte: <https://www.facebook.com/naopoetizeomachismo/posts/540199076136301:0>

⁶⁵ Foto disponível na página do movimento Não poetize o machismo no facebook: https://www.facebook.com/naopoetizeomachismo/?hc_ref=ARTA6A4bx147gzAsJNZetWWOxvmc1pxt3eZuclhxOws-e7qHACrVtdiMgriBFki8eA. Acesso em: 2 set 2017.

O compartilhamento dessas experiências, criou um vínculo entre poetisas e anônimas que podiam agora tratar de questões específicas das mulheres. Os relatos podem ser encontrados na página do movimento no *facebook*. Além disso, essas mulheres tiraram fotos de partes de seus corpos com a frase, o mote da campanha, “não poetize o machismo” escrito. Gravado na pele o pedido de respeito materializava a resposta às opressões sofridas e o direito ao próprio corpo.

Assim como aconteceu na ação MORDAÇA, evidenciada no capítulo anterior, a raiva e as injúrias sofridas foram canalizadas para a perspectiva da mudança, em resposta às violências sofridas que precisavam de reparação. Para além de uma economia afetiva que se esvazia no ódio desmedido, o afeto que circula entre essas mulheres se alinha ao que Sara Ahmed postula como transformar dor em conhecimento e abrir novas possibilidades de futuro que não estejam pautadas por estruturas patriarcais opressoras (AHMED, 2003, p. 246-247). Essa circulação de afeto materializa o espaço simbólico da voz em sua função arquetípica, e faz com que essas mulheres se unam pelo sentimento de sociabilidade (ZUMTHOR, 2014, p. 83) e corporifiquem uma coletividade que representa mulheres que sofreram abusos e assédios em ambientes como saraus e *slams*.

Em março de 2016 outro importante espaço de alteridade feminina foi criado, o *Slam das Minas de São Paulo*. Fundado e organizado por Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte e Pam Araújo esse espaço atendia a uma demanda de mulheres que muitas vezes não se sentiam confortáveis em outros *slams*, tendo em vista ser predominantemente masculinos: “Eu, participando dos *slams*, percebia o tanto de mulher que escrevia, mas não falava, não se sentia a vontade. Muitos dos espaços são bares, então são ocupados majoritariamente por homens. Isso inibia bastante muitas das manas e minas que iam” (RIBEIRO *apud* SLAM DAS MINAS, 2016).

Segundo entrevista concedida por Luz Ribeiro que consta no documentário *Slam das Minas – Seja Heróina, Seja Marginal*⁶⁶, a autora afirma que fazer esse tipo de batalha de poesia oral surgiu em conversa com a poeta, tradutora e *slammer* brasileira Tatiana Nascimento. Tatiana Nascimento fundou o primeiro *Slam das Minas* no Distrito Federal e aceitou trazer seu *know how* da experiência lá para ajudar as mulheres de São Paulo a fazer sua versão. Ainda que, em princípio, receosa com a audiência, Luz Ribeiro surpreendeu-se

⁶⁶ O documentário *Slam das Minas – Seja Heróina, Seja Marginal*, está disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=xNWBpKcsY4w>. Acesso em: 15 jul 2017.

com a casa lotada já no primeiro encontro, que aconteceu em comemoração, ou melhor dizendo desconstrução, do dia internacional da mulher.

Imagem 16 – Marca do *Slam das Minas* ⁶⁷ que consta na página do facebook: <https://www.facebook.com/SlamdasMinasSP/>



Entre os objetivos do *Slam das Minas* pudemos verificar: ser um espaço seguro para que as mulheres possam falar e se colocar no mundo; criar um espaço em que a coletividade feminina possibilite o diálogo entre as mulheres e permita a exposição de suas demandas; garantir uma vaga feminina para o *Slam SP* e quem sabe para o *Slam BR*.

O *Slam das Minas* é um *slam* itinerante, já tendo passado por importantes espaços na capital paulistana e também da grande São Paulo, como é o caso da Casa da Lagartixa Preta, em Santo André, que abrigou a edição de junho de 2016. A grade final de 2017 teve como palco o *Mundo Pensante*, clube cultural localizado no centro da capital paulista, no bairro tradicional do Bexiga. Uma verdadeira festa de mulheres com direito a fotógrafos, jornalistas, apresentação do Núcleo de Teatro Pele; discotecagem de Blackat, *pocket show* de Anna Trea, além da venda de livros de algumas das autoras presentes. Dentre as 12 “monstras” finalistas, como são chamadas as mulheres que declamam seus poemas, estiveram presentes Deusa Poetisa, Mariana Félix, Ryane Leão, Thata Alves, Jéssica Campos, Victória Sales, Jade Quebra, Tawane Theodoro, Kimani. Elas duelaram em 3 etapas, e sagrou-se a grande campeã Ingrid Martins, poeta que pode ser considerada “prata da casa”, tendo em vista que a primeira vez em que recitou um poema foi em edições anteriores do *Slam das Minas*. O primeiro,

⁶⁷ Marca do *Slam das Minas SP* disponível em: <https://www.facebook.com/SlamdasMinasSP/>. Acesso em: 2 set 2017.

segundo e terceiro lugares levaram respectivamente os troféus de “buceta” de ouro, de prata e de bronze, além de alguns prêmios de empresas parceiras. As poetas que competiram na grande final tiveram *status* de verdadeiras estrelas, com direito a torcidas animadas e vários gritos de incentivo.

O que se percebe no *Slam das Minas* é uma exaltação do feminino, uma tentativa de elevar constantemente a autoestima das mulheres presentes, tanto as que declamam quanto as que estão na plateia. De colocar no centro do debate as mais variadas questões e violências que estão presentes em suas vidas, a fim de compartilhar experiências, reforçar positivamente a pluralidade feminina, e materializar esse “fazer junto” que as fortalece naquele espaço para que elas possam se sentir confiantes em ambientes mistos.

Ainda que não tenha a participação de Luiza Romão, é importante situar esse lugar das mulheres num espaço próprio dentro do movimento das batalhas de poesia oral. Um lugar que só se tornou possível por que algumas mulheres já disputavam o discurso e o espaço em outros *slams* mistos. Percebe-se, assim como no movimento das mulheres dos Saraus, essa necessidade coletiva de abrir caminhos, de compartilhar, de experimentar e conquistar juntas para que todas se fortaleçam. Mais uma vez a noção de “pungar”, extraída da obra de Elizandra Souza, é percebida como uma conversão da performance que faz o corpo acumular memórias, trocar experiências e se colocar no mundo.

3.3 Do *Coquetel Motolove*⁶⁸ ao país fálico

Inicialmente, para o recorte deste estudo, analisaríamos apenas poemas da escritora Luiza Romão oriundos de seu primeiro livro, *Coquetel Motolove*. Posteriormente, verificou-se a necessidade de analisar, além destes, “Relatos de um país fálico”, poema que constava apenas na página da autora até outubro de 2017, quando foi publicado em seu segundo livro, *Sangria*. Tal escolha deve-se ao fato de o referido poema trazer discussões pertinentes aos problemas apresentados nesse estudo e a potência que emerge nos versos nos faz compreender um pouco melhor o ambiente social, político e literário em que Luiza Romão está inserida.

Este poema também revela, de certa forma, o processo criativo de Luiza Romão e será analisado no último subitem deste capítulo. Originalmente com o nome de “Relatos de um

⁶⁸ Apesar de, na grafia da capa do livro, constar *Coketel* (com K), tanto na ficha bibliográfica do livro quanto na página da autora nas redes sociais, a grafia aparece como *Coquetel* (com “q” e “u”). Por isso, a segunda opção foi a utilizada neste estudo.

país fálico”, publicado na página do *Coquetel Motolove* no *facebook* de 29 de junho de 2016, ganhou depois o nome de “Pau-Brasil”. É também um dos poemas que originou o segundo livro da autora, intitulado *Sangria* e lançado em outubro de 2017. Neste livro ganhou o nome de “Dia 1 – Local de Nascimento”. *Sangria* é um projeto ousado, multiplataforma que agrega fotos, poesia e uma *web série* na internet. Ao todo são 28 poemas que representam 28 dias, como num ciclo menstrual, que contam a história do país pela perspectiva de um útero. Para a publicação, o livro contou com uma campanha de arrecadação de fundo coletiva no *catarse*. A *web série* contou com mulheres de diversas áreas e um projeto coletivo. Ainda que este livro não seja objeto deste estudo destacar esse poema é verificar a construção e transformação da escrita de Luiza Romão, do seu processo produtivo para uma coletividade feminina que se verifica ainda mais contundente na atualidade.

Segundo Luiza Romão, em entrevista concedida em 24 de julho de 2017 e anexa a este estudo, *Coquetel Motolove* foi lançado em 2014 com urgência e atendia a uma necessidade da poeta se colocar no mundo também com um livro, não apenas na oralidade. A autora estava ganhando muitos *slams* em São Paulo e percebia que precisava de algo físico e material para mostrar. A parceria com Daniel Minchoni, que vinha desde a participação no *Sarau do Burro*, e no coletivo de performance da palavra *Literatura Ostentação*, proporcionou a publicação pela editora capitaneada por ele, o independente *Selo Doburro*.

Imagem 17 – Foto com vários exemplares do livro *Coquetel Motolove*⁶⁹



⁶⁹ Disponível em: *facebook*: <https://www.facebook.com/pg/coquetelmotolove> . Acesso em 10 set. 2017.

O livro traz o verso como arma, projétil que toca nas feridas mais profundas. A capa nos traz uma garrafa com um coração dentro. O coração, o órgão que pulsa e bombeia sangue e vida pelas artérias e alimenta o corpo. O livro como o símbolo dessa pulsação, dessa vida, dessa reposta ao mundo que bombeia com palavras e rompe as velhas estruturas patriarcais. Versos que levam rebeldia pelas artérias da cidade, desconstruindo o corpo social.

O potencial bélico da escrita permeia a concepção da obra a começar pela capa e pelo título: a junção das palavras coquetel (mistura, pluralidade) + moto (movimento) + *love* (amor em inglês) é a marca entre violência e poesia, entre a ação e o verso, entre sentimento e resistência. A arma (coquetel molotov) é *ressignificada* pela construção poética e se une ao amor. Luiza Romão aponta essa arma para os tabus e preconceitos. E da explosão do grito de seus poemas surgirá o sentimento, a necessidade de mudar o *status quo*, o afeto que liga e conecta marginalidades.

O livro está dividido em quatro partes: “Incêndio ou o corpo-infesta”, que traz poemas mais longos e de uma verve crítica mais acentuada; “Ruínas ou o enterro da apatia”, traz poemas mais curtos que questionam as relações interpessoais como transações econômicas e os sentimentos como barganha; em “Baixas ou um corpo sem desejo está morto”, a poesia acontece por meio de jogos de palavras e a felicidade é deflagrada em tons ameaçadores, em que doar e se entregar custa caro; em “Revide ou suor também é combustível”, apesar do subtítulo, os versos são menos combativos e mais simples, flertando com as construções poéticas dos anos 70 e assim como na seção anterior os poemas são curtos tendo apenas dois poemas longos e mais questionadores. Os subtítulos trazem a palavra em estado de lança, como gosta de pontuar a autora, que parece delinear cada momento de uma guerra contra padrões estéticos hegemônicos: incendiar, enterrar, verificar as baixas e revidar. Celebrando o movimento, o corpo que incandesce, que pratica a ação, que deseja, que resiste, que revida, que luta, que pulsa e ocupa espaços.

É um livro cheio de nuances, que não tem um projeto estético bem delineado, como a própria Luiza Romão afirma em entrevista anexa a este estudo, mas que cumpre a urgência de materializar seus versos no suporte do papel. O processo constante de edição de sua poesia, que procura traduzir a oralidade na escrita, é marca presente na obra e pode ser verificado em aspectos como: a supressão de títulos; adaptação da forma; reconfiguração do conteúdo dos poemas, que são moldados de acordo com o suporte em que estão inseridos e apresentam diferenças entre o que está em vídeo e em livro. Essas alterações nos fazem crer que nem

todos os poemas de Luiza Romão serão lançados em livros, uma vez que alguns parecem estar mais a serviço da performance em conteúdos audiovisuais lançados pela poeta no *youtube*, *facebook* e outras plataformas da internet, ou ainda presentes apenas nas batalhas de poesia oral.

Os poemas do livro *Coquetel Motolove* e o extraído da página do livro no facebook puderam ser agrupados por temáticas centrais tais como: 1) o confronto do corpo com a cidade; 2) o corpo da mulher e o feminino no centro do debate; 3) poemas em que as relações interpessoais são trabalhadas como relações mercadológicas e comerciais; 4) poemas que tratam de alguma forma de amor ou do erotismo pautado pela ironia e outros poemas que estão pulverizados em temáticas diversas. Para atingir os objetivos desse estudo analisaremos os poemas que tratam do confronto do corpo com a cidade, o corpo da mulher e o feminino no centro do debate, por deflagrarem rupturas de certos mitos, tabus e paradigmas, um reposicionamento do eu e algumas violências que acometem as mulheres.

3.4 *Molotov de saliva e a palavra em estado de lança*

No livro a dedicatória também é poesia e crítica social. Antes do início da primeira parte, “Incêndio ou o corpo-infesta”, encontramos um poema que foi veiculado na internet, em vídeo, com o nome de “Coquetel Motolove”, mas que aparece na obra sem título. O poema funciona como uma abertura, como um alerta, uma síntese do livro, que prepara o leitor para o que virá nas próximas páginas. Tendo em vista sua extensão, analisaremos suas estrofes separadamente:

tão mais humana seria a política
se ao invés de manifestos
fizéssemos manifestas
corpo infesta
quando vários,
são vírus,
anti-sistema
imunológico ou capitalista (ROMÃO, 2014, p. 13)

Nesta primeira estrofe o corpo aparece como símbolo do registro social, coletivo e poético que propõe a ressignificação política por meio da humanização, em que o revide acontece pela celebração da subversão e da ruptura, caracterizado pela transformação da palavra manifesto em manifesta. Manifestar no sentido de apresentar, divulgar, mas também

no sentido de comemorar, de celebrar. Esse corpo pode ser lido como a própria literatura marginal-periférica e os movimentos dos *slams*, que trazem novamente para o espaço público a poesia como veículo de debate, de embate e apropriação das questões sociais.

O eu lírico feminino deflagra o lirismo como arma, conforme já evidenciado anteriormente, e o corpo poético revela-se infestado, coberto, tomado por um vírus que é capaz de desconstruir os padrões sociais e literários. O corpo social transborda e se converte, se confunde com o corpo do poema que executa dois movimentos distintos, contraditórios, ainda que complementares: infectar o sistema como um vírus que corrompe e destrói estruturas dominantes e opressivas; e estar infestado por esse engajamento que é estético e não pode ser dissociado deste tipo de poesia.

A metáfora do corpo poético que “viraliza”, terminologia bastante utilizada nos códigos da linguagem da internet, está a serviço do poema para desvelar o papel da própria poeta, que se caracteriza com o bardo contemporâneo, que vai denunciar as mazelas sociais. O poeta e a literatura marginal-periférica podem ser lidos como o hip-hop, segundo a perspectiva da apropriação do espaço público ou efeito colateral, uma “explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrolável peste às avessas”, que corrompe “a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem” (D’ALVA, 2014, p. 3).

A expressão “anti-sistema” evidencia a *ressignificação* dos espaços opressores em espaços de possibilidade de afeto e poesia e propõe três grandes problematizações por meio do discurso contra-hegemônico. Na primeira o eu poético coloca em xeque o modelo econômico do capitalismo, que vê o corpo apenas como máquina, objeto e fonte inesgotável de apropriação do trabalho (FEDERICI, 2017). Na segunda o eu lírico problematiza as estruturas biologizantes utilizadas pela sociedade patriarcal para justificar a subalternização de mulheres e a restrição de seus papéis sociais e econômicos (GROSZ, 2000, p. 68). Na terceira crítica esse anti-sistema também revela a desconstrução das estruturas literárias tradicionais e de representação feminina.

Na segunda estrofe deste poema, o eu lírico traz novamente a palavra como arma, transformada em afeto, em combustível para a materialização das lutas. A munição usada são os versos falados, oriundos dos saraus e *slams*, das periferias, que queimam, denunciam, desconstroem, colocam o dedo na ferida e promovem resistência:

a revolução não será televisionada

será dançada
 suor também é combustível
 motolov feito de saliva
 motoloveyou baby
 depois dos prédios
 nos incendiaremos por completo (ROMÃO, 2014, p. 13)

A mudança proposta pelo eu lírico, evidenciada pelo uso da palavra “revolução”, desestrutura o *status quo* e não será veiculada nos meios de comunicação tradicionais como a televisão, mas acontecerá no dia-a-dia, na relações comuns, cotidianas, que se estabelecem no encontro entre pessoas. O *motolov* será de saliva, na explosão que causa a vocalização dos versos certos declamados em batalhas de poesia oral.

E se a voz, aqui simbolizada pela saliva, é o jeito mais emblemático de se colocar no mundo, é pela performance que ela será concretizada, materializada. Segundo Paul Zumthor, a voz poética é capaz de abarcar o mundo por que nela está o empenho do corpo, visto que ele é “o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” e é por ele que o sentido é percebido (ZUMTHOR, 2014, p. 75). Quando o corpo não é mediatizado e se liberta sua interação com o mundo, neste poema simbolizado pelo confronto com a cidade, promove outros tipos de experiência. Assim, ele ocupa espaços por meio da dança; desconstrói barreiras (prédios), rompe o asfalto cinza com novas possibilidades, estabelece diálogo com outros corpos e faz os *molotoves* se converterem *motoloves* que incendeiam, incandescem.

Na terceira e quarta estrofes vemos o eu poético assumir a responsabilidade do discurso e tensionar o lugar da mulher dentro dessa disciplinarização que procura alienar mente e corpo. As expectativas de padrões estéticos e comportamentais, que a princípio são colocadas, não se cumprem, subvertendo e problematizando a representação feminina:

me queriam dócil coluna ereta
 disciplinada
 manequim tamanho PPP
 pequena pacata passiva (ROMÃO, 2014, p.13)

Na terceira estrofe, supramencionada, o eu lírico evidencia tudo aquilo que os padrões e as normas de conduta esperam que o corpo da mulher responda socialmente, pelo uso das palavras “me queriam”. Em um artigo em que analisa modelos de beleza e feiura, Joana de Vilhena Novaes deflagra os processos cruéis pelos quais mulheres se submetem a fim de se adequar e se enquadrar às normas que regem o *ethos* sociocultural.

Essa busca incessante e extenuante pelo atingimento desses padrões se revela como um processo de constante frustração para as mulheres. Práticas higienistas e de medicalização acabam por rechaçar a maioria dos corpos indisciplinados, que não pareçam saudáveis sobre a perspectiva da vitalidade, da magreza e do bem-estar. E isso se revela para além do físico, se embrincando na identidade dessas mulheres visto que “tudo o que sou é o meu corpo, está sobre ele, digo com ele (NOVAES, 2011, p. 489) e acaba por se verificar “uma intensificação do discurso repressivo, do qual as mulheres, por meio de seus corpos, são objeto”, gerando “um mal-estar constante” (NOVAES, 2011, p. 492).

Tais recursos e valores instituem padrões que são utilizados para disciplinar e controlar os corpos femininos, evidenciados pelo eu lírico feminino mais precisamente pelo uso das palavras “dócil”, “disciplinada”, “pequena”, “pacata” e “passiva”. Não obstante, o tamanho do manequim é PPP, visto que “a gordura, tal qual é percebida pela sociedade traz à tona todo o desmedido feminino que precisa, de qualquer forma, ser contido (NOVAES, 2011, p. 499)”.

Podemos perceber também um extrapolamento do corpo físico no corpo literário, por um processo que crítica também ao mercado editorial tradicional, que procura normatizar a conduta de escritoras frente à poesia e à literatura, subalternizando ainda mais aquelas que estão em grupos minoritários, como as inseridas na rubrica da literatura marginal-periférica. Restringindo o espaço e a circulação de autoras.

Se para Wolf (1992, p. 17) está claro que o mito da beleza “na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência”, o eu lírico deste poema escolhe romper com tais amarras. Sai de uma posição de objeto do discurso de alguém para sujeito que pratica a ação e não aceita mais ser assujeitada:

mas capoeira mandou avisar
que samba também é luta
o corpo que gira
prepara sua fuga
pulsa pulsa pulsa
expulsa os grilhões
o pé marca resistência (ROMÃO, 2014, p. 13)

Com os versos “mas capoeira mandou avisar”, “que samba também é luta” há uma reviravolta na postura feminina, que deixa clara a posição política desta mulher inscrita na literatura marginal-periférica. Posição de luta, de combate, que não mais aceita os espaços de

dor que lhe foram impostos compulsoriamente. A representação do feminino desconstrói a visão clássica da mulher submissa para deflagrar o direito de existir e resistir, mesmo que imperfeita e inadequada ao que se espera socialmente. Ao expulsar “os grilhões”, essa mulher não apenas rechaça os tabus e padrões de conduta impostos, mas se *empodera* e conclama outras mulheres a fazerem o mesmo e se libertaram. Os grilhões, simbolicamente, representam tanto o período predatório da escravidão, que violentou mulheres negras das mais diversas formas quanto à manutenção de estereótipos do lugar da mulher na sociedade, como o reduto do lar, a maternidade e a heterossexualidade compulsórias, a manutenção dos padrões de conduta e privilégios.

Se o corpo é o lugar de enunciação “nossas vozes são aspectos essenciais da nossa humanidade, ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade. E a história do silêncio é central na história das mulheres” (SOLNIT, 2017, p. 28). Assim a recuperação da corporeidade feminina é também o resgate da voz que se liberta. Curioso perceber ainda que o que “marca resistência”, funda a postura combativa é o pé, a parte do corpo que leva essa nova mulher para os lugares por meio do caminhar, do ocupar e redefinir os espaços públicos da cidade. O próprio pé, não o de outra pessoa, aparece também como uma metáfora da ruptura estética e literária com intermediários e mediatizadores tradicionais. O silêncio compulsório e opressor é finalmente rompido e os versos revelam uma representação feminina outrora subalternizada que não se deixa mais assujeitar.

Na continuação dessa estrofe Luiza Romão exalta a coletividade pelos versos “solo não sei/dançar/sou coletiva”, o corpo em movimento pela escolha da dança, que se desloca, pratica a ação. Celebrando a retomada do espaço público por quem é de direito, devolvendo às pessoas comuns o poder de debater e produzir arte.

dançar até não ter mais sola
 solo não sei
 dançar
 sou coletiva
 faço o desejo proteção e armadura:
 coração-bomba
 contra catracas
 E couraças
 as ruas estão à espera
 do confronto
 do meu corpo
 com seu corpo (ROMÃO, 2014, p. 14)

Segundo Paul Zumthor, em se tratando de oralidade a performance pressupõe a existência e a ligação com o corpo e ela também se liga por meio do corpo ao espaço e o transforma:

a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2014, p. 44)

No poema, essa transformação do espaço público pelo poeta propõe ao leitor a ressignificação desse espaço. Ao conclamar a sua ocupação, o poema também evidencia a importância do *slam*, que é um lugar compartilhado entre poeta e plateia, que assinam uma espécie de contrato informal de cumplicidade e compartilhamento de experiências. Essa fissura da realidade transforma ruas, prédios, bares, metrô e praças em lugares de celebração da poesia oral. E é na fisicalidade, no encontro e no confronto entre os corpos proposto pela literatura marginal-periférica, nos espaços simbólicos e afetivos que aqui se configuram como os saraus e *slams*, que se dá a grande revolução literária, o motolov de saliva evidenciado na primeira estrofe.

Roberta Estrela D'alva afirma que a cultura *hip-hop* é uma cultura de rua, “uma rua que se configura como um território de todos e de ninguém, da criação autodidata e onde se descobre constantemente em alternância criativa novas formas de comunicação” (D'ALVA, 2014, p. 13). A cultura *hip-hop*, grande influenciadora do movimento dos *slams*, faz com que tal assertiva seja corroborada pelo poema em que o espaço público é o palco para o encontro e o confronto desses corpos que pulsam e dão a cadência dos versos. É nesse enlace em que a ocupação de ruas, a ressignificação de prédios se materializa gerando um novo tipo de comunicação estética, poética e política.

É curioso perceber que no vídeo veiculado à época do lançamento do livro *Coquetel Motolove*, Luiza Romão recita o poema do alto de uma passarela, e a edição intercala com imagens de uma mulher interagindo, com pessoas comuns que passam pelo viaduto da Santa Ifigênia, dançando. Ambos os cenários estão localizados no centro da cidade de São Paulo, proporcionando o encontro real de corpos, estéticas e histórias sem qualquer preocupação com a interferência de transeuntes que incorporam ao cenário e à poesia a retomada do espaço

público pela arte⁷⁰. A rua como símbolo do masculino, espaço do desvio, da tentação e da imoralidade é ressignificada, podendo as mulheres transitar e ocupar seus espaços.

Ao trazer para o poema o verso “contra catracas”, Luiza Romão se posiciona politicamente frente às questões na vida da cidade de São Paulo, que em 2013 protagonizou as jornadas de junho contra o aumento da tarifa do transporte público e acirrou o debate a respeito da mobilidade urbana⁷¹. Ser contra catracas é ser a favor da livre circulação dos corpos.

A mulher construída por esses versos é alguém que pratica a ação, que ganha o espaço público, que não se assujeita em ficar restrita ao ambiente privado. É uma mulher que tem um coração bomba, que não é pacato e submisso, mas ativo, livre e pulsante.

O pulsar do coração-bomba dá o ritmo do poema que se encerra prenunciando outras partes do livro com os versos “festejaremos o enterro da apatia” e “porque um corpo sem desejo/está morto” e decretando que além dos saraus e *slams*, um corpo que não se sujeita e que pode inclusive desejar a própria morte também é revolução.

Essa palavra que pulsa, organismo vivo, contracultural e contra-hegemônico cria um “espaço simbólico”, de representatividade. Se é a voz, o corpo em performance que inscreve a palavra dentro da poesia, podemos perceber a materialização do projeto poético, político e pedagógico da literatura marginal-periférica. O lugar de fala das mulheres inscritas na rubrica dessa literatura, aqui representadas pelo eu poético feminino, assume o lugar de denúncia, de negação à abjeção compulsória e imposta pelas estruturas opressoras e patriarcais vigentes. A linguagem poética é veículo de ruptura de paradigmas sociais, estéticos e literários.

Em estudo minucioso da relação entre o *hip-hop* e o *slam*, Roberta Estrela D’alva destaca as características e particularidades das performances poéticas do MC. Podemos depreender que alguns elementos usados pelos MCs são resgatados pelos poetas para fixar o interesse da audiência, emocionar a plateia e auxiliar quem sabe na vitória. Dentre esses

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zao0af1OLFs> . Acesso em 20 set. 2017.

⁷¹ Em junho de 2013 o Movimento Passe Livre (MPL) convocou uma série de manifestações contra o aumento da tarifa do transporte público no estado de São Paulo. Posteriormente, diversas cidades aderiram às manifestações reivindicavam o direito de apropriação do espaço público e livre trânsito pelas cidades. Ainda que o MPL tome para si o protagonismo, muitas cidades em que a organização nem existia se mobilizaram tornando a pauta uma preocupação coletiva dos cidadãos (ROLNIK, 2013). A proporção foi tão grande que mesmo veículos de massa como a globo, que em princípio tentaram minimizar a importância das jornadas de junho, tiveram de cobrir os acontecimentos.

elementos os que podemos destacar na obra de Luiza Romão são: composição, linguagem, *flow*⁷², métrica e rima. (D'ALVA, 2014, p. 53).

A linguagem está a serviço da oralidade e é possível encontrarmos gírias, palavrões, neologismos que estreitam o relacionamento do *slammer* com o público, criando uma identificação poética mais próxima da realidade do ouvinte. Pausas, prolongamentos, aliteraões, onomatopeias, quebras de palavras são utilizadas para encaixar os versos no tempo máximo estipulado para a performance.

Nas performances dos *slams* o processo de rima e métrica é acompanhado de uma linguagem corporal, que muitas vezes não se consegue depreender por completo na escrita. A composição sai de uma literatura nômade (oralidade) para uma literatura fixa (escrita) (D'ALVA, 2014, p. 53). Para que a escrita consiga depreender a oralidade poetas como Luiza Romão lançam mão de processos de edição.

O tempo máximo, em geral, que um poeta de *slam* tem para fazer sua apresentação performática é de três minutos e a maioria deles utiliza todo ele para dar o seu recado. Existe uma regra que diz que passar desse tempo por mais de dez segundos (que é a tolerância) significa perder pontos na apresentação e ninguém quer ficar para traz. Esse tempo parece ter sido criado para propiciar que mais pessoas possam se inscrever para declamar numa noite, revelando assim um caráter de necessidade de multiplicidade e democratização no momento das apresentações. É preciso contar uma história em três minutos, mas não apenas isso: é preciso emocionar e convencer.

Quando essas performances de três minutos são trazidas para o suporte do livro o que se verifica são poemas extensos, que podem chegar a ocupar 2, 3 e até 4 páginas. São versos que conclamam em geral um posicionamento político e estético contundente sobre os mais diversos assuntos. Por isso nos impressionou, de início, que muitos poemas do livro *Coquetel Motolove* fossem curtos, diretos e concisos em seus questionamentos. Alguns pareciam dialogar entre si, costurando uma narrativa, como é o caso dos que constam na parte “Ruínas ou o enterro da apatia”. São 8 poemas que usam da ironia para comparar relacionamentos amorosos com transações mercadológicas.

Em uma pesquisa rápida no *youtube* encontramos um vídeo em que Luiza Romão recita tímida, em alguma rua da cidade, um poema sobre São Paulo⁷³. Nele encontramos

⁷² A palavra *flow* é oriunda do inglês e significa fluxo, corrente.

⁷³ Poema disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kj2qA4yVUp4&t=3s>. Acesso em 15 out. 2017.

alguns fragmentos desses conjunto que compõe a parte “Ruínas ou o enterro da apatia”. O corpo da cidade se transforma em corpo poético para problematizar as urgências, os interditos e a maneira com que as pessoas lidam ou não com a apropriação do espaço público, a vigilância dos corpos, a impossibilidade do amor e do livre trânsito pelas ruas.

O confronto se dá na problematização das relações interpessoais e com a cidade como relações mercadológicas e financeiras:

I.
 ele queria
 uma transação
 às claras
 ela só transava
 no escuro (ROMAO, 2014, p. 30)

Separadamente poderíamos pensar nesses poemas como disponíveis para performances *do Menor Slam do Mundo*, aquele em que os textos devem ser declamados em até 10 segundos. Eles podem ser considerados partes de um todo, de um mosaico e quando cada uma dessas partes se juntam temos a visão ampla da mensagem a ser passada.

Assim, esse corpo de mulher que não se revela, que está na penumbra vai transformando a narrativa dos poemas para revelar o corpo da cidade como caótico, em que os ruídos de trânsito e comunicação se revelam na poesia como impossibilidades de encontro entre os corpos:

VIII.
 para os gregos,
 caos era um deus
 para nós,
 são Paulo:

eu digo
 promessa de vida
 você entende
 promessa é dívida

eu peço
 transa
 você entende
 trânsito

quanto mais carece, mais encarece
 quanto mais pressa, menos praça
 quanto mais apreço, maior o preço (ROMÃO, 2014, p. 37)

O ruído da comunicação que não se realiza, não se materializa é evidenciado no poema pela ironia dos jogos de palavras: “promessa de vida/promessa é dívida”, “transa, trânsito”, “quanto mais carece, mais encarece”, “quanto mais pressa, menos praça”, “quanto mais apreço, maior o preço”. Assim as pessoas evidenciadas pelo poema vão se comprometendo mais do que deveriam e na medida em que vão se endividando com a cidade, que sempre cobra juros, vão revelando suas carências, sua solidão e necessidade de afeto e de encontro. Esse carinho que se espera do outro não se concretiza na realidade revelando que quanto mais se demanda maior é o preço que se tem de pagar para ter atenção.

A cidade, mulher que não se curva, estabelece suas regras, seus interditos, suas condições para pautar as relações humanas e assim ao invés de propiciar o encontro, o confronto entre os corpos, como no início do livro, revela o afastamento e a impossibilidade. O eu lírico revela portanto uma necessidade de problematizar trânsitos e engarrafamentos gerados pelo ruído da comunicação que impedem a criação de espaços simbólicos de ressignificação da cidade e da poesia.

Nesse conjunto de poemas vemos o processo de edição de Luiza Romão em seu exemplo mais evidente, em que um texto acaba sendo fragmentado quando levado para o livro, mas ainda que fragmentado é preciso recompô-lo para compreendê-lo em sua crítica contundente às relações mercadológicas que se inscrevem na cidade. Outras formas de edição perpassam a obra da autora de forma bastante contundente. Optamos por não aprofundar as análises em torno desses poemas visto que nos despenderia uma verificação mais acurada do vídeo-poema e esta não é a intenção deste trabalho, mas pode se tornar uma chave investigativa possível para futuras pesquisas.

3.5 Corpo de mulher: acumulação de sabedoria e resistência

Por que o corpo da mulher ainda provoca tanto medo e desconfiança? Por que o feminino é cercado de tantos tabus sexuais, discursivos e sociológicos? Por que disputar o discurso em uma sociedade balizada em estruturas patriarcais é tão extenuante e difícil para as mulheres?

No livro *O Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici faz um apanhado histórico a fim de verificar de que maneira a institucionalização do capitalismo cumpriu um projeto político e social que visava controlar e domesticar mulheres. O entendimento do indivíduo como máquina, essencial para a designação produtiva do trabalho, tornou necessária a polarização

entre razão e corpo, a fim de dominar as paixões, promover o autocontrole e instaurar o senso de responsabilidade.

Dentro dessa perspectiva, as mulheres foram as que mais sofreram, segundo a autora, visto que elas detinham o conhecimento pagão por meio da conexão com a natureza, era delas até então o controle reprodutivo e consequentemente do crescimento da população. Nos estudos de Silvia Federici, estado e igreja se uniram para garantir não apenas o aumento da população, e consequentemente a criação de força de trabalho, mas também na manutenção do alinhamento à cultura judaico-cristã, da garantia do acesso à terra pelas classes dominantes, da subalternização de mulheres e das camadas mais pobres, e da instauração das relações patriarcais pautadas nas diferenças sexuais (2017).

Nesse cenário, a caça às bruxas cumpriu um importante papel de controle social e populacional, configurando-se como uma “tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da acumulação da força de trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 326). Parecia ser o jeito mais eficaz da burguesia controlar o patriarcado. A caça às bruxas mandou à forca e às fogueiras mulheres consideradas dissidentes, seja pelo conhecimento e manipulação da natureza, seja pela discordância das políticas empregadas pelo *status quo* da época, seja por não seguirem os padrões de comportamento vigente, seja por não se assujeitarem a ter sua sexualidade e corpo controlados deliberadamente pelo estado e pela igreja.

Elizabeth Grosz salienta no artigo “Corpos Reconfigurados” que a filosofia ocidental dominante pautou seu pensamento na dicotomia e polarização entre

mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia. Esta bifurcação do ser não é simplesmente uma divisão neutra de um campo descritivo abrangente. O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa (GROSZ, 2000, p. 47).

Assim a razão se sobrepõe ao outro, que é o corpo, subalternizando na maioria das vezes o conhecimento e aprendizado advindos dele. É importante salientar que nessa polarização os homens passaram a ser representados pela racionalização, enquanto as mulheres seriam relegadas apenas ao reduto do corpo (GROSZ, 2000, p. 49). A teoria biologizante reduz mulheres apenas à sua constituição física e biológica, ao seu dever quase sagrado de reprodução, recusando seu corpo como espaço simbólico de acumulação de sabedoria e memória, de disputa de discurso. A medicalização e a abjeção do corpo feminino

retira delas o controle sobre sua fisicalidade, seus desejos, retiram também a potência de seus afetos, a capacidade de se deslocarem, de praticarem a ação e serem sujeitos de suas próprias vidas.

Sabendo que a disciplinarização do corpo feminino obedece a um estereótipo que serve a grupos que controlam e detêm posições privilegiadas nas relações de poder, proponho não rechaçar o corpo, mas partir dele para desconstruir e dessacralizar sua representação, que atualmente está alinhada às instituições patriarcais vigentes. Assim, o útero, a vagina, os fluidos corporais e tudo aquilo que os cercam seriam molas propulsoras de discursos contra-hegemônicos, pautados na ruptura de certos paradigmas e tabus. Esses elementos, agora ressignificados, também estariam alinhados à noção de que os corpos, além de sistemas biológicos, são construções estéticas, políticas e sociais.

A mulher bruxa, que se casa e se deita com o diabo, revelou ser o estereótipo perfeito para a criminalização dos desejos, do corpo e da sexualidade femininos. Capaz de seduzir e desvirtuar o mais ilibado dos homens, essa mulher força da natureza precisava ser subjugada visto que representava “uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole” (FEDERICI, 2017, p. 343). Em oposição a essa mulher diabólica, profana, incontrolável, que engolia e castrava homens estabeleceu-se a figura feminina sagrada, presente nas escrituras bíblicas e materializada pela da mulher imaculada, resiliente, subserviente, que seria a mãe perfeita de todos, a virgem Maria.

A virgindade passou a ser pontuada como uma virtude, uma característica que distinguia mulheres boas de mulheres más. O poema de Luiza Romão que corroborou para que ela fosse consagrada vencedora do *Slam da Guilhermina* em 2014⁷⁴ traz essa temática. Tal questão constitui tão fortemente esses versos que, posteriormente, o poema foi apresentado no I Festival de Poesia de São Paulo⁷⁵ com o título de “Virgem”. Em *Coquetel Motolove* ele aparece novamente com o título suprimido, entretanto, o mais importante a se evidenciar é que a autora propõe neste poema um olhar crítico pungente para a questão do que é ser mulher ao mesmo tempo em que problematiza esse que é um dos mitos mais primordiais das sociedades ocidentais: a virgindade.

⁷⁴ A apresentação de Luiza Romão na final do *Slam da Guilhermina* na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RRiuGys8AE>. Acesso em 20 out. 2016.

⁷⁵ O I Festival de Poesia da Cidade de São Paulo aconteceu no CCSP - Centro Cultura São Paulo, em 2014. A apresentação do poema “Virgem”, de Luiza Romão está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xiKCNIqr9hU>. Acesso em: 10 set. 2017.

A epígrafe traz os seguintes dizeres: “este texto não é um texto. este texto é um parto:/ tem a dor do que parte, do que fica, do que nasce” (ROMÃO, 2014, p. 21). Ao usar a palavra “parto”, Luiza Romão inicia o poema deflagrando o processo de gerir e alimentar uma outra vida, que não destaca apenas filhos ou biologia, mas principalmente o potencial criativo, poético e estético oriundo do corpo e da escrita desse eu lírico feminino. Ressalta ainda a importância da existência e da persistência da dor, que perpassa todas as alternativas que possam vir a ser escolhas: ficar, ir embora e nascer. Ser mulher invariavelmente dói.

Ao utilizar elementos puramente biológicos como força do objeto crítico, podemos depreender também que a poeta rechaça a própria teoria biologizante, que é largamente utilizada para marcar a inferioridade feminina.

ser virgem
está muito além de um hímen
da palavra ser ou não ter hífen
é matéria-prima
barro úmido
húmus:
human woman women (ROMÃO, 2014, p. 21)

Usada através dos tempos para controlar e dominar os corpos femininos, a virgindade como sinônimo de pureza e respeito é questionada nesses versos. Ser virgem está além da existência ou não do hímen por que ser mulher está muito além de ser virgem, desse ritual de passagem que comprova e reafirma a transformação de meninas em possíveis mães, produtivas e reprodutivas.

Resgatando os estudos de Simone de Beauvoir (2009 p. 361), podemos verificar que repousa sobre a mulher uma teoria tradicional baseada na biologia que a reduz a uma concepção de mera procriadora da humanidade. A célebre frase “não se nasce mulher, torna-se” vem acompanhada da afirmação de que “nenhum destino biológico ou psíquico ou econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade”, o que existe é um processo cruel de socialização que subalterniza o feminino em detrimento do masculino. O masculino, por construtos sociais enraizados, nos é apresentado tradicionalmente como o ser perfeito, não castrado.

Segundo Michelle Perrot, essas sociabilizações e construções balizam o corpo feminino como símbolo de inferioridade e subalternização visto que

as representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega, por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria, que não produz nenhum acontecimento nem história e do qual, consequentemente não há nada a dizer (PERROT, 2003, p. 20).

Ao afirmar que ser virgem está além das construções sociais e das normas de conduta, por meio dos versos “é matéria-prima”, “barro úmido”, o eu poético subverte a lógica da filosofia grega e evidencia o poder de criação, de construção do corpo da mulher, ao passo que coloca em cheque a alegoria do ser feminino como o sujeito física e socialmente mutilado, desprovido de relevância. Devolve para as mãos da mulher o poder de praticar a ação ao complementar:

homem,
eu não nasci da sua costela
vim ao mundo pelas mãos
de alguma obstetra
filha de mãe mulher donzela
não da bela-pequena-aurora-adormecida-sereia-de-chapéu-vermelho,
não.
sou filha da outra
a que tem suor, sangue e leite
a que labuta com dois filhos nas costas
e um no peito (ROMÃO, 2014, p. 21)

Eva, nascendo da costela de Adão, cometendo o pecado original ao morder a maçã, condenando todas as mulheres filhas de Eva a estarem para sempre marcadas pela culpa e pela perversão. Eva que desgraçou a humanidade com sua impureza e flertou com o diabo, demonizando a sexualidade feminina. Ao dizer que não nasceu da costela do homem, o eu poético rompe e contrapõe a esse modelo de controle do corpo das mulheres, subverte e critica a cultura judaico-cristão e estabelece um outro paradigma de reconhecimento e representação do feminino. Em resposta à essa visão higienista e romantizada, essa mulher em franca libertação, afirma que nasceu pelas mãos de outra mulher, uma obstetra que lhe deu a vida, uma cientista longe dos padrões religiosos eurocentrados.

E se ela não nasceu de um homem, também não é a figura feminina eurocêntrica que comprova sua ascendência. Ela não é filha de uma mulher que cumpre os pré-requisitos dos padrões impostos socialmente, aqui evidenciados pelo resgate dos autos de moralidade caracterizados pela Bela adormecida, Pequena sereia e Chapeuzinho vermelho. Ao evocar as personagens eternizadas pelos estúdios Disney, três críticas podem ser percebidas: à alienação produzida pelos veículos de massa, que tem como objetivo controlar as mulheres; aos padrões

inatingíveis exigidos pelo mito da beleza; e por fim ao cânone literário de tradição oral que também tinha a função de normatizar negativamente a conduta de mulheres com os autos de moralidade.

Ao deixar claro que é filha da outra, da considerada abjeta, o eu poético coloca em contraposição o que se espera socialmente da figura feminina com o que se configura de fato, na realidade. Avtar Brah evidencia que os movimentos feministas “não ignoram a biologia das mulheres, mas questionam ideologias que constroem e representam a subordinação das mulheres como resultado de suas capacidades biológicas” (BRAH, 2006, p. 342) Por isso, ao reverter os líquidos produzidos pelo corpo feminino em positividade, Luiza Romão rompe com estéticas patriarcais misóginas e materializa a representação de uma mãe mais próxima da realidade, não aquela cuja pureza, castidade e feminilidade são vistas como virtudes. Não aquela que espera ser salva. O suor se torna sinônimo de trabalho, o sangue a representação da luta e o leite é o símbolo da vida, marcas do corpo que a princípio são da ordem da biologia se transformam em inscrições de resistência e de existência que as materializa no mundo por meio de um discurso transgressor.

Não estamos falando de qualquer mulher, mas de uma mulher com “labuta com dois filhos nas costas”/ “e um no peito”, uma mulher em constante luta, a quem não foi dado o direito de ser frágil, de aguardar ser salva por um homem. A história das mulheres populares não coaduna com essa representação clássica de mulheres frágeis, delicadas e destinadas ao recato, visto que trabalhavam e muito, chefiando famílias e tendo de lidar constantemente com históricos de abandono.

Uma mulher que precisa fazer malabarismos para dar conta dos filhos, do trabalho e de suas demandas pessoais. Uma mulher periférica, tradicionalmente subalternizada, que precisa ainda mais disputar o espaço político e simbólico de sua fisicalidade. A quem não foram dados os privilégios sociais que garantem uma vida mais tranquila e menos dolorosa.

Ao resgatar e exaltar esse modelo feminino contra-hegemônico, a poesia de Luiza Romão coloca essa mulher como esteio e referencial concreto para o empoderamento daquelas que a ela se identificam, que compartilham de suas experiências e lutas. E se não é pela subalternização frente aos homens que se torna mulher, também não o é pela cultura falocêntrica:

tornar-se mulher
pela perfuração de um falo?

falácia
 habito meu próprio corpo
 falho
 que fala e convalesce
 sob as súplicas de outra prece:
 não à nossa-senhora-mãe-gentil-virgem-imaculada
 não.
 mas à padroeira das putas
 das histéricas
 das tresloucadas
 das mulheres-Medéia
 e das Clitemnestras
 das malditas
 e revolucionárias
 Rosas Marias Joanas Zuzus Pagus Fridas
 sofridas e incansáveis (ROMÃO 2014, p. 21-22)

Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina*, evidencia que o corpo é uma construção cultural e social e a “ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça (2002, p. 18)”. Este espaço discursivo, que também é simbólico, configura-se como um campo aonde se travam lutas, e que estas por sua vez se revelam nas relações de poder. Nele, através dos séculos e por meio do *habitus*, os homens imputaram às mulheres as mais variadas formas de opressão e violência, entre elas a física e a simbólica.

Ao recusar o rito de passagem da perda da virgindade como um legitimador único da existência do feminino, que transformaria a menina pura em uma mulher hábil para a reprodução, Luiza Romão rechaça a representação filosófica grega que postula que “o princípio da vida, da ação, é o corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o *pneuma*, o sopro criador” assim como também subverte a simbologia do útero como “cavernoso, oculto, matricial”, que deve ser subtraído, “um abismo sem fundo no qual o homem se esgota, deixa sua força de vida” (PERROT, 2003, p. 20 – 21). Ao contrário, ela exalta a representação feminina para além da abjeção.

Nesta estrofe, Luiza Romão procurar romper com a lógica da dominação masculina. Ao dizer que habita o próprio corpo, a figura feminina inverte as posições dentro desse campo de batalha, revela que não será mais subjugada pela estrutura da máquina patriarcal que configura a sociedade como um espaço de dor para as mulheres, baseado na concepção de que o falo e o corpo masculino são dominantes e tem mais valor.

Ao se contrapor à dominação masculina, o eu lírico feminino aceita a imperfeição, por meio da palavra “falho” e rechaça os padrões, evidenciando que suas preces não serão

dirigidas à evocação da normatização judaico-cristã. Por meio da antítese e contrapondo estereótipos, rogará que suas súplicas sejam ouvidas e atendidas pelas representações femininas consideradas abjetas como as putas, que tiveram a humanidade de seus corpos esvaziadas pelos padrões morais.

Ao trazer para a poesia a figura das históricas e tresloucadas, Luiza Romão faz uma crítica à medicina e à medicalização de mulheres que internou e tirou do convívio social aquelas que pareciam estar acometidas por um mal súbito feminino. A palavra *hystera* significa útero em latim e a histeria como doença pautou, em princípio, a concepção de que o “útero, faminto, percorria o corpo livremente” (SHOWALTER, 2004, p. 33) e produzia os mais diversificados sintomas. Showalter afirma que quando os anatomistas descobriram que o útero não migrava responsabilizaram o sistema nervoso das mulheres pela doença, mas foi apenas no século XVII que a medicina reconheceu que os homens também podiam ser vítimas e estarem sujeitos à histeria (SHOWALTER, 2004, p. 33).

Entretanto, o estereótipo do feminino como sendo o sexo nervoso, melancólico e erotizado por esse útero insaciável já estava foi posto e foi amplamente difundido pela mídia e pelos de comunicação de massa. Segundo Showalter (2004, p. 43), a perspectiva da histeria também está intimamente ligada à noção da caça às bruxas, instituindo o corpo feminino como o grande inimigo a ser abatido, controlado, exorcizado e convertido pelas instituições religiosas e patriarcais.

Assim, as mulheres eram internadas pelos mais diversos motivos sob a desculpa de estarem severamente doentes, mas o que se verifica é de fato a necessidade de controlar aquelas que se configuravam como dissidentes, subversivas ou que demonstravam ser algum tipo de entrave para que os homens atingissem seus objetivos de poder. Ao evocar essa representação feminina desencaixada dos padrões e normas de Luiza Romão afirma, de certa forma, que não se deixarão reprogramar para cumprir os papéis tradicionais.

Semelhante movimento faz a poeta ao resgatar Medéia e Clitemnetra. Trazê-las para o poema mostra a formação de atriz de Luiza Romão e o resgate da literatura grega, visto que *Medéia* é uma tragédia grega composta pelo poeta Eurípedes; enquanto Clitemnestra está presente na trilogia teatral *Orestia*, do dramaturgo grego Ésquilo.

As duas são figuras clássicas da ordem dos mitos que não cumpriram como se esperava o papel tido como sagrado das mães e estabelecem uma contraposição com a figura maculada da virgem Maria que aparece no início do poema. Elas são lidas comumente como

feiticeiras capazes das maiores atrocidades, falharam como esposas e seus mitos questionam a maternidade compulsória e o sagrado amor de mãe.

Na tragédia grega de Eurípedes, Medéia mata os próprios filhos em vingança à traição do marido Jasão, a quem dedicara todo amor e devoção, mas também é uma estrangeira em constante luta para firmar seu lugar na sociedade⁷⁶. No teatro de Ésquilo, a trama complexa enredada por Clitemnestra revela uma mulher com habilidade para articular e premeditar vingança. Traída pelo marido Agamêmnon, que dera sua filha Ifigênia em sacrifício, ela o mata e rejeita seus outros dois filhos quando se casa com Egisto: Orestes, de quem não se interessa por saber o paradeiro e que acaba exilado pela irmã para ter uma boa educação; e Electra, a quem fez de escrava⁷⁷. As duas personagens podem ser consideradas proto-feministas, visto que suas histórias pessoais deflagram e denunciam a misoginia, a supremacia masculina e certas relações patriarcais que as tornam prisioneiras da situação em que vivem.

Por fim, as malditas e revolucionárias trazem novamente a imagens das bruxas que queimaram na fogueira por ter uma visão à frente do seu tempo. Ao trazer para a ordem do poético personagens que romperam a tradição deflagra a luta diária da poesia que desconstrói a ordem do literário, o que se espera da representação tradicional. E assim a presença da voz viva que resgata vozes do passado atualiza uma invasão do presente e permite a constituição de um novo tecido memorial (D'ALVA, 2014, p. 126) que possibilita o diálogo de múltiplas vozes femininas que se reconhecem na diferença, nas lutas e nas diversas disputas de discurso. Mulheres comuns como “Rosas”, “Marias” e “Joanas” dividem espaço, coabitam e se unem a ícones como “Zuzus” (Zuzu Angel⁷⁸), “Pagus” (Patrícia Galvão⁷⁹) e “Fridas” (Frida Kahlo⁸⁰) que figuram como uma tradição de resistência e luta.

⁷⁶ EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁷⁷ ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010.

⁷⁸ Zuleika Angel Jones foi uma das mais importantes estilistas de moda do país. Em sua trajetória consta também a incansável luta contra os desmandos da ditadura militar. Zuzu Angel denunciou constantemente o regime depois que seu filho Stuart Edgar Angel Jones foi torturado e assassinado. Ela morreu em um acidente de carro duvidoso em 1976. Informações retiradas do site Memórias da ditadura. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/index.html> . Acesso em 1 set. 2017.

⁷⁹ Patrícia Rehder Galvão foi uma grande jornalista e escritora brasileira. Participou ativamente do movimento modernista e integrou o partido comunista brasileiro. É considerada a primeira mulher a ser presa por motivações políticas, fato que ocorreu em 1931. Escreveu o primeiro romance proletário brasileiro *Parque Industrial* e figura como uma mulher a frente de seu tempo, que desafio e transgrediu as estruturas patriarcais de sua época, tendo falecido em 1960 (FERRAZ, 2005, p. 153-155).

⁸⁰ Magdalena Carmem Frida Kahlo Calderón foi uma importante escritora mexicana, cuja vida foi marcada por diversas tragédias. Sua obra pungente, postura combativa, independente e à frente de seu tempo, faz com que Frida Kahlo seja atualmente considerada um ícone da luta feminista. Informações extraídas do site Blogueiras feministas. Disponível em <http://blogueirasfeministas.com/2015/07/frida-kahlo-imagem-corpo-e-feminismo/> . Acesso em 1 set. 2017.

Ao fazer esse movimento de resgatar mulheres que não se calaram e romperam paradigmas, a poesia de Luiza Romão propõe a constituição de uma coletividade, de um processo de empatia que envolve tanto essas mulheres, quanto o leitor e/ou receptor (no caso da poesia oral) quanto a própria autora. Essa função coletiva se alinha a noção da circulação das economias afetivas, como postulada por Sara Ahmed, e conclama a mulher comum a também não se deixar assujeitar. Revela-se assim um processo de empoderamento e emancipação, em que o feminino como sujeito do discurso tem o poder efetivo da mudança. Esse sentimento de empoderamento e coletividade atua com um afeto vinculado ao desejo e à esperança que movimenta o engajamento político em torno dos movimentos feministas (AHMED, 2003, p. 251).

Assim como no poema “Menstruação”, de Elizandra Souza, as próximas estrofes conclamam meninas e mulheres a subverterem estereótipos e controlarem seus corpos, denunciando estéticas literárias, políticas e sociais que revelam práticas cruéis:

meninas em gestação
de ser mulher
meninas que sangram
mês a mês
possibilidades de si
que abortam o que não teve lugar
o que não pode ser
meninas em gestação
mulheres em gesto e ação

não colocarei o pau na mesa
se você vem com
‘porra, porrada, caralho’
mostro meus peitos abertos
meus seios e anseios fartos dessa gramática de barbárie (ROMÃO, 2014, p. 22)

Assim como em *Punga*, em *Coquetel Motolove* o véu é retirado da vagina dentada, do útero faminto e o corpo feminino não habita mais uma região inóspita, em que o silenciamento compulsório impera. O aparelho reprodutivo como representação da opressão é aqui desconstruído de diversas formas. A menstruação aparece nesse poema não como fardo ou impossibilidade e sim como oportunidade de repensar e ressignificar o próprio eu.

Segundo Márcia Tiburi, a criminalização do aborto em uma sociedade patriarcal é a metáfora perfeita para o moralismo e que corrobora com discursos masculinistas em que a mulher é um mero receptáculo, fêmea submetida à natureza e de quem o prazer é retirado, aquela que cumpre a função sagrada de ser mãe (TIBURI, 2017). Quando o poema subverte

essa lógica do discurso opressor e evidencia o aborto como uma prática de expurgo do “que não teve lugar/o que não pode ser”, revela-o como continuidade da experiência de conhecimento do próprio corpo. O aborto é apresentado como ferramenta de expurgo não apenas do feto indesejado, mas também de tudo aquilo que não configura, não define uma mulher, tudo aquilo que a oprime e torna essas figuras femininas *despertencidas* de si. O eu lírico devolve o poder da mulher controlar o próprio corpo em detrimento de um discurso de castração e subalternidade.

O eu poético evidencia essas meninas, que ainda estão se preparando para se tornarem mulheres, mas que já sentem o peso e as cobranças que as marcam, desde o nascimento. O jogo semântico entre as palavras gesto e ação, para compor o novo significado de gestação, assim como acontece no poema *Menstruação* de Elizandra Souza, marca, de maneira muito pungente a resistência da mulheres na literatura marginal-periférica. A desconstrução do sangramento outrora tido como doença revela a transformação da representação feminina que deixa de estar aprisionada em perspectivas higienistas e medicalizadas para vincular-se à estéticas de empoderamento e emancipação. A menstruação é utilizada como mais uma ferramenta de luta e resistência: meninas que estão em processo de se tornarem adultas ainda mais libertas e conscientes de seus corpos e suas reais necessidades.

Segundo Tennina, a escrita de mulheres inseridas na rubrica da literatura marginal-periférica “evidência uma preocupação ainda maior em afirmar uma identidade do “eu”, revelando uma pluralidade e complexidade do mesmo” (TENNINA, 2015b, p. 63). Sendo assim, a visão rasa, galgada na teoria biológica, amplamente difundida na sociedade patriarcal, que rechaça mulheres em função de sua constituição física não se sustenta, em virtude da imensa gama de possibilidades de representação. Uma mulher não é apenas uma esposa, mãe, prostitua ou objeto de desejo, mas como na imagem de um prisma, tem muitas facetas, podendo ser todas ou nenhuma:

por que o ser mulher
está muito além de um artigo feminino
definido ou indefinido
muito além,
de um artigo feminino
em liquidação numa loja barata de cosméticos
de um artigo feminino
publicado na página 5 das novas, cláudias, caprichos, titis
está além dos artigos
da leia Maria da Penha
[de qualquer lei de direitos universais] (Romao, 2014, p. 22)

A palavra artigo materializa a figura feminina e ganha neste poema, por meio das sucessivas anáforas, mais de um sentido, todos configurados como pejorativos e negativos: 1- O componente gramatical que marca se a palavra está no feminino ou não, que coloca na grafia a condição biológica que reduz as mulheres em detrimento do masculino; 2 - A metáfora do artigo como um item disponível à venda, a mulher como mercadoria, objeto de barganha em campanhas publicitárias e lojas em liquidação, itens de consumo que ditam normas, padrões e pasteurizam mulheres como se todas fossem iguais. Nesse sentido a mulher aparece no lugar do “outro”, do subalterno, daquele que é objetificado no discurso de quem detém o espaço simbólico do direito à fala; 3 - Pode ainda configurar os artigos de revistas, aqui representadas pelo verso “publicado na página 5 das novas, cláudias, caprichos, e tititis”, que são utilizados na história da sociedade como reguladores da conduta feminina, desde a mais tenra idade até a vida adulta, novamente alienando a mulher e a colocando no espaço privado da disciplina e da domesticação; 4 – Por fim, ao trazer a expressão “Leia Maria da Penha”, Luiza Romão evidencia a necessidade de se tratar dentro da obra poética de questões de ordem social e política, que deflagram os mais diversos crimes cometidos contra as mulheres.

Ainda que a lei Maria da Penha tenha procurado endurecer a punição dos casos de feminicídio e violência doméstica, como exposto no capítulo anterior, esse tipo de violência ainda é subnotificada. Além disso, a justiça machista e condescendente, além da vergonha e da culpa dificultam os acessos a dados e números que espelhem de fato a realidade. Conforme a pesquisa *Violência doméstica e familiar contra a mulher*⁸¹: 27% das mulheres entrevistadas que já sofreram algum tipo de violência não denunciaram seus agressores e nem pediram ajuda; 77% das mulheres entrevistadas dizem conhecer pouco a lei Maria da Penha; 26% delas acredita que a lei protege as mulheres; 53% dessas mulheres acreditam que a lei protege em partes. Infelizmente leis e estatísticas não são capazes de proteger mulheres das violências de gênero e, por isso, o poema evidencia que nem os artigos da Lei Maria da Penha são capazes de o universo feminino e as duras lutas travadas cotidianamente.

Nenhuma dessas perspectivas são capazes de vislumbrar o que é o feminino, elas são ferramentas, algumas vezes usadas contra as mulheres para justificar as mais variadas barbaridades, em outras insuficientes para protegê-las. Por fim, Luiza Romão deixa evidente que em contrapartida com essas assertivas, ser mulher está na ação:

⁸¹ A pesquisa *Violência doméstica e familiar contra a mulher* pode ser acessada na íntegra no endereço eletrônico: <http://www.justicadesaia.com.br/wp-content/uploads/2017/06/VIOLENCIA-DOMESTICA-E-FAMILIAR-CONTRA-A-MULHER-2017.pdf> . Acesso em 25 set 2017.

porque ser mulher está além do artigo
 está no sujeito:
 que não se sujeita
 que age, atua,
 direto, intransitivo

está no sujeito
 independente
 de gênero, número
 e grau (ROMAO, 2014, p. 23)

O corpo feminino parece rechaçar as normas de conduta vigentes, transbordando o individual no coletivo, ao passo que representa as mulheres que não se deixam assujeitar, visto que aqui está “investido como direito das minorias e de um desejo de liberdade, tornando-se o ‘lugar de soberania do sujeito’”. Dentro dessa lógica, o traço corporal traduz a independência do indivíduo em relação ao social” (NOVAES, 2011, p. 483; grifos da autora).

Usando os elementos gramaticais, o eu lírico toma posse do discurso, reconhece seu lugar de subalterno e o repele, pratica a ação (ao passo que se faz sujeito) e ao intitular-se “direto, intransitivo” rejeita complementos, em uma metáfora que evidencia que a mulher não precisar estar atrelada à figura de um homem para existir, ela basta por si. Praticando a ação, esse sujeito “independente de gênero, número e grau” fragmenta o eu singular e o transborda em um eu coletivo, que conclama as demais mulheres a assumirem também suas vozes e corpos e se colocarem no mundo, por meio da empatia, em diálogo e postura combativa frente às opressões vividas. O inimigo a ser enfrentado muito mais do que a sociedade patriarcal é a estrutura falocêntrica, materializada na figura masculina, que imputa às mulheres periféricas a abjeção e marginalidade.

Uma temática muito importante para Luiza Romão é a questão da violência contra mulheres. Em “Coração de frango”, ela deflagra a violência física e simbólica que recai como jugo pesado sobre mulheres pobres, em situação de precarização e vulnerabilidade social. Ela nos apresenta uma heroína magra, anêmica, faminta e disposta a vender seu coração por comida, como tantas outras meninas de periferia:

e o coração
 quanto pesa?
 perguntou ela,
 moça magrela,
 de expostas costelas,
 ao homem bigodudo
 atrás do balcão

depende
de boi ou de frango?

intrigada
não entendeu,
pois era do dela
que tratava (ROMÃO, 2014, p. 24)

Segundo Elizabeth Grosz, “corpos, individualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais, da biologia, O organismo ou entidade luta por afirmar, por maximizar, suas potencialidades, seus poderes, suas possibilidades” (GROSZ, 2000, p. 65). O corpo desta menina revela um tecido histórico, social e cultural de abandono e renúncias, um corpo que não consegue desenvolver suas potencialidades por que não vê perspectivas.

Neste poema o coração é oferecido em troca de comida, revelando que a humanidade e a dignidade desta mulher foram esvaziadas. Seu corpo, degradado por uma sociedade patriarcal, machista e classista, suplica e convalesce, não suporta o peso de estar viva.

Um elemento bem importante nesse poema, emprestado do *hip-hop*, é o *flow*, a cadência, a levada que demonstra “a habilidade de manter o fluxo de ideias somadas à capacidade de distribuí-los de forma criativa e harmônica” (D’ALVA, 2014, p. 53). Acompanhado da rima e do ritmo, o *flow* vai dando a medida da poesia e retratando o desespero dessa menina:

Sabia que pouco valia
Era carne fraca
Sangue de anemia
Que batia mais por inércia,
Do que serventia

Na verdade,
Queria fazer uma barganha
Trocar seu coração
Por, quem sabe,
Um naco de picanha (ROMÃO, 2014, p. 24)

Diferente do poema que abre o livro, aqui o coração bate por inércia, não por rebeldia, o coração não pulsa por que já não lhe cabe o movimento. O eu poético deflagra a pobreza com os versos “era carne fraca/de anemia”, um corpo que barganha a própria vida, mas cujo destino social pré-estabelecido é a morte. Os versos cadenciados, evidenciados pelas rimas na quarta estrofe “valia/anemia/inércia/serventia” e na quinta estrofe “barganha/picanha” compadem o leitor/ouvinte da tristeza e precarização da heroína.

Nos versos seguintes o poema revela que o comprador não estranha a barganha proposta, pois era a terceira vez que acontecia nos últimos dias. O coração é considerado “aquele estranho produto/já conhecidamente sem uso”, visto que não pulsa, não serve ao movimento, está em inércia. Essa condição do corpo feminino em estado de letargia revela a degradação da heroína e simboliza a violência social do descaso com as camadas mais pobres da população:

faminta,
aceitou sem demora.
lambuzou-se com as asas alheias,
visto que ela
bicho terreno, não conhecia tais atrevimentos. (ROMÃO, 2014, p. 25)

A proposta, aceita por pena ou caridade, pelo oferecimento de duas asas de galinha, como bem ressalta a poeta, fez a heroína ser transportada para um lugar até então não imaginado. A ela, que é um “bicho terreno”, esses espaços são interditados, tendo em vista que é relegado o prazer de sonhar, de deslocar-se, ainda que por meio do deleite, em virtude da situação de extrema pobreza e miséria em que se encontrava. Para essa mulher, sonhos não são possíveis, ela é real, ainda que de menos carne do que osso.

A figura feminina fraturada e marginalizada, a quem são relegadas questões básicas de sobrevivência, não consegue suportar tamanho peso dilacerante de seus corpo e liberdade, que finalmente alucina:

fato é que
munida de carcaça das suas asas,
uma em cada mão,
acreditou-se ave
ave maria,
e do parapeito da janela,
estufou o peito externo.
de um só golpe
sentiu o corpo leve. (ROMÃO, 2014, p. 25)

“Munida da carcaça das duas asas”, como ressalta o poema, acredita ser uma ave com os braços em formato de cruz e salta para a morte. A cultura judaico-cristã é amplamente criticada, visto que é ela que imputa a pureza como “fundamental para a mulher, num contexto em que a imagem da Virgem Maria era o exemplo a seguir” (SOIHET, p. 390). Entretanto, como exigir pureza e virtude de uma mulher marcada pela pobreza, pela rua, pelo abandono. A cultura judaico-cristã não dá conta e falha ao subalternizar e marginalizar esse corpo que é do discurso do “outro”, fora dos padrões sociais, a quem tudo é relegado.

A figura cristã da virgem Maria está, neste poema, transfigurada para servir a uma releitura do sagrado que se encontra no profano, no terreno, na carne mole e sem valor que alucina. O voo, como a representação do suicídio, é o último momento de emancipação. O único momento de redenção desse corpo que falha e convalesce. A vida já não liberta e sim a morte. Depois da queda, a constatação do corpo mole, moído que parecia ainda fazer uma última indagação e o desfecho dos dois últimos versos:

e meu corpo,
quanto vale? (ROMÃO, 2014, p. 25)

O *flow* traz o poema de volta para o início, quando a pergunta era “e o coração,/quanto pesa?” e a heroína barganhava inutilmente pela vida. Entretanto, o eu lírico evidencia que nada poderia ser feito, pois a morte, aqui um símbolo de liberdade da vida precária encerra esse ciclo vicioso da pobreza e da miséria social que acomete essa mulher.

Quanto vale o corpo de uma mulher periférica, duplamente subalterna? Muito pouco ou quase nada. Um corpo *despertencido*, descaracterizado, que deve retornar para as mãos da mulher por meio da ressignificação e problematização do discurso ao qual está submetido para transformá-lo em um novo corpo, um novo discurso, ainda que por meio da morte. A violência simbólica atinge um nível de extrema dor e tristeza e o eu poético traz para os versos a história de uma mulher silenciada, invisível socialmente. A literatura ganha status de denúncia da violência e mazelas sociais, habita um espaço inóspito da existência e tira o véu sobre a abjeção do corpo feminino, magro, faminto.

3.6 Relatos de um país fálico: coletividade feminina que denuncia violências

Uma característica bastante importante e emblemática da literatura marginal-periférica é trazer o cotidiano para dentro da poesia. As escritoras que circulam em *slams* e saraus, e declamam seus poemas nesses espaços, estão em geral muito comprometidas com o relato de violências simbólicas, físicas e de gênero sofridas por mulheres na sociedade. Com a maioria dos *slams* acontecendo mensalmente é muito comum que essas poetisas repercutam fatos relevantes que ocorrem à sua volta de maneira quase que imediata.

Segundo dados de 2015, apurados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública⁸², a cada 11 minutos uma pessoa é estuprada no Brasil, mais de 5 pessoas são estupradas por hora. A organização salienta entretanto que esses números podem não espelhar a realidade, visto que o crime de estupro é o que possui mais subnotificação no país e apenas em torno de 35% das vítimas chegam a prestar queixas.

Entre as possíveis justificativas para a subnotificação podemos encontrar o medo de represálias, a ideia de que a polícia não pode proteger as vítimas, a dificuldade em juntar provas legais que confirme a falta de consentimento, e no caso das mulheres, segundo dados da ONU Mulheres⁸³ a culpabilização da vítima. A pesquisa revelou os seguintes dados: 33% da população brasileira acredita que a culpa pelo estupro é de quem foi estuprado; 42% dos homens e 32% das mulheres entrevistados concordam com a afirmação: “mulheres que se dão ao respeito não são estupradas”; 53%) acredita que as leis brasileiras protegem estupradores. Esse cenário de desolação revela ainda que a maior parte das mulheres tem medo de sofrer algum tipo de violência sexual e que elas acabam tendo de lidar com esse medo como prática diária em suas vidas.

Em maio de 2016 uma adolescente de 16 anos foi dopada e estuprada por 33 homens em uma comunidade da zona oeste do Rio de Janeiro⁸⁴. Os criminosos filmaram a violência e espalharam o vídeo em redes sociais na internet e aplicativos de celulares. O crime bárbaro chocou o país, tentaram desacreditar a vítima e o debate político e social a respeito da cultura do estupro e da necessidade de endurecimento das leis que punem esse tipo de violência acirrou-se.

Com mais de 70 mil visualizações, o vídeo em que a Luiza Romão recita “Relatos de um país fálico⁸⁵” é uma resposta a essa barbárie. Com o poema a autora coloca a lupa crítica sobre o sexismo, a misoginia e a cultura do estupro de uma maneira contundente e não panfletária, para evidenciar que a história do país foi construída sob o alicerce da violência de gênero.

⁸² Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/no-brasil-um-estupro-a-cada-11-minutos> . Acesso em: 17 out. 2017.

⁸³ Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-09/onu-mulheres-brasil-diz-que-pesquisa-sobre-estupro-reflete-estagnacao-da> . Acesso em 18 out. 2017.

⁸⁴ Fontes: Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html> . acesso em 10 out. 2017.

Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/o-proprio-delegado-me-culpou-diz-menor-que-sofreu-estupro-no-rio.html> . acesso em 10 out. 2017.

⁸⁵ Vídeo disponível na página do facebook: <https://www.facebook.com/coquetelmotolove/videos/vb.567793769988456/810711339030030/?type=2&theater>, acesso em 29 de jun. de 2016.

Escolhemos nesse estudo transcrever a versão escrita que acompanha o vídeo na publicação de 29 de junho de 2016, extraída da página do livro *Coquetel Motolove*, no *facebook*. Essa escolha se deve ao fato de essa versão estar bastante próxima temporalmente do fato que é matéria-prima para a constituição do poema. Posteriormente o título foi alterado para “Pau-Brasil”, e no livro *Sangria* aparece com o título de “Dia1. Nome completo”, a fim de atender ao projeto estético do segundo livro da autora. O poema também foi recitado no *Slam Resistência* de 6 de março de 2017⁸⁶ em que Luiza Romão foi ovacionada como uma *slammer* já consagrada. Essas informações se fazem necessárias para entendermos o processo poético de edição da autora.

Nos primeiros versos do poema o eu lírico tenta incansavelmente escrever a palavra Brasil, mas o país que se alicerçou em um palavra cuja carga semântica está contaminada pelas relações patriarcais, racistas, machistas e mercadológicas traz um peso que não é possível sustentar, não pode deixar de ser problematizado pela autora:

queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever
palavra br*+^% escrever queria
BRASIL
queria escrever a palavra brasil (ROMÃO, 2016)

Os símbolos “br*+^%” procuram traduzir a performance que na oralidade está na palavra engasgada, entalada, corrompida, no parto prematuro de um país que se sustenta no abuso dos corpos femininos. Em entrevista anexa a este estudo Luiza Romão afirma que a palavra pau-brasil é uma piada pronta, uma metáfora pronta, visto que vivemos “em um país que tem pau e um nome de uma mercadoria. Ao mesmo tempo é um país que, sabendo da importância de um nome, se nomeia de uma forma mercantil e patriarcal e misógina”.

Um país mercadoria desde sua formação aqui evidenciado pelo verso “aquela palavra-conceito-racista-estrito-machista-moderna-país-colônia-produto-perfeito” e que perpetua sua função de tratar certos cidadãos como subprodutos de uma classe subalterna:

aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido, general
aquele em nome de quem
a borracha vira bala
o policial, homem de bem

⁸⁶ Vídeo na íntegra disponível em https://www.youtube.com/watch?v=35rT_PT8DGg. Acesso em 10 out. 2017.

aquela empunhado em canto
legítima em docs
que esconde pranto
mãe do dops
aquela palavra-conceito-racista-estrito-machista-moderna-país-colônia-
produto-perfeito (ROMÃO, 2016)

Um país que ainda que tente segue maculando sua história com processos de guerra urbana como a ditadura militar, aqui representada pelos desmandos e ilegalidades das torturas do departamento do dops – Departamento de ordem Política e Social que torturava os “subversivos” na época do regime. As mulheres tiveram papel importante nesse período seja no movimento estudantil, na guerrilha e na militância. A tortura que elas sofriam na época da ditadura também era diferente, não obstante era pela vagina e pelo útero que elas eram subjugadas, corroborando com a afirmação de que o estupro “é uma visão do corpo masculino como arma e do corpo feminino (no estupro heterossexual) como inimigo” (SOLNIT, 2017, p. 43).

Segundo a organização Memórias da Ditadura, as seguintes práticas eram recorrentes para fazer com que elas confessassem seus crimes: choques elétricos nos órgãos genitais, torturas, inserção de animais dentro do corpo por meio da vagina, sucessivos estupros por agentes do estado. Nem as mulheres grávidas eram poupadas e as que tinham filhos muitas vezes eram violentadas na frente deles⁸⁷. Todas essas metodologias utilizadas para desumanizar as mulheres, marcavam seu corpo, mas também seu psicológico nas camadas mais profundas, gerando traumas que muitas vezes não foram recuperados.

Na outra ponta encontramos o choro das mães que nunca recuperaram seus filhos que foram mortos ou desapareceram nos tempos opressivos do regime militar. A autora evidencia ainda a guerra urbana oriunda da truculência policial dos dias atuais, que assola principalmente a população pobre, negra e periférica aqui evidenciadas pelos versos “tanto bandido, general”, “a borracha vira bala” e “o policial, homem de bem”. A lei na periferia é primeiro atirar para depois perguntar quem é a pessoa, de onde ela veio e se de fato é um criminoso a ser preso ou um morador, um trabalhador comum.

O conceito de nação e a veracidade dos relatos oficiais contados sobre o processo de construção de nossa sociedade, desde a colonização até os dias atuais são questionados. Segundo Lélia Gonzalez, “a história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser ‘cordial’ e afirma que a história do nosso

⁸⁷ Mais informações sobre a ditadura militar no site: <http://memoriasdadtadura.org.br/origens-do-golpe/index.html>. Acesso em 18 out. 2017.

povo é modelo de soluções pacíficas para todas as tensões e conflitos que nela tenham surgido” (GONZALEZ, 2016, p. 400; grifos da autora). Entretanto, Gonzalez problematiza a falácia da construção desse mito nacional, visto que a história que não foi contada está permeada de sangue e luta de índios e negros para não serem escravizados e assassinados pelos brancos europeus que aqui chegaram

Se as histórias das nações estão balizadas nos relatos dos vencedores, interessa à Luiza Romão desvelar a história dos vencidos. Por isso o verso que traz a expressão “caneta num ato de legítima revolta” acaba por revelar e sintetizar a necessidade de recontar, de refazer o percurso histórico desconstruindo os padrões sociais e culturais, a fim de romper o silêncio imposto às minorias, e fundar resistência para descortinar a voz e o lugar de fala das populações oprimidas, em especial as mulheres:

queria escrever a palavra brasil
 mas a caneta
 num ato de legítima revolta
 como quem se cansa de reproduzir sempre a mesma história
 me disse
 PARA
 e VOLTA
 pro começo da frase
 do livro da história
 volta pra cabral e as cruces lusitanas
 e se pergunte
 DA ONDE VEM ESSE NOME?
 palavra mercadoria
 brasil
 PAU-BRASIL
 o pau branco hegemônico
 metido à torto e à direto
 suposto direito histórico
 de violar mulheres
 o pau à pique
 de arara
 pau de sebo
 o pau patriarcal
 cara e orgulho nacional
 A COLONIZAÇÃO FOI PELO ÚTERO
 matas virgens
 virgens morta
 A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO (ROMÃO, 2016)

Segundo o modelo cartesiano o corpo é visto apenas como passivo e reprodutivo e como instrumento ou ferramenta ele pede disciplina e treinamento cuidadosos e, como objeto passivo, requer conquista e ocupação (GROSZ, 2000, p. 59). Conquistar e ocupar por meio da força bruta, do estupro institucionalizado evidenciado pelo verso “suposto direito histórico de

violar mulheres”.

O processo de caça às bruxas no novo mundo, nas colônias da América, se deu no intuito de fornecer capital inesgotável de provisão de trabalho e procurava romper com a resistência das populações locais (FEDERICI, 2017, p. 357). Primeiro foram as índias, depois as africanas que tiveram suas culturas renegadas, seus corpos mutilados e escravizados sob a justificativa de terem de se curvar a uma sociedade que se dizia superior.

Outra questão importante é pensar o quanto a sexualidade das índias era um empecilho à catequização e perpetuação da cultura branca, europeia e cristã:

A sexualidade indígena, vista como desregrada, colocava em perigo o processo de colonização, na medida em que os prazeres sexuais estavam diretamente ligados às concepções culturais dos povos autóctones e não aos padrões tidos como corretos dos europeus cristãos. Na percepção dos religiosos, além dos índios praticarem o sexo quando, como, com quem e onde queriam, não possuíam nenhum interdito (AMANTINO, 2011, p. 18)

O corpo nu das mulheres indígenas era uma afronta, por que ainda que pudessem ser visto como marca e existência de uma cultura muito própria não estava à disposição dos europeus quando bem quisessem. Era um corpo lido com costumes ofensivos à igreja, que se relacionava diretamente com a natureza, com a liberdade e com o que era considerado pagão, por isso deveria ser demonizado, controlado e domado

Nestes versos, Luiza Romão denuncia a tentativa de apagamento desses corpos femininos que foram sendo posteriormente vítimas de abusos, vergonha, culpa e abjeção. O eu lírico denuncia esse processo que, no Brasil, se revelou predatório, tendo mutilado, subjugado e assassinado as mulheres que aqui foram encontradas pelos portugueses à época da colonização. Mulheres que não tiveram escolha visto que ou estavam destinadas a serem subjugadas ou a morrerem.

A perpetuação dos mesmos modelos até os dias atuais institucionalizou o direito de tratar seus corpos como mercadoria, para satisfação do prazer masculino e só. Segundo Pierre Bourdieu, a dominação simbólica “se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus*” (BOURDIEU, 2002, p. 49), tornando possível a dominação masculina e um ciclo vicioso de violência de gênero que tem por função controlar mulheres.

O “suposto direito histórico/de violar mulheres” imbrinca-se nas camadas mais profundas da sociedade e legitima o que conhecemos como cultura do estupro que se revela

de maneira cruel até os dias atuais. A cultura do estupro, segundo *Womens Center* da *Marshall University* é um ambiente em que o estupro prevalece e a violência contra a mulher é naturalizada e legitimada pela mídia e pela cultura popular⁸⁸. Comportamentos como: assédio; deslegitimação da vítima; “piadas” sobre sexualidade e inferioridade das mulheres; objetificação dos corpos femininos; propagandas, publicidade, séries e filmes que reforçam condutas opressivas de homens contra mulheres; minimização dos efeitos dos abusos sofridos em detrimento do reforço de discursos opressores, são condutas próprias da cultura do estupro que fazem com que mulheres se sintam inferiores e tenham cada vez mais medo da violência que pode atingi-las, além de silenciá-las e controla-las.

Segundo Maria Olívia Santana, política, educadora e militante do movimento de mulheres negras brasileiro, em matéria para o portal Geledés – Instituto da Mulher Negra⁸⁹, afirma que a cultura do estupro deriva da ideologia patriarcal e é

daí que brota o ato sexual autoritário, desprovido de afeto, expressão da violência por força viril, de homens que se lançam sobre mulheres, não como animais, pois os animais não agem assim, mas como desbravadores que rasgam um campo que não lhes pertence, sem autorização, sem anuência, apenas pelo supremo desejo de dominar, subjugar. Estupro é uma hedionda forma de matar, mesmo quando a vítima não vai a óbito, já que fica a sombra fria e mórbida que marca a mulher para sempre (SANTANA, 2016)

É o direito de esvaziar a humanidade das mulheres, tornar seus corpos abjetos e motivo de repulsa, controlados, rompidos e mutilados não apenas fisicamente. É o direito cristalizado culturalmente da mulher sempre ser considerada, pelo outro e por si mesma, culpada da agressão sofrida, merecedora de punição, física e psicologicamente, digna da inferioridade que lhe foi estabelecida.

Segundo Elizabeth Grosz no ocidente o corpo que é lido como modelo ideal de ser humano é o corpo masculino e branco, todos os outros corpos tidos como diferentes, inclusive discursivamente, devem ser solapados e dominados e suas subjetividades devem ser controladas (GROSZ, 2000, p. 78). Por isso o eu lírico do poema faz questão de dizer que o objeto usado como arma opressora não é qualquer “pau”, mas a representação é bem específica de um “pau branco hegemônico/patriarcal”. Esse é o modelo legitimado socialmente, que tem o poder de fala, que representa uma maioria opressora e misógina, que

⁸⁸ Disponível em: <https://www.marshall.edu/wcenter/sexual-assault/rape-culture/> . Acesso em: 18 out. 2017.

⁸⁹ Disponível na íntegra em: <https://www.geledes.org.br/quem-autoriza-cultura-do-estupro/> . Acesso em 18 out. 2017.

mediatiza as minorias, que marginaliza o outro que se configura como diferente, aquele que se orgulha de tornar mulheres abjetas e silenciá-las.

Quando o eu lírico denuncia nos seguintes versos que “A COLONIZAÇÃO FOI PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens morta/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”, compara o corpo da mulher indígena com o corpo da terra, evidencia a postura hegemônica e sexista que permeia a história do país. Quando afirma que a colonização foi pelo útero e de que esta também foi um estupro, Luiza Romão traz o conceito dessa violência como “um ataque não só ao corpo, mas também aos direitos à humanidade e à voz da vítima. O direito de recorrer, de ter autodeterminação, é retirado” (SOLNIT, 2017, p. 99), fica apenas o silenciamento, o apagamento da voz e da história dessas mulheres. Assim, a autora revela a necessidade do colonizador de violentar e desbravar o corpo feminino oriundo de uma outra cultura, a fim de demonstrar quem de fato domina as relações de poder: o pau branco, hegemônico, eurocêntrico.

Sueli Carneiro, em estudo sobre a situação da mulher negra na América Latina, vai justamente evidenciar essa questão afirmando: “Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos mais emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor (CARNEIRO, 2003, p. 49)”. Primeiro as índias foram subjugadas, domadas e controladas para que pudessem ser fonte inesgotável de trabalho, tanto o delas quanto dos filhos que elas teriam de gerar para o novo mundo. Depois as mulheres negras trazidas escravizadas da África cumpriram esse mesmo papel de corpo objeto, carne de trabalho e escravidão.

Ao colocarem no cerne do debate tais questões, Carneiro e Romão evidenciam como a estrutura colonial assujeitou mulheres indígenas e negras de maneira tal que suas experiências históricas configuraram-se de modo diferente do que se revelou com as mulheres brancas. O apagamento dessas mulheres é a história que nos foi negada como país, como sociedade. Este processo foi de suma importância para a marginalização da mulher negra em nossa sociedade, como afirma Sueli Carneiro. Muitas das escritoras da Literatura Marginal-Periférica de autoria feminina são negras e ao trazer tal debate para dentro da linguagem poética, Luiza Romão procura denunciar, romper com silêncios e para isso faz uso da caixa alta como recurso estilístico. É a materialização do grito na escrita, da revolta e da indignação, gritar para deflagrar toda a violência social, cultural e histórica vivida. Abrir caminhos para que a violência contra a mulher não passe despercebida.

Nos versos seguintes, Luiza Romão deflagra as relações de poder que colocam os

homens como o centro da história nacional e revelam como as decisões políticas, sociais e culturais estão galgadas em satisfazer as necessidades deles em detrimento das mulheres e das violências que elas sofrem:

deodoro metendo a espada
entre as pernas
de uma princesa babel
pedro ejaculando-se
dom precoce
costa e silva gemendo cinco vezes
ai ai ai ai ai
ai-5
getúlio juscélino geisel
collor jânio sarney
a decisão sempre da cabeça
do membro ereto (ROMÃO, 2016)

O destaque para as figuras masculinas clássicas, estadistas de um país patriarcal aqui representados por Marechal Deodoro da Fonseca, Dom Pedro I, que representam o estado desde a colonização, faz com que a poeta deflagre a negligência do poder público para com as mulheres, suas demandas e necessidades, e para com as violências sofridas por elas. Revela assim, mais uma vez, que a cultura do estupro, o direito legítimo de assassiná-las e a necessidade de subalternizá-las é histórico e está impregnado na sociedade brasileira.

O gemido que deveria ser de gozo se transforma em gemido de dor, de tortura, de denúncia da violação, repetido 5 vezes, para simbolizar o AI-5. O Ato Institucional Número 5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968, marcou o endurecimento do período ditatorial e instaurou a falência da democracia com o fechamento do congresso, a demissão de juízes e revogação de leis. Trazê-lo para dentro do poema é revelar quão violentas podem ser as práticas hegemônicas vindas de homens brancos quando não existe democracia, em governos de extrema opressão e autoritarismo.

Mesmo com a abertura política e a retomada do estado democrático de direito, as mulheres ainda são uma população minoritária e oprimida e quando interseccionamos raça e classe as violências sofridas por elas são ainda mais cruéis. Revelar as dores e lutas dessas mulheres é uma das coisas mais importantes desse poema.

Segundo Guacira Lopes Louro, “em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa ser nomeada”, assim são outros “sujeitos sociais que se tornarão ‘marcados’” (LOURO, 2010, p. 15; grifos da autora). A crítica contundente

do poema se dirige à norma, que neste poema é caracterizada pelo “membro ereto” que regula e legitima leis, e também a sociedade falocêntrica em que o homem é o ser que importa e a mulher o ser castrado. O falo que valida normas de condutas morais e sociais, que afetam a integridade física das mulheres:

são à favor da redução
mas vê vida de um feto (ROMÃO, 2016)

Ao tratar do aborto, o poema lança a crítica sobre um problema real, de saúde pública, que afeta e condena, principalmente, mulheres pobres e periféricas, que por não terem acesso à informação e atendimento seguro e de qualidade são condenadas ou à morte ou à maternidade compulsória. A criminalização do aborto revela, segundo Márcia Tiburi um outro discurso, o de que “a gravidez seria uma punição, a maternidade uma condenação sobre a qual a mulher não teria o direito de se manifestar (TIBURI, 2016, p. 141).

É sabido que a criminalização do aborto pune ainda mais mulheres pobres, visto que elas tem menos chance de acesso à saúde de qualidade e a suporte financeiro e emocional para decidirem sobre gestações não desejadas ou com algum tipo de problema. Segundo Rachel Soihet (2001, p.390), a cultura judaico-cristã coloca como modelo ideal de mulher a “virgem e mãe”, que é o contraponto da “mãe puta”, da mulher que não se dá ao respeito, impura e que engravida por que simplesmente não consegue controlar seus impulsos sexuais. Desesperadas, essas mulheres precarizadas, pobres e abandonadas “acabam por expor suas vidas em práticas abortivas toscas e apressadas”, outras se “desfazem do recém nascido em situações mais trágicas” (SOIHET, 2001, p.390), todas elas são convertidas em monstros sem alma e compaixão. Despertencida e desamparada a mulher pobre ou precarizada é abortada pela sociedade, abandona a própria sorte.

A Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 33/2012, prevê a redução da maioria penal dos atuais 18 anos para 16 anos em casos de crime hediondo, assim os adolescentes poderiam ser responsabilizados judicialmente como adultos nesses casos. Entretanto, o que se verifica na prática é a possibilidade da punição de jovens pobres e a constatação de um estado que falha ao implementar e monitorar as políticas públicas. Amplamente criticada pelas Organização das Nações Unidas (ONU), pelo Ministério dos Direitos Humanos (MDH) e outras entidades, sob a perspectiva do recorde de classe social a redução da maioria penal propõe encarcerar jovens que muitas vezes não tiveram o privilégio de ter acesso a cultura e educação, tratando-os como adultos criminosos e não como crianças que merecem cuidado e

atenção.

O que o poema denuncia é que as mulheres são obrigadas a parirem filhos, ainda que não desejem e depois, abandonadas pelo estado, pela igreja e outras instituições patriarcais não tem apoio na criação deles, que também podem ser punidos por leis e políticas públicas falhas e insuficientes. Assim, a redução da maioridade penal e o aborto aparecem aqui para demarcar quem detém o poder sobre quem em uma sociedade patriarcal e falocêntrica. Sob a concepção de que se tratam de tabus, tais assuntos acabam por ser silenciados, culpabilizando unicamente as mulheres por uma série de questões sociais que são da ordem do coletivo.

é o pau-brasil
multiplicado trinta e três vezes
e enfiado numa só garota (ROMÃO, 2016)

Percebe-se que os verbos usados no poema para caracterizar o estupro, “meter” e “enfiar” são extremamente violentos justamente para tentar mensurar o rompimento do corpo da mulher, do corpo do poema. Segundo Rebecca Solnit,

em algumas culturas contemporâneas, a masculinidade foi definida como aquele que penetra. A condição daquele ou daquela que é penetrado corresponde a uma degradação que equivale a não ser masculino – o que faz do ser heterossexualmente feminino uma condição de perpétua degradação e equipara, talvez, quem penetra a quem degrada (SOLNIT, 2017, p. 43).

O pau, pau-brasil, branco, hegemônico, opressor, castrador e violento. O pau que simboliza a sociedade patriarcal, seus costumes, disciplinarizações e opressões é multiplicado trinta e três vezes, a quantidade de homens que estupraram a jovem na periferia do Rio de Janeiro, e “enfiados” à revelia em uma única garota.

A imagem que a violência desse estupro traz é a da degradação do corpo penetrado, o corpo da mulher aqui representado pela vítima da violência coletiva. Quando o corpo dessa menina/o corpo desse poema é violentado ele simboliza a violação do corpo de todas as mulheres, não apenas as periféricas, mas especialmente elas, que são constantemente agredidas e degradadas pelo patriarcado e pela cultura do estupro.

A adolescente em questão foi injuriada, exposta, novamente violentada por leis e estruturas políticas que não conseguiram, mesmo depois do ocorrido, garantir sua integridade física, psicológica e emocional. Se a violência contra as mulheres muitas vezes se dá por meio da recusa de suas vozes e suas histórias (SOLNIT, 2017, p. 30), o eu lírico deste poema

assume assim mais uma função: a de representar, de ser portadora da voz dessas mulheres constantemente agredidas, que tem seus corpos tornados públicos e violentados para o mero prazer e sadismo masculinos. As experiências compartilhadas legitimam esse eu poético a se assumir plural e coletivo. Assim, acontece a denúncia da realidade da vida nas periferias das cidades, e retira-se a cortina que esconde, que minimiza, as violências físicas, simbólicas e sociais sofridas. A resignificação da dor em processo de luta para uma possível cura futura também deflagra quem é o opressor.

Assim como em “Coração de Frango”, o *flow*, a cadência do poema fecha um ciclo e traz o leitor de volta para o início, para seus primeiros versos, onde se questionava o que viria a ser a palavra Brasil, que tipo de sociedade essa palavra representava, para chegar a uma conclusão e evidenciar a postura da poeta em relação à cultura do estupro:

olho pra caneta e tenho certeza
 não escreverei mais
 o nome desse país
 enquanto estupro for prática diária
 e o modelo de mulher
 a mãe gentil (ROMÃO, 2016)

A caneta em um novo ato de legítima revolta se recusa a voltar a escrever essa história enquanto ela não for problematizada, repensada, desconstruída e sinalizar um futuro sem que ela se repita. Usando o espaço simbólico e de privilégio que a poesia, o fazer literário, lhe dá, o eu lírico decide não corroborar com a máquina patriarcal, com a subalternização que marginaliza as mulheres, principalmente as periféricas.

Se o corpo acumula memória e por meio da escrita nos legitima a falar, a voz agora empregada no papel assume a postura combativa e convida outras mulheres que passaram por situações de violência a se unirem no rompimento do silêncio. A poesia torna-se um espaço em que circulam economias afetivas compartilhadas e que vislumbra a possibilidade de reconfiguração e reescrita de um futuro, livre das opressões contra mulheres.

O processo histórico que demonizou a mulher bruxa, desobediente e insubmissa também a converteu no modelo de feminilidade pautado “na mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (FEDERICI, 2017, p. 205). No poema esse modelo é representado pela “mãe gentil” evocada pelo hino nacional, que revela estruturas patriarcais e modelos de sociedade caducos e sem representatividade. O poema traz figuras femininas marcadas pela violência, e que por isso

são reais, falhas, complexas e múltiplas que ressignificam o que é ser mulher ao evidenciar seus corpos e vozes, por meio do eu lírico, e não aceitar mais a abjeção imposta.

Os poemas de Luiza Romão ora analisados trazem a necessidade de falar, de deflagrar a denúncia das mazelas vividas por mulheres, principalmente as que sofrem algum tipo de precariedade social, seja por questões de classe e/ou violência de gênero. Os versos livres, a linguagem ácida e dura, muito além da questão panfletária deflagram a ruptura com certos mitos, tabus e normas de condutas sociais que, em virtude de teorias biologizantes e reducionistas, silenciam as mulheres, sobretudo as oriundas de grupos minoritários.

A potência da escrita de Luiza Romão a inscreve num discurso de resistência e reivindicação muito próprio da literatura marginal-periférica e dos movimentos dos *slams*, dos quais a autora faz parte. A autora deflagra um espaço simbólico em que a coletividade de mulheres pauta um projeto estético e poético de luta em que a representação feminina não aceita mais o lugar abjeto e subalterno em que foi relegado na sociedade, não mais aceita ser objeto do discurso masculino e sim sujeito de seus próprios discursos e ações.

Num processo que primeiro desconstrói para depois reconstruir, a imagem da mulher dócil, pacata e submissa, cujo corpo é controlado socialmente, é transformada e dá lugar a uma representação mais real e emancipada, de uma mulher forte e trabalhadora, cuja voz é construída por versos que rompem silêncios e espaços de dor.

O corpo em performance funda seu lugar no mundo, espaço de reivindicação da voz coletiva de mulheres empoderadas e conscientes, que não se deixam assujeitar. Luiza Romão, de certa forma, resgata a figura da bruxa, mulher profana e desobediente que transgride padrões, que se reapropria da rua, de sua fisicalidade, Mulher que confronta outros corpos para que juntos e infestados viralizem os sistemas, armados de tiros certos, motoloves de saliva e poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso de análise feito dos poemas de Elizandra Souza e Luiza Romão optamos, por um lado, por centrar nossas discussões na questão da representação feminina, não obstante não temos a pretensão de esgotar tal temática. Por outro lado, existem outras chaves interpretativas que podem ser utilizadas para analisar a poesia das duas autoras. Em Elizandra Souza, por exemplo, pode-se verificar seu projeto estético e de fundação sob a perspectiva da negritude e da ancestralidade feminina, que é bastante profícua em sua obra. Já em Luiza Romão é possível analisar seus poemas a partir de uma revisão histórica do país pela perspectiva do útero, que é o projeto proposto por seu segundo livro, *Sangria*, ou incluir outras causas de demandas sociais elementares e de crítica social se somarmos outros poemas em vídeo da autora.

A análise dos poemas de Elizandra Souza e Luiza Romão, oriundas dos movimentos dos saraus e *slams*, revelou-se bastante difícil no sentido de encontrar arcabouço teórico que pudesse contemplar suas obras. Por tratar-se de temática bastante recente, de uma literatura extremamente atual, em que muitas informações encontram-se dispersas em sites na internet, o processo de conhecimento e compilação dos paratextos e eventos que circundam as autoras teve de ser de investigação, escavação. Esses eventos são de suma importância para conhecer o percurso feito por elas na escrita, que transborda na poética e na construção dos versos.

A literatura marginal-periférica de autoria feminina revela, inicialmente, muitos silêncios que vão sendo rompidos pelas mulheres inscritas nessas rubricas na medida em que elas vão publicando seus poemas, seus vídeos, seus livros e assim vão encontrando seu espaço num meio editorial muitas vezes independente. Encontrar as autoras, entrevistá-las, comparecer em eventos em que estavam presentes, bem como procurar conhecer de perto, presencialmente seus universos foi de suma importância para tentar compreender a atuação delas.

Em contrapartida elas podem ser vistas como entusiastas dessa literatura, não apenas escritoras, visto que elas circulam pelos ambientes em que estão inseridas e incentivam, abrem portas para outras autoras também se colocarem no mundo. Na oralidade a legitimação de suas obras vêm por meio da participação em saraus e batalhas de poesia oral, que levam à sensação de pertencimento, de compartilhamento de saberes e experiências que as autorizam a falarem.

Pela escassez de estudos a respeito da literatura marginal-periférica de autoria feminina optamos por resgatar estudos e arcabouços teóricos feministas, que colocam as questões da mulher no centro do debate, para compor a discussão proposta por este trabalho. As seguintes temáticas foram priorizadas e trazidas para o debate que compõe a compreensão das vozes e corpos construídos pelos versos das autoras: a crítica às estruturas patriarcais que oprimem mulheres; a desconstrução da representação feminina tradicional; a problematização de certos mitos e tabus tidos como naturalizados pela sociedade; a interseccionalização das questões de gênero com questões de raça e classe; a exaltação da ancestralidade e da beleza negras; o rechaçamento de estereótipos reducionistas; a teoria dos afetos que impulsionam e movimentam mulheres a construir alteridade e empatia onde antes apenas existia dor; a voz como um artefato político de colocação do sujeito no mundo; e a reapropriação do corpo feminino como um campo simbólico de aprendizagem e saber.

As diferentes posições que as duas autoras exercem dentro da rubrica da literatura marginal-periférica, seja por uma ser negra e a outra branca, seja por uma ser do movimento dos saraus e a outra do *slam*, mostra a polifonia em tratar das questões que acometem mulheres, cada uma a sua maneira promovendo discursos de resistência e ação, contra a subalternização do feminino. Essa multiplicidade só evidencia o quão profícua é a produção desta literatura e o quanto o individual e coletivo são dimensões que se embrincam para romper silêncios.

Nos poemas de Elizandra Souza é impactante perceber a realidade da mulher negra que luta para ser reconhecida e ter sua voz ouvida e vista por uma sociedade balizada em estruturas patriarcais excludentes e muitas vezes predatórias. A sensação é a de existir uma história que nos é constantemente sonogada socialmente, uma história que revela nomes, heróis e heroínas, práticas sociais que não podem ser depreendidas por meio da ótica eurocêntrica e cristã.

Subvertendo essa ótica que foi imposta e naturalizada como o padrão a ser seguido, os versos da autora nos revelam outras mulheres, diferentes e incrivelmente poderosas em lidar com as adversidades do cotidiano. A poesia se converte na beleza e na riqueza da vida comum, que trata de personagens anônimos que transitam pelas cidades e são quase invisíveis.

E está nas mãos dessa representação feminina não mediatizada o poder de transformar realidades. São essas mulheres que vão “calar o grito/gritar o silêncio”, são elas que vão

descortinar a invisibilidade histórica, os véus que encobrem seus corpos, suas vaginas dentadas, sua desobediência frente as opressões vividas.

Já em Luiza Romão conseguimos perceber o resgate dessa mulher bruxa, inadequada, demonizada, mal encarnada, que simplesmente falha em ser mãe, em ser mulher, em corresponder a estereótipos naturalizados e excludentes. Uma mulher que não se ajusta à uma sociedade que constantemente a rejeita e é rejeitada por ela. Ao mesmo tempo é alguém que está em constante confronto, com a palavra em posição de revide, em estado de lança, pronta para o combate.

Essa mulher que não se cala, desmedida, denuncia diversas formas de violência em que a sociedade e o machismo estão ancorados. Ela se lança à ocupação do espaço público, à reivindicação do corpo em performance que ousa, que pulsa, que fala, que não precisa de adjetivos, complementos, que é proa, pronto para enfrentar qualquer mar, qualquer adversidade.

Os percursos encontrados por Elizandra Souza e Luiza Romão, para desconstruir a representação feminina tida como naturalizada, são diferentes, mas em muitos momentos eles se tocam, convergem. Percebe-se que algumas metáforas acabam dialogando entre as duas autoras. Isto acontece muito claramente ao abordarem a questão da reapropriação dos fluidos corporais femininos, como é o caso da menstruação. Rachel Soihet problematiza que

a honra da mulher constitui-se em um conceito sexualmente localizado do qual o homem é o legitimador, uma vez que a honra é atribuída pela ausência do homem, através da virgindade, ou pela presença masculina no casamento. Essa concepção impõe ao gênero feminino o desconhecimento do próprio corpo e abre caminhos para a repressão de sua sexualidade. Decorre daí o fato de as mulheres manterem com seu corpo uma relação matizada por sentimentos de culpa, impureza, de diminuição, de vergonha de não ser mais virgem, de vergonha de estar menstruada. (SOIHET, 2001, 389)

Sob tal perspectiva, tanto Elizandra Souza quanto Luiza Romão subvertem essa lógica excludente e partem do corpo outrora silenciado, cercado e controlado por complexas estruturas opressoras como o mito da beleza, o mito da vagina dentada, o mito do útero que se movimenta pelo corpo e da histeria para rechaçar esses sentimentos de culpa, de impureza, de vergonha. As duas autoras ressignificam a menstruação, o aborto, a virgindade, os fluidos corporais como leite, suor e sangue, e o processo de sacralização da maternidade compulsória. E ao fazerem isso subvertem a teoria biologizante, o cartesianismo do corpo máquina, a

mercantilização do corpo como produto e esteio apenas para ser usado como força de trabalho pelo capitalismo.

Outra metáfora que as duas autoras utilizam é a da literatura marginal-periférica, dos *saraus* e *slams*, como discursos que se comportam como vírus que vão entrar aos poucos no sistema de uma sociedade balizada em estruturas racistas, misóginas e classistas e vão desconstruir esse sistema. O uso de discursos contra-hegemônicos que denunciam as mazelas e violências sofridas por mulheres, que reivindicam o direito à fala e também à escuta são práticas de convergência entre as duas autoras.

Nesse percurso, além da importância da desconstrução do corpo e viabilidade dele como espaço simbólico de lutas, foi importante evidenciar a questão das práticas afetivas. O uso da teoria dos afetos e economias afetivas, amplamente estudado por Sara Ahmed, nos possibilitou verificar o conhecimento corporal não como algo subalterno, como nos faz crer o maniqueísmo que o confronta com a razão. Ao contrário disto os afetos nos revelam a possibilidade de circulação de emoção não apenas na superfície dos corpos, mas entre corpos, como um impulso, uma mola propulsora capaz de construir espaços simbólicos de trocas de experiências. Assim, as economias afetivas transformam sentimentos até então considerados menores como raiva e ódio em combustível para responder ao mundo e às violências sofridas não necessariamente de forma violenta, mas abrindo discursos de visibilidade. Ao mesmo tempo potencializa a empatia, o amor e a alteridade.

E esse movimento de congregação entre mulheres, de compartilhar experiências violentas para descortiná-las, dando voz às vítimas e construindo diálogos possíveis para um futuro em que esse tipo de prática não mais exista é algo que podemos ver tanto nos versos de Elizandra Souza quanto nos versos de Luiza Romão. Quer seja pelo reforço positivo, quer se por não coadunar com práticas excludentes ou apenas evidenciando estruturas opressoras.

Num processo de destruir para posteriormente construir, a imagem da mulher dócil, pacata e submissa, cujo corpo é controlado socialmente, dá lugar a uma representação mais real e emancipada, de uma mulher forte e trabalhadora, cuja voz rompe os silêncios e os espaços de dor. Essa mulher é consciente de seu poder individual e da força do coletivo, revela-se como agente de seu próprio discurso, não se deixando assujeitar. É ela, construída por meio dos versos, que pode promover uma mudança real de padrões e paradigmas literários, capaz de reconfigurar e ressignificar as relações sociais e literárias.

Como pesquisadora acredito que a responsabilidade é a de abrir o espaço para que Elizandra Souza e Luiza Romão possam ser acessadas, ter suas obras poéticas lidas e

descortinadas, para que cada vez mais pessoas consigam ver outras vozes e outras realidades para além do que já se vê como naturalizado. Por ser um estudo que trata de algo tão novo é possível que muito do que foi analisado aqui tenha desdobramentos futuros que não são possíveis de serem vislumbrados neste momento, mas compartilhar a experiência de poder conhecer essas escritoras e sua poesia pungente é algo que me move como professora, pesquisadora, mulher e cidadã.

E acredito que esse desejo de ajudar a descortinar invisibilidades históricas esteja bastante atrelado com o que postula Rebecca Solnit:

a empatia é uma narrativa que contamos a nós mesmos para que as outras pessoas ganhem realidade para nós, para que sintamos com elas e por elas, e assim possamos ampliar, nos alargar, nos abrir. Não sentir empatia é fechar ou aniquilar uma parte de si mesmo e da sua humanidade, é se proteger contra algum tipo de vulnerabilidade. O silenciamento, ou a recusa em ouvir, rompe esse contrato social de reconhecer a humanidade do outro e a nossa ligação com ele (SOLNIT, 2017, p. 49).

Ajudar a romper silêncios, quebrar mitos e paradigmas, ser parte de uma sociedade mais justa, menos excludente, em que as múltiplas vozes sejam ouvidas, que paute os direitos para todas as mulheres, que nenhuma fique para trás, são algumas das questões em que acredito ter norteado este trabalho.

A desconstrução da representação feminina naturalizada se faz tão necessária para que se possa reconstruir mulheres reais por meio das obras e suas análises, por meio de nossas práticas diárias dentro dos estudos literários. Mulheres que sentem, que lutam, que se movimentam para além de serem objetificadas pelo discurso alheio, mas como portadoras de seus corpos e suas vozes. Mulheres que podem ser virgens, ser mães, ser deusas, ser musas, ser putas, ser livres e libertas com tanto que essas sejam escolhas única e exclusivamente delas. Mulheres que só deveriam se curvar para as suas próprias convicções e cuja existência é em si um ato de resistir.

Não pretendemos com esse trabalho esgotar as questões que envolvem e atravessam a literatura marginal-periférica de autoria feminina, muito menos as questões que envolvem a representação de mulheres nos estudos literários. Entretanto, entendemos ser urgente e necessário desconstruir práticas excludentes e ajudar a visibilizar outras vozes até então negligenciadas e que podem nos revelar discursos, corpos e práticas mais afetivas, empáticas, não caricatas.

REFERÊNCIAS

- *Corpus literário*

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

SOUZA, Elizandra. **Punga**. São Paulo: Toró, 2007.

ROMAO, Luiza. **Coquetel Motolove**. São Paulo: Selo Burro, 2014.

ROMAO, Luiza. *Relatos de um país fálico*. Poema publicado na página do livro **Coquetel Motolove** em 29 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/coquetelmotolove/videos/vb.567793769988456/810711339030030/?type=2&theater>. Acesso em 29 de jun. 2016.

- Recepção Crítica

BALBINO, Jéssica. **Pelas Margens**: vozes femininas na literatura periférica. 2016. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino_Jessica_M.pdf . Acesso em: 15 ago. 2017.

CASTRO, Silvia Regina Lorenso. Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico. In: **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 49, pp. 51-77, set-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19900/14109>. Acesso em: 28 set. 2016.

D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. In: **Synergies Brésil**. Paris, n. 9, pp. 119-126, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf> . Acesso em 20 jul. 2017.

D'ALVA, Roberta. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 49, pp. 127-151, set-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19904/14113> . Acesso em: 28 set. 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha et al. **Polifonias Marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes marginais da literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ROMAO, Luiza. **Entrevista com Luiza Romão #MulheresnoSlam**. Entrevista concedida ao projeto Mulheres no Slam publicada ela Casa de Labrys em 12 ago. 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?feature=share&v=Q_samByEvmI&app=desktop . Acesso em: 30 ago. 2017.

SILVA, Fabiane Carneiro da. **Águas da Cabaça**: escrita de mulher-rio que não corre sozinha. Disponível em: <http://150.164.100.248/literafro/news.asp> Acesso em: 9 set. 2017

SOUZA, Elizandra. **Entrevista: conheça um pouco da poetisa Elizandra Souza**. Entrevista concedida ao site Polifonia periférica em 27 out. 2012. Disponível em: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/2012/10/entrevista-conheca-um-pouco-da-poetisa-elizandra-souza/> . Acesso em: 01 Maio de 2017.

SOUZA, Elizandra. Eterno amor. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.). **Cadernos negros: poemas brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2006, v. 29, p. 13.

SOUZA, Elizandra. **Pretextos de mulheres negras**. Entrevista concedida ao site da revista TPM em 23 abr. 2014. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/pretextos-de-mulheres-negras> . Acesso em: 24 abr. 2017.

SOUZA, Elizandra. **Sarau das Pretas: arte negra e feminina nas periferias**. Entrevista concedida ao site Rede Brasil atual em 22 nov. 2016. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2016/11/sarau-das-pretas-leva-a-consciencia-negra-as-periferias-6050.html> . Acesso em: 24 abr. 2017.

TENNINA, Lucía. Afeto, escrita e corpo na produção feminina das periferias de São Paulo. In: BARBARENA, Ricardo; DALCASTAGNÈ, Regina. (ORG). **Do trauma à trama: o espaço urbano da literatura brasileira contemporânea**. Porto alegre: Luminara Editorial, 2015a, p. 301-333.

TENNINA, Lucía. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (ORG). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015b. p. 57-83.

- Obras de apoio teórico-crítico

ALVES, David. **Curta Saraus (Documentário)**. São Paulo: Coletivo arte na periferia, 15 min, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI>. Acesso em: 13 mar. 2017.

AMANTINO, Márcia. E eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrissem suas vergonhas. DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AHMED, Sara. Affective Economies. In: **Social Text**. n. 79, v. 22, pp. 117-139, verão 2004.

AHMED, Sara. Feminist Futures. In: EAGLETON, Mary. **A Concise Companion to Feminist Theory**. London: Blackwell, 2003. p. 236-254

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis**. São Paulo, Pólen. 2017.

BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrivência. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 51, p. 22-40, maio-ago 2017. Disponível em:

https://docs.wixstatic.com/ugd/d35737_d427d290990c48479c382e9cc0bca242.pdf . Acesso em: 25 out. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico, In: ORTIZ, Renato (Org). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39, p. 122-155.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil**: discursos, corpos e práticas. São Paulo: EduFSCAR, 2015.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 26, pp. 329-376, jan-jun 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso&tlng=pt . Acesso em: 05 jun. 2017.

BRANDAO, Ruth Silviano. A mulher escrita. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDAO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 11-94.

BRASIL. Lei Maria da Penha (2006). **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/95552/lei-maria-da-penha-lei-11340-06> . Acesso em: 11 set. 2017.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, pp. 965-986, set-dez 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757/28579>. Acesso em: 15 maio 2017.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In.: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 149-168.

COLLINS, Patrícia Hills. **Black Feminist Thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. Boston: Unwin Hyman, 1990.

COLLINS, Patricia Hills. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata (org). **Reflexões e práticas de transformação feminista**. São Paulo: SOF, 2015, p. 13-42.

COSTA, Claudia de lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. In: **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 19, pp. 59-90, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332002000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt . Acesso em: 05 jun. 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 1, pp.171-188, jan-jun 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> . Acesso em: 01 maio 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. In: **Letras Hoje**. Porto Alegre. V. 42, n. 4, pp. 18-31, dez 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4110/3112> . Acesso em: 05 ago. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 40-64.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v.13, n.25. pp. 53-78, jul-dez 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4368/4513> . Acesso em: 03 Mar. 2017.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. In: **Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas**. Bahia, v. 16, n. 27, pp. 193-212, jul-dez de 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/1126/1005> . Acesso em: 04 mar. 2017.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v.13, n.25, pp. 17-31, jul-dez de 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510> Acesso em: 01 abr. 2017.

EVARISTO, Conceição. Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. Entrevista concedida à Djamila Ribeiro para o site da Carta Capital em 10 maio 2017. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d> . Aceso em: 20 set. 2017.

FAUSTINO, Carmem; SOUZA, Elizandra. **Pretextos de mulheres negras**. Ed. do autor, 2013.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRÉZ (org.). **Caros Amigos/Literatura Marginal: Atos I, II e III**. São Paulo: Casa Amarela, 2001- 2004. 3 v.

FERRÉZ (org.) **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Agir: Rio de Janeiro, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GARCIA, Débora. **Mulheres lutam por espaço na literatura brasileira**. Entrevista concedida ao site O liberal em 24 jan. 2017. Disponível em: <http://liberal.com.br/cultura/literatura/mulheres-lutam-por-espaco-na-literatura-brasileira-516453/>. Acesso em: 24 abr. 2017.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999> Acesso em: 28. Nov. 2016.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa e a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 400-416.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos Reconfigurados**. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, pp 45-86, jan-jun 2000. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acesso em: 31 ago. 2017.

HAPKE, Ingrid; NASCIMENTO, Érica Peçanha do. É imprescindível que a produção dos escritores da periferia seja reconhecida como literatura. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 3, pp. 215-223, jan-jun de 2010. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QamFFSGVnang0ZEE/view>. Acesso em: 07 out. 2016.

hooks, bell. **Não sou eu uma mulher**: Mulheres negras e feminismo. Trad. livre da Plataforma Gueto. Rio de Janeiro: Plataforma Gueto, 2014.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 65-96.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 7-34.

MALUNGUINHO, Erica. **Erica Malunguinho: a mulher que pariu um quilombo urbano**. Entrevista concedida ao site da Revista Trip em 06 mar. 2017. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/erica-malunguinho-mulher-negra-trans-aparelha-luzia-resistencia-negra-sao-paulo-quilombo-urbano> . Acesso em: 30 maio 2017.

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. In: **Aletria - Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 111 – 121, out 1996. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1137> . Acesso em 01 out. 2016.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. In: **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, v. 15, pp. 55-84, jul-dez 2007. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262/3196 .

Acesso em: 01 out. 2016.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras**, Santa Maria, n. 26, pp. 63-81, jun 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> Acesso em: 01 out. 2016.

MIRANDA, Cláudia de Azevedo. *Slams* e *Saraus*: Espaços táticos da periferia na cultura urbana. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** : Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015, p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3635-3.pdf> . Acesso em: 01 jul. 2017.

NOVAES, Joana Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In: PRIORE, MARY DEL; AMANTINO, Márcia (orgs.) **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 477-506.

PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. O lugar do intelectual na cena literária contemporânea. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília. Nº 30, pp. 27-39, jul-dez 2007. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2035/1608> . Acesso em: 4 abr. 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 – Literatura e cultura no Brasil. In: ITAÚ CULTURAL. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda Santos de, SOIHET, Rachel (orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. pp. 13-28.

PHILLIPS, Anne. De uma política de ideias a uma política de presença? In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis. V. 9 N. 1, pp. 268-290, jul-dez 2001. Disponível

em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112> . Acesso em: 05 jun. 2017.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: Palavras, instituições e idéias. In: **Lua Nova**. São Paulo. n. 67, pp.15-47, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 05 jun. 2017.

REYES, Alejandro. **Vozes dos porões**: A literatura periférica/marginal do Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O empoderamento necessário**. In: Geledés: Instituto da mulher negra. Publicado em: 31 jul. 2015. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/o-empoderamento-necessario/#gs.null>. Acesso em: 05 out. 2016.

RIBEIRO, Djamila. **A perspectiva do feminismo negro sobre violências históricas e simbólicas**. Publicado em 04 ago. 2015. In: Blog da Boitempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/08/04/a-perspectiva-do-feminismo-negro-sobre-violencias-historicas-e-simbolicas/> . Acesso em: 05 out. 2016.

RIBEIRO, Djamila. A questão das mulheres negras precisa ser central. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 21-26.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção de Ferréz. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 24, p.297-350, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2154/1713>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

ROLNIK, Raquel. As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações. In: MARICATO, Hermínia *et al.* **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013.

SANTANA, Maria Olívia. **Quem autoriza a cultura do estupro?** Reportagem publicada no portal Geledés – Instituto da Mulher Negra em 01 jun. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/quem-autoriza-cultura-do-estupro/> . Acesso em 18 out. 2017.

SENADO FEDERAL. Instituto de Pesquisa DataSenado. **Violência doméstica e familiar contra a mulher**. Brasília, jun. 2017. Disponível em: <http://www.justicadesaia.com.br/wp-content/uploads/2017/06/VIOLÊNCIA-DOMÉSTICA-E-FAMILIAR-CONTRA-A-MULHER-2017.pdf> . Acesso em: 25 set. 2017.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura do fin de siècle**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SHOWALTER, Elaine. **Históricas: a histeria e a mídia moderna**. Trad. Heliete Vaitsman. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SILVA, Livia Lima da. **A literatura fora do lugar: a constituição de poetas e escritores nos saraus das periferias de São Paulo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais. Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-12062017-125057/pt-br.php> . Acesso em: 1 nov. 2017.

SLAM DAS MINAS. **Slam das Minas – Seja Heroína, Seja Marginal (Documentário)**. São Paulo: Coletivo Slam das Minas, 14 min, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xNWBpKcsY4w> . Acesso em 15 jul. 2017.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: contexto, 2001.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 42, pp. 11-28, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9989/7304>> . Acesso em: 23 mar. 2015.

TIBURI, Márcia. Aborto como metáfora. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Problemas de gênero** . Rio de Janeiro: Funarte, 2016, pp. 135-147

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia**. São Paulo: Global, 2011, p. 50-52.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. In: **Lua Nova**. São Paulo, n. 67, pp. 139-190, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n67/a06n67> . Acesso em: 05 jun. 2017.

WELLER, Wiviam. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. In: **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n.1, pp. 107-126, jan.-abr. 2005. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7377/1/ARTIGO_PresencaFemininaSubculturas.pdf Acesso em: 10 out. 2017.

WOLF, Naomi. **O mito da Beleza**: como as imagens são usadas contra as mulheres. Trad. de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZIBORDI, Marcos. Literatura marginal em revista. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 24, pp. 69-88, jul.-dez. 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2155/1714>>, acesso em: 21 abr. 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. Identidades deslocadas: representações femininas na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. In: BARBARENA, Ricardo; DALCASTAGNÈ, Regina. (ORG). **Do trauma à trama: o espaço urbano da literatura brasileira contemporânea**. Porto alegre: Luminara Editorial, 2015. p. 335-356.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

APÊNDICES

Entrevista com a autora Elizandra Souza

Entrevista concedida presencialmente à Pilar Lago e Lousa e Lubiana Prates nos dias 14/06/17 e 28/06/17.

Lubi: Como foi para publicar? Foi por editora, foi esse caminho que você tentou ou não? Como foram essas suas experiências?

Elizandra Souza: Meu primeiro livro *Punga* completou agora 10 anos nesse mês de maio. Foi um livro que saiu pelas Edições Toró, que fiz em parceria com o Akins Kintê, uma idealização do Allan da Rosa. Naquele período, tanto eu quanto o Akins éramos negros e jovens, eu estava com 23 [anos], ele deveria estar com 22 [anos], e para a gente era meio impossível. Tanto que foi uma insistência do Allan, um trabalho quase psicológico aquele incentivo, porque eu e o Akins, naquela época, mal tínhamos o dinheiro da condução, quem dirá pensar em publicar um livro.

Nessa época eu já tinha entrado na faculdade e fazia um trabalho com a ONG Papel Jornal, a Revista Becos e Vuelas e alguns trabalhos com o jornalismo. O livro demorou nove meses com o preparo e em 2006 nós achávamos meio impossível publicar e bancar do bolso. Tinha também a questão dos projetos, eram os primeiros anos do projeto VAI, e foi essa a forma de financiamento. Foi um projeto que o Allan, da Edições Toró, escreveu. Esse primeiro momento foi um convite, uma insistência e uma persistência do Allan de acreditar que era possível, porque eu e o Akins estávamos mais "Ah, beleza. A gente vai reunir os textos". O VAI não foi a primeira via, mas a Rosa Luxemburgo, não sei se ela é um instituto. Seria um projeto por lá, mas não sei o que aconteceu. Como eram coisas ligadas ao Allan e às Edições Toró, não tivemos muito acesso. Tanto que o *Punga* é um livro que conhecemos praticamente no dia do lançamento. Allan e Mateus ficavam na diagramação, Akins conhecia um pouco mais porque ia lá por conta da edição do vídeo "Vaguei os livros, me sujei com a merda toda", que ele fez junto com o Allan e o Mateus, mas eu só tive acesso ao livro no dia. Então tem coisas no *Punga*, por exemplo, que eu não faria do jeito que foi. Mas eu acredito também que isso é um olhar que temos depois, dez anos depois eu não sou a mesma Elizandra de *Punga*. Mas esse lance de você não conhecer o próprio livro, é como gerar um filho e só saber se é menino ou menina quando nasce.

Punga foi importante no sentido de fazer a gente acreditar que era possível. Os editais ficaram fortes, tanto que publiquei um livro sozinha cinco anos depois, o *Águas da Cabaça* pelo Coletivo *Mjiba* através de um projeto para o VAI. Não estávamos fazendo a principal ação, o *Mjiba em Ação*, um festival para comemorar o 25 de julho com as linguagens de música, poesia e *hip-hop*. Fizemos umas edições em 2004 e 2005, quando os CEUs vieram para São Paulo. Pedimos o espaço e fizemos essa atividade incomodadas com a questão da invisibilidade das mulheres dentro da cultura do *hip-hop*, principalmente no *rap*. As mulheres eram muito talentosas, *backing vocals*, e os caras cresciam e as meninas eram esquecidas. Então a ideia desse festival era visibilizar o fazer artístico de mulheres negras e já tinha o lance da literatura, principalmente por minha causa. O festival então foi de 2004 a 2005, sem recursos e pedindo espaço, depois não fizemos mais essa atividade porque eu entrei na faculdade em 2007, depois tinha o lançamento do *Punga* e eu comecei a priorizar outras coisas, até por conta da universidade, dos estágios para terminar a faculdade, essas coisas que conhecemos bem. A minha irmã engravidou e começou a faculdade também. Éramos três no início do *Mjiba*, eu, minha irmã Elisângela [Souza] e a Taís [Vitorino], uma amiga que tinha um grupo de rap na época chamado Ramatan. Éramos nós três, cada uma foi fazer suas coisas e resolvemos retomar esse evento em 2012, já como projeto com incentivo público do VAI, e a publicação do meu livro *Águas da Cabaça*. Mas, para chegar na questão da publicação do *Águas da Cabaça* em si, tudo tinha mudado. É muito louco, porque hoje não é só pegar e imprimir um livro, tem várias questões envolvidas. Por exemplo, eu só comecei a pensar no *Águas da Cabaça* por conta do poema "Em legítima defesa", que eu tinha escrito devido a vários casos de violência contra a mulher midiaticizados, e eu tinha lido uma matéria sobre as mulheres presas no Carandiru, que me tocou bastante. Fiz então essa poesia "Em legítima defesa": "Só estou avisando, vai mudar o placar.../Já estou vendo nos varais os testículos dos homens/Que não sabem se comportar [...]".

Pilar: Eu vi o vídeo. "Em legítima defesa" foi o primeiro poema da Elizandra que eu conheci, e falei "Gente, o que é isso?". É muito maravilhoso porque foi um dos primeiros poemas que eu li que tinha essa voz de revide e de querer mostrar que tinham muitas coisas ruins acontecendo com as mulheres. Foi uma identificação muito importante para mim.

Elizandra Souza: E é muito louco, porque eu escrevi esse texto e recitei-o na Cooperifa, e um poeta falou: "Nossa, isso é coisa de mulher mal-amada. Você nunca mais vai arrumar namorado com um poema desses". Eu nem consegui responder! Tem coisas que eu preciso pensar, é um espaço que eu frequento, não dá para fazer inimizade. Aí outro falou a mesma coisa, e eu "fiquei de mal" dele por dias, depois resolvi voltar.

Lubi Prates: Aí a gente faz outros poemas com a mesma temática. [risos]

Elizandra Souza: Mande para uma antologia junto com um poema que é uma poesia de amor, que é a antologia dos meninos – eles convidam a gente para dizer que tem uma cota feminina – e não foi publicado. No *Sarau da Vila Fundão*, uma das meninas, a Michele, foi agredida verbalmente em uma situação de machismo. As meninas ficaram muito incomodadas, e resolvemos fazer uma série de ações em todos os saraus. Aconteceu isso nesse, mas já acontece nos outros. Eu não fui na ação que as meninas fizeram no *Sarau da [Vila] Fundão*, mas a ideia era tomar o microfone por um bando de mulheres e o espaço para os homens falar ser mínimo. Na Cooperifa esse poema foi escolhido, e todas as mulheres que iam recitavam o mesmo poema. E, como demora para cair a ficha para os homens, só percebiam na nona mulher. [risos] E pararam de chamar mulher. Quando uma ia, já começava o refrão "Só estou avisando, vai mudar o placar...". Foi bem bacana e bem emocionante. E quando eles percebiam, pensavam "Porra, o sarau vai ser só com esse poema?". Que é dessa forma, como o homem está ali no poder, né, eles falam "Não, então vocês não vão recitar mais".

No [*Sarau*] *do Binho*, que é um sarau mais libertário, as mulheres fizeram uma performance, na qual levaram pedaços de carne que atiravam no fogo. Não sei como foi, porque não fui nessa também. Rolaram umas quatro ações nessa época. Depois o livro já estava publicado. Eu pensei que, se eu quisesse publicar esse poema em livro, precisaria fazer um livro. Aí comecei a reunir os textos e a pensar sobre ele. O *Punga* é um livro muito importante para nós da literatura negra e periférica, pois, dez anos atrás, foi um dos primeiros livros de jovens. Tinha um pessoal mais velho da poesia, mas nós éramos os jovens com relação com o *hip-hop*. Depois vieram outros, acho que ao todo foram 20, mas as Edições Toró publicaram 15 livros em seguida na época, a cada dois meses eles faziam um lançamento. Publicaram a Maria Tereza, o livro da Dinha, do Sílvio Diogo, Rodrigo Ciríaco. Tinha mais livros de homens, afinal, o editor é homem. Foi insistência do Allan porque, por mim, eu não teria feito o *Punga* por não acreditar na possibilidade, não nos textos. Apesar que eu mudaria tudo hoje. Quando comecei a pensar no *Águas da Cabaça* era foda, porque eu era a editora do meu próprio livro. Eu não tive esse processo de buscar grandes editoras.

Lubi: Mas o *Águas da Cabaça* nasceu a partir dessa percepção de que era possível fazer?

Elizandra Souza: Sim. Já tinha cinco anos que o *Punga* estava circulando, o Akins já tinha feito outros trabalhos. Até porque eu era uma das pessoas que era sempre convidada quando pensavam que tinham que convidar uma mulher, chamavam a Elizandra e a Raquel [Almeida]. A Maria Tereza já estava um pouco debilitada, então não ia tanto, a Dinha até ia

na época, mas eram poucas mulheres com livro publicado. Eu também passei a sentir a necessidade de publicar, mas esse poema foi o *start*. E o *Punga* vendeu que nem água, foi e é vendido até hoje porque foi muito emblemático e muito simbólico. Até hoje eu e o Akins nos perguntamos se vendia mais por causa dele ou minha, eu sei que, no fim, quem comprava Akins levava Elizandra, e quem comprava Elizandra levava Akins.

Pilar: Sabe que uma amiga minha comprou e, não sei o que aconteceu, acho que ela comprou em um sebo e não veio a trança. Quando eu mostrei o meu com a trança...

Elizandra Souza: Não, mas o Akins agora vende sem trança. Eu vendo também, de vez em quando. Mas eu gosto de vender com a trança. Era um toque. Os livros das Edições Toró tinham esse diferencial de ter alguma coisa artesanal. Eu lembro de ficar fazendo as tranças. Até hoje, quando vamos fazer alguma coisa, falamos em fazer as tranças. [risos] E o Allan, quando vê sem trança, fica: "Porra, deu tanto trabalho pra pensar na concepção para vocês ficarem vendendo sem a trança?".

Pilar: E a trança também está num lugar estratégico, ali na lombar, né?

Elizandra Souza: Sim! E é uma trança com as cores da Unidade Africana. Os livros das Edições Toró são lindos. O primeiro livro do Allan tinha um tecido de juta com búzio, o da Dinha era com chita, o da Maria Tereza era com um marcador de página amarradinho de palha da costa, bem lindo.

A Maria Tereza é uma poetiza que vale a pena ler. Você não encontra mais o livro dela, só se for publicado pelas Edições Toró, mas no site das Edições Toró dá para acessar pelo menos 40 % do livro em PDF. O da Maria Tereza chama "Negrices em Flor". É lindo o livro dela, tem um prefácio do Gaspar do Z'África. Eu sou suspeita para falar da Maria Tereza, foi uma perda muito grande para nós. Ela faleceu em maio ou março de 2010.

Enfim, o *Águas da Cabaça* tinha esse lance complicado por ser um projeto escrito por mim, o livro seria editorado por mim. Chamei a Carmen [Faustino], que é formada em Letras, para fazer a revisão do livro. Eu não queria que homem nenhum colocasse a mão. Mas aí, no fim, o Allan me convenceu a deixar que ele lesse o livro. E foi bom, porque saíram uns três ou quatro poemas péssimos. Até hoje ele acha que foi muito poema, que eu poderia ter publicado menos poemas. Eu falei: "Eu não sei quando eu vou lançar um livro, então vou colocar tudo aí". Aí esses ele falou que estavam péssimos, pediu para eu reler. Eu reli e concordei. E ele fez umas observações. Eu estava com uma mania de separar tudo com hífen. Nem sei com que título o poema ficou, mas tinha um que o título era "Africana", e eu separei com hífen: Afri-Cana. E ele falou que estava horrível! [risos] No fim eu nem sei se mudei o título, mas o

hífen eu tirei. Fiz em um que deu certo e até ficou bonitinho, eu vejo algumas pessoas usando, que é o Universo: Uni-verso. Esse deu certo, mas o Afri-Cana...

É, eu estava com essa mania. E tem outra mania que eu tenho: eu gosto de reticências. Enfiava reticências em tudo que era lugar. Eu estou escrevendo, coloco reticências. Adoro reticências! Até falando em conversas eu uso, acho bonito.

Então foi esse processo, ele foi lido por outras pessoas também: o Jorge, a Luciana e o Allan que leram antes e deram dicas. No fim saiu esse primeiro livro pelo *Mjiba*. Ele foi bem bacana, bem recebido. Mas eu também não trabalhei muito o livro porque, no ano seguinte, fizemos o evento novamente, que era sempre na última semana de julho ou na primeira de agosto, por conta do Dia da Mulher Afro-Latino-Americana e Caribenha, no dia 25 de julho. E, nesse processo de espalhar o *Águas da Cabaça*, também voltou aquele incômodo do *Punga*, aquelas mesas... Hoje eu até estou gostando mais, quando me convidam eu vou. Mas eu ficava muito incomodada, nunca dividi uma mesa com outra mulher, era sempre os quatro caras e o meu assunto virava exceção. Aí eu comecei a ir para falar o que eu tenho para falar. E, no fim, você não conversa com a mesa, porque são quatro homens, a maioria brancos, e os homens negros também têm as suas questões. Fiquei muito incomodada.

E tinha o lance de várias meninas serem muito boas e a maioria não era [chamada]; era uma omissão, uma ou outra que saía. Ou era a dama, a mina de fé do dono do sarau, ou era como o caso da Rose do *Sarau da Cooperifa*, que é um sarau que eu tenho mais propriedade, que tem um título de "musa da Cooperifa". Vocês sabem que, quando tem festa, é a musa quem prepara o bolo, arruma as cadeiras... e até hoje ela tem um papel muito importante na Cooperifa, mas, como poeta, tem as questões da autoestima. Ela é uma ótima poeta. Convidamos ela e algumas outras pessoas estrategicamente: a Rose, do *Sarau da Cooperifa*, a Raquel, do [*Sarau*] *Elo da Corrente*, a Landy, companheira do Sacolinha que também lidera o *Sarau Literatura Nossa* – mas quem ouve falar da Landy, né... – a Elis Regina, da capoeira, a [Tula] Pilar, do *Sarau do Binho*. Foram essas pessoas. Foram 20 mulheres daqui de São Paulo e, no processo do livro, conheci Queen Nzinga, escritora da Costa Rica, e eu tinha ido para Moçambique em 2012, onde conheci Tina Mucavele. Então, como eu ia publicar o livro, quis falar com as convidadas. As meninas convidadas de São Paulo estavam dentro do projeto, foi um lance de tentar valorizar da melhor forma possível. A gente pagou direitos autorais simbólicos, rateou os livros, pois quando participamos de antologias saímos com no máximo dois [volumes], então cada autora recebeu vinte livros e direitos autorais equivalentes a R\$ 100, acho. Os livros elas poderiam vender a R\$ 20, que daria R\$ 400. Teve gente que vendeu, outras distribuíram, tem gente que tem o livro guardado até hoje.

Pilar: No caso do *Pretextos de Mulheres Negras*?

Elizandra Souza: Isso. Aí pensamos que, como era um projeto que tinha essa grana, dividiríamos simbolicamente. No caso das convidadas internacionais, foi um convite especial e não teve esse bônus todo. Primeiro, no projeto, tínhamos colocado que eram vinte; essas duas entraram a mais. E outra coisa que fizemos em *Pretextos de Mulheres Negras* foi uma homenagem à Maria Tereza. Porque é isso, se a gente viva já não é lembrada, imagina quando morremos, mesmo tendo uma obra como a Maria Tereza tem. A Renata Felinto tinha convivido com ela e fez uma ilustração como homenagem, além das ilustrações do *Pretextos de Mulheres Negras* também. Colocamos dois poemas dela no livro e foi uma forma de dizer "Aonde a gente for, você vai".

Para mim, que convivi com ela, é muito foda isso. Na própria época em que ela teve uma doença degenerativa e rara, e surgem esses questionamentos em torno da morte. Estamos todos juntos. Hoje mesmo estamos numa fase, principalmente agora que temos essa crise na Secretaria de Cultura de São Paulo, que vai afetar diretamente a nossa vida enquanto artista, enquanto proponente de projetos. Várias pessoas que eu conheço estão em depressão, porque são pessoas que trabalham só com arte. E Maria Tereza também era uma dessas pessoas que vivia com a arte. Então, enquanto você tem saúde e vai nos eventos, você é lembrada; passou a não ir, você não existe mais. Isso é muito cruel. E na escrita negra isso é muito comum. Quando você pega uma antologia como *Cadernos Negros*, não canso de dizer isso porque é a nossa maior experiência editorial enquanto escritores negros, mas você pergunta na rua se as pessoas conhecem *Cadernos Negros* e ninguém conhece. Não conhecem, e a antologia faz 40 anos esse ano. Claro que tem vários fatores... Quando a gente lançou o *Pretextos de Mulheres Negras*, eu não tinha ideia de quanto era a tiragem. Mas em uma das conversas, Márcio falou que o *Cadernos Negros* tinha uma tiragem de mil exemplares. E eu fiquei impressionada, era a mesma tiragem que fizemos do *Pretextos de Mulheres Negras*! Para mim não batia... Falei: "Nossa, mas a gente está começando agora. Vocês estão aí há 30 e tantos anos". Não fechava essa conta, sabe? Caiu a ficha que é foda fazer as coisas que a gente faz.

Então eu acho que vale a pena o *Cadernos Negros*, apesar de não ser uma iniciativa feminina, apesar de ser liderada por um casal, o Márcio e a Esmeralda, e ter começado como uma experiência coletiva. Hoje são os dois, é como se fosse uma empresa familiar, mas a publicação ainda é coletiva. Os autores enviam o texto, a publicação é feita de forma coletiva também financeiramente, a distribuição dos exemplares...

Quando escrevemos um projeto, várias coisas não estão lá, nem são como a gente imagina. Queremos seguir o projeto à risca, porque tem um orçamento que direciona, mas as coisas que

menos tinham dinheiro para serem realizadas foram as mais legais com o *Pretextos de Mulheres Negras*. Por exemplo, decidimos que o livro teria uma foto, pois as mulheres negras precisam ser vistas. É uma coisa que eu olho em livros. Quando pego um livro vou olhar a foto, e tem vários livros que não têm foto do autor. Eu falei que tinha que ter a nossa foto, mas, como somos mulheres negras, tínhamos que ter uma foto inteira, uma página com a foto. Uma biografia de uma página também e os dois poemas. E aí veio o dilema da foto. Precisava ser em alta resolução e não sei o quê... A gente tinha separado uns R\$ 400 para fazer as fotos. Aí decidimos que precisávamos de uma maquiadora. Aí eu falei: "Mano, vai reunir esse monte de mulher, e a gente não vai comer nada?". Aí decidimos fazer um piquenique colaborativo na frente do Museu Afro. E foi o mais legal! Chamamos a Ariane Molina para fazer a maquiagem, pagamos algo bem simbólico, porque nem estava no orçamento do projeto. Eu quando escrevi o projeto, sentada à noite, não sabia disso aí, você só imagina quanto custa.

Lubi: Você coloca lá R\$ 500 e, de repente, custa dois mil!

Elizandra Souza: E quando alguém com um projeto me convida, eu não tenho preço. Se a pessoa me oferecer R\$ 2.000, eu vou. Se a pessoa disser que tem R\$ 100 de ajuda de custo, eu também vou. Mas depende de como você chega. Quando a pessoa fica tentando negociar, sendo que ela sabe que só tem R\$ 100, isso me irrita. Acontece de eu gostar da atividade, ter disponibilidade naquela data e, quando pergunto se a pessoa tem ajuda de custo, ela pergunta o meu preço. Eu digo: "Olha, você tem certeza que quer saber o meu preço? Porque, se eu falar o meu preço, talvez você fique constrangida e não me fale o que você tem. E talvez, se eu falar meu preço, você nunca tenha condições de me levar." Aí a pessoa diz que tem R\$ 200, e eu falo: "Agora estamos conversando. Você tem só R\$ 200 ou está negociando?". Ela confirmou que tinha esse valor mais R\$ 100 do livro. Então eu concordei. Porque, na verdade, a pessoa fica tentando levar você de graça. Às vezes, na empolgação do convite, como já aconteceu muito, eu não sabia nem se receberia alguma coisa. E como você cobra, se não combinou nada?

Lubi: E tem muito isso em eventos, né. Achar que você tem que ir e o espaço que você está tendo é o que te paga.

Elizandra Souza: É uma coisa que eu acordei comigo mesma é, por exemplo, eu trabalho aqui na Ação Educativa, sou CLT, e muitas vezes eu saí daqui do meu trabalho remunerado para fazer trabalho voluntário. Isso não é justo com a instituição que me contrata nem comigo. Porque uma hora eu tenho que repor isso. Hoje eu prefiro ter uma ou duas atividades no mês do que ter a agenda que eu tinha antes. É claro que tem a questão da visibilidade, se você tem

30 eventos em um mês, a visibilidade é maior do que quando você tem dois. Mas tem algumas coisas que não pagam. E estou fazendo isso há 16 anos, cansa. Deixa para quem está com mais disposição, quem ainda quer visibilidade. E hoje, com essas redes sociais...

Pilar: E outra, Elizandra, eu acho que quando a pessoa chama, ela está ganhando também a experiência de ter você. É o que você está falando, você está sendo visibilizada e circulando há muito tempo. Quem ganha é quem consegue trazer você. Não é você que está mais precisando muito.

Elizandra Souza: É, mas temos muita insegurança. Esse lugar de, se você não for visto, não é lembrado, que eu percebi de forma muito dura com a morte de uma amiga poeta que era desse circuito... isso mexeu comigo para estar nos lugares. Depois eu abri mão e entendi que não precisava estar em todos os lugares, só nos lugares que eu quero. E tem a questão também de você ir prestigiar. Eu não vou prestigiar todas as atividades. Primeiro porque eu não tenho tempo. Se eu fosse prestigiar todas as atividades que eu divulgo na Agenda da Periferia, por exemplo, eu só viveria nos eventos. Tem isso de priorizar onde ir. E em que momento você produz, se está toda hora na rua? E tem aquela coisa do momento, você faz um poema e pronto, amanhã já é outro tema e acabou o poema. Tem isso também. Você ganha aqueles *likes* e aquele compartilhamento hoje, amanhã acabou.

Às vezes é isso, o tempo de produzir as coisas. Com o *Pretextos de Mulheres Negras* foi uma experiência muito louca, porque foi um trabalho coletivo e, nesse encontro no Ibirapuera, ouvi meninas que eu achava muito fadas falarem que não usavam batom vermelho porque o pai falava que era coisa de puta. E, olhando aquela mulher poderosona falar isso, eu pensava: "Caralho..." A questão do cabelo, da maquiagem... Cada escritora que participou de *Pretextos de Mulheres Negras* tem sua área de atuação, são diversas profissões. E elas falavam que não se viam como poetas. A Jenyffer [Nascimento] costuma falar muito que, primeiramente, temos o descrédito. As pessoas falam: "Ah, você faz poesia? É tudo seu mesmo, você não copiou de ninguém?". Como você olha para uma pessoa que tem um livro publicado e pergunta isso?

Lubi: Até agora, ninguém me acusou de plágio. [risos]

Elizandra Souza: Tem umas perguntas... Então você tem o descrédito primeiro. O *Pretextos de Mulheres Negras* e esse encontro foram bem bacanas. Das vinte mulheres, dezessete conseguiram ir; as outras três são as que tem as fotos mais diferentes no livro, dá para ver que não estavam no ensaio. Isso refletiu no livro. No fim, nós nos empolgamos com o piquenique e fizemos uns dois ou três: um para mostrar o que estava rolando com o livro e para combinar o lançamento.

O lançamento foi muito louco. Foi aqui na Ação Educativa, que é muito parceira. Tanto foi parceira com as Edições Toró, o *Punga* também foi lançado aqui, como com o *Mjiba*. Nossos três livros, o *Águas da Cabaça*, o *Pretextos de Mulheres Negras* e o *Terra Fértil* foram lançados aqui na Ação Educativa. Era assim, a gente e todos os caras parceiros de saraus vieram, e nossa estratégia – até hoje não sei se foi burra ou sábia – era não vender o livro no lançamento, nós distribuíamos. Mas não era feira do peixe. Se alguém dizia que tinha gostado do livro e iria levar outro para uma amiga, o da amiga era R\$ 20. O seu é para você, que estava presente. E acabamos vendendo também. Então a cota foi de mil exemplares, mas éramos 22 autoras. Só com as autoras foram 440 exemplares. No dia do lançamento tinha 300 pessoas aqui: foram 300 livros, fora os que foram vendidos. Em duas semanas, não tínhamos mais nenhum exemplar do *Pretextos de Mulheres Negras*, mas também não tínhamos um real para reeditar. [risos] Não tínhamos um real para reimprimir. E era final de ano, lançamos em outubro e em novembro não tinha mais nada. Chegou dezembro e pensamos em investir, mas ninguém do Coletivo tinha dinheiro. Aí a pessoa pega o 13º e imprime o *Pretextos de Mulheres Negras*. Até hoje eu não vi esse dinheiro, porque vai indo. Uma coisa é você colocar um montante, outra é ir vendendo aos poucos. Eu sei que ficamos um ano vendendo o livro. E, mesmo assim, quando volta, você vende R\$ 20, põe na carteira, vai ali e toma um suco, já foi!

Lubi: E com o valor que foi investido vocês fizeram uma reedição de mil [exemplares]?

Elizandra Souza: Isso, mil de novo. Mas é isso, era questão de circular o livro. Porque voltar mesmo... por mais que você venda, como é a longo prazo, não volta. Não é como se fizesse os mil, vendesse os mil e revesse aquele dinheiro.

Em relação ao *Pretextos de Mulheres Negras* foi isso, lançamos em 2013, em 2014 tinha esses livros que eu imprimi, mas passamos 2015 inteiro até novembro de 2016 sem o *Pretextos de Mulheres Negras*. Ele ficou esgotado por um tempo. Conseguimos reimprimir recentemente com uma venda para a Secretaria de Educação da Prefeitura de 1.200 exemplares, só que nosso querido prefeito ainda não pagou. Eu tive que reembolsar o dinheiro para pagar a gráfica, o imposto da nota do parceiro, o LiteraRUA, porque era uma nota com valor alto. E estamos aí, levando calote da Prefeitura. Os livros estão chegando nas escolas para o projeto de leitura. As professoras me mandam fotos dizendo que o livro chegou e elas estão muito felizes. E eu: "Legal...". Estamos com esse calote.

Essa experiência editorial me ensinou que você tem que ter o dinheiro para investir. E, como a gente não tem dinheiro para investir, tiramos de algum lugar. No meu caso, quero morrer quando tiro o dinheiro do meu trabalho CLT para investir em literatura. Meu dinheiro do CLT

é para eu viajar, não investir em literatura. Eu quero investir dinheiro na literatura quando entra dinheiro de literatura. E tem outra coisa: o ganho é coletivo, mas o prejuízo é individual. Todas as pessoas que eu conheço que têm essa experiência editorial passam por isso: é um selo coletivo, mas o prejuízo é individual. Porque é um dinheiro que não volta. Não é investir um dinheiro, porque investir significa que você vai ter lucro. Em literatura negra e feminina você não tem lucro. Por mais que as pessoas demonstrem e tenham interesse em adquirir os livros, são poucas pessoas. Vivemos em uma bolha. Por exemplo, não tinha ninguém no meu Facebook que votava no Dória e, ainda assim, ele ganhou em São Paulo!

Lubi: A gente pensa: "Gente, em que mundo que eu vivo?".

Elizandra Souza: É esse mundo que você vai construindo quando limpa os "reações" e os misóginos do seu Facebook. Você olha e pensa: "Não quero saber desse cara", pronto, desfaz a amizade.

Elizandra Souza: Eu, por exemplo, precisei de uma vaquinha e me falaram para fazer *crowdfunding*. Fui convidada para participar do festival de poesia em Cuba e estava com o meu dinheiro CLT programado para fazer um curso de perfumaria botânica na França. Esse convite para Cuba apareceu no meio do planejamento para essa viagem. Eu não tinha dinheiro para ir para Cuba. É de chorar, uma desgraça ser pobre, tenho não sei quantos anos de literatura e não consigo ir na desgraça de um festival em Cuba. Eu chorei muito! Mostrei para uns amigos que disseram que iriam me ajudar, que fariam uma vaquinha. A Jenyffer quis fazer uma festa. E eu desisti desse negócio de recompensa, não tinha tempo. Recebi o convite no fim de março e o evento era em maio. É louco quando começa a circular a energia, e eu estava com orgulho também, não queria pedir dinheiro. Meus amigos insistiram em me ajudar. Então concordei, mas teria que ser diretamente na minha conta, sem intermédio de nada, por causa dessa coisa da recompensa.

A Jaciana [Melquíades] teve uma experiência assim. Ela faz bonecos e bonecas de personalidades negras e está construindo uma fábrica de brinquedos no Rio de Janeiro, muito louco. Ela posta todos os dias, mas eu não tenho energia para isso. É uma experiência desgastante mais emocionalmente, porque você fica acompanhando: 1%, 13%...

E essa forma de ir para o festival movimentou várias pessoas, e percebi que elas acreditam em mim. Amigos, inclusive famosos, contribuíram, meu cabelereiro também. E é muito louco, porque eu sou muito orgulhosa. Se eu pedi alguma coisa, é porque eu já dei todo o jeito de fazer sozinha e não consegui.

Lubi: Você lembra de mais alguma experiência na área editorial?

Elizandra Souza: *Pretextos de Mulheres Negras* é a melhor experiência prática do *Mjiba* enquanto Coletivo, porque atingiu as pessoas que a gente queria. Tinha a questão da autoestima. Para o *Pretextos de Mulheres Negras* só foram convidadas mulheres que tinham livros publicados, às vezes mulheres com uma experiência literária maravilhosa que não era novidade. Então o *Pretextos de Mulheres Negras* também era provocação de dizer: "Olha, você está convidando só a Elizandra, só a Raquel, mas tem vinte e duas autoras aqui que vocês poderiam convidar". Porque muitas vezes nas mesas vale o extremo. Se for com homens, convida só uma, fazendo a cota da mulher da cultura negra, ou senão faz uma mesa só de mulheres. Para determinados eventos também não é interessante ter só mulher. Se são eventos nossos, feministas, de reflexão nossa, acho interessante, não tem por que ter um homem ali. Mas essas experiências como festivais literários, por exemplo, são poucas as oportunidades. Uma vez fui convidada para uma atividade bem legal, para falar do corpo poético dentro da literatura. Tinha um psicanalista, alguns homens e também outras mulheres de várias áreas falando desse corpo. Me dei conta de que posso fazer isso. Ficamos tão condicionadas a ir lá e falar da invisibilidade da escrita negra...

Lubi: Como se você só pudesse falar sobre isso, né.

Elizandra Souza: Sim, como se você não tivesse potencial para participar. Essa mesa, por exemplo, da qual a gente falou, a *Diálogos Ausentes*, é ausente porque as pessoas não nos convidam! A gente tem capacidade para estar em qualquer uma das mesas. Naquelas ocupações foi a Conceição. Que eles não parem na Conceição, já foram 95 homenageados, agora que chegou a vez da Conceição.

Lubi: Mas é uma reflexão que precisa existir, estar na Flip mesmo.

Elizandra Souza: E mesmo assim, você olha e não sabe quem são aqueles nomes. Eu pesquisei muita mulher preta. E não estou falando que precisa ser só as brasileiras, não. Já que a Flip se propõe a trazer pessoas de outros países. Quando olho, ainda não me contempla, apesar de terem homenageado o Lima Barreto, ainda não é o ideal. Mas já está caminhando.

Lubi: Sei lá, tem ações que acontecem em alguns veículos, mas, para onde você olha, ainda percebe que ainda está errado. A *Bravo!* com o prêmio...

Elizandra Souza: Nossa, e eles não me convidaram para entregar o prêmio? E eu não sabia dessa discussão toda, mas tinha compromisso. Ainda era capaz de eu ir lá de laranja entregar o prêmio, sendo que não tinha uma mulher homenageada. Depois falei para o cara que me convidou: "Olha, eu não vou poder. Mas é sobre vocês que estão falando que não tem nenhuma mulher homenageada?". Ele concordou. Então, logo você entende que o convite era para ter uma mulher preta entregando [o prêmio]. Ainda bem que eu não tinha jeito de ir.

Porque, quando veio o convite, achei legal. Não dá para investigar tudo também. Achei até estranho um convite desse porte, depois vi [as discussões] nas páginas e entendi. Ele falou: "Que pena, Elizandra, que você não vai poder". Eu estranhei.

Pilar: E, no fim, quem foi entregar?

Elizandra Souza: Não sei quem foi.

Elizandra Souza: Eu iria, mas eu não estava a par. E, inclusive, em entrega de prêmio você só entrega, não tem fala, né. Aí você dá lá o prêmio para o escritor homem, branco, hétero. Mas eles tinham parado, acho que foi uma retomada. Mas uma retomada com redes sociais é diferente de quando a *Bravo!* reinava sozinha.

Elizandra Souza: Agora eu estou viciada em clubes de caixas, de box. Aí eu comprei a afro de beleza e não gostei. Se é uma caixa afro, você sabe que tem um monte de empreendedores que fazem coisas bacanas. Aí veio Dove e Nivea. Me deu uma broxada, e não era barato. Aí vou comprar as caixas para mulher branca, porque tem o perfil de beleza, e veio meu creme de cabelos cacheados, uma máscara capilar para cabelos crespos, um redutor de medidas. Sabe aquela caixa bem recheada? E acho que era o mesmo preço, veio 15 coisas. Tudo bem que para uma caixa branca as mulheres conseguem muito mais parceria. Veio batom da Vult...

Tem uma caixa da literária que é Tag, e fica toda hora infernizando a propaganda no Facebook. Aí eu dei uma olhada e mandei e-mail, mandei até os livros, propondo para fazermos uma parceria. A proposta deles é interessante, mas é só branco. Até me falaram que tinham convidado a Chimamanda. Vou comprar só quando for o mês dela. [risos]

Tem umas coisas exclusivas, mas é tudo muito branco. É tanta coisa branca, eu tenho tanto branco na minha vida, que agora quero preencher isso com outras coisas. É claro que às vezes a gente fica monotemática. Mas essa coisa da caixa, pensei que daria um caldo. Pegar as escritoras, nem que fosse uma caixa de mulheres, de literatura feminina. Mas eu não tenho dinheiro para investir, não vou ficar pensando nessas coisas.

Lubi: Mas você sente que ser negra é uma questão tanto positiva quanto negativa para receber convite editorial? Como se funcionasse como cota?

Elizandra Souza: As mulheres que eu conheço e convivo, como a Conceição [Evaristo], por exemplo. O último livro dela publicado pela Editora Malê foi o primeiro livro no qual ela não precisou colocar dinheiro do bolso. A Conceição publica desde 1993, ou seja, há 24 anos. Em 24 anos, esse foi o primeiro ano em que ela não colocou dinheiro do bolso para publicar um livro.

Esse ano, não sei ainda a data, eu lançarei um livro de contos pela Ciclo Contínuo, que é uma editora independente. Se vai sair na mídia eu não sei como vai ficar, apesar de já ter uma lista. Porque tem os questionamentos, pois o Secretário [de Cultura] passou um pente fino. Os pareceristas selecionaram nosso projeto e ele tirou projetos. Os avaliadores disseram que tem projetos que eles escolheram que não foram divulgados. Então não sei como vai ficar o VAI também. Então eu recebi esse convite do Marciano. Mas são convites nossos, não de uma editora.

Ao mesmo tempo, hoje uma questão com a editora é a distribuição, seria viável e interessante. Mas uma vez eu estive em uma mesa com um escritor branco, desses aí, que tinha publicado pela Companhia das Letras, e eu tinha vendido mais livros que ele. Inclusive, na palestra, eu tinha livros para vender e ele, não. Afinal, o livro dele está por aí, né. Eu saí com o meu dinheirinho lá no bolso, vendi todos os livros. Então não sei. Com a experiência que tenho hoje, só se fosse um convite bem bacana. Você vende um livro, vai 5% para o autor. Tudo bem que você recebe um montante anterior, [a editora] compra seus direitos autorais e tal. Mas eu tenho essa experiência da venda de livros. É claro que é muito mais restrito, o livro chega até onde você vai, ou até onde o correio alcança. Mas seria muito mais por conta da distribuição, para não ter que fazer esse papel. Porque você até vira uma escritora, mas você vira uma vendedora, uma contadora, sua assessora de imprensa, a distribuidora, a office-girl que vai colocar o livro no correio... Você vira escritora, mas vira tudo isso aí também! E, muitas vezes, quando a gente fala da invisibilidade, tem a ver com isso, a gente é barrado. E tudo isso é a questão do dinheiro, de como circular. Por exemplo, queremos revolucionar o mundo com mil exemplares. É a tiragem máxima de escritores negros de periferia, a primeira tiragem máxima. Depois vai fazendo mais conforme necessário. Porque geralmente você já gastou todo o dinheiro. Esse dinheiro que entra já está devido.

Lubi: Eu só queria ouvir você falar um pouco sobre a questão da representatividade. Quando você se reconheceu quando negra e esse ser uma poeta negra? Quais foram as suas referências?

Elizandra Souza: A questão da representatividade veio muito com a relação com o *hip-hop*, de me perceber negra. E veio muito mais a questão da identidade negra. E, depois, perceber a ausência de mulheres nesse espaço do *hip-hop*. Isso no final dos anos 1990.

Lubi: O *hip-hop* veio antes da poesia para você?

Elizandra Souza: Para mim, o *hip-hop* trouxe a poesia. Eu considero o rap a poesia viva das ruas. Apesar de já gostar de literatura, aprendi muito a literatura clássica na escola, não me identificava. Veio muito com o *hip-hop*. Demorou muito para eu me considerar poeta, falar

que era poeta. Eu falava que escrevia algumas coisas. Acho que veio mais com o *Águas da Cabaça*. Mesmo com o *Punga* ainda tinha muita insegurança de falar.

Eu acho que tem muito a ver com esse não-lugar de ser escritora negra, esse não-lugar da autoestima também. Você escreve, mas é essa literatura de anônimos que a gente faz que diz muito mais a respeito de nós mesmos e acaba interessando às pessoas que são parecidas e têm os mesmos dilemas e as mesmas questões do que com o todo. Porque com o todo é esse racismo que a gente vê por aí. Pensar que uma escritora como Conceição Evaristo teve um pequeno reconhecimento, não é o reconhecimento que ela merece, que ela deveria receber, mas já é um reconhecimento. Em vista do não ter nada, é muita coisa. Mas, se você pergunta para as pessoas que não estão inseridas nesse tipo de discussão, ninguém conhece Conceição Evaristo. Ouvem falar, saem uma ou duas matérias no Estadão e na Folha [*de São Paulo*], mas é uma matéria. Quando você tem uma matéria e uma avalanche de escritores homens brancos... Porque nem a escrita da mulher branca é uma escrita que aparece. Só que a escrita da mulher negra é muito mais invisibilizada. Se eles tiverem que valorizar uma literatura de mulher, vão valorizar a literatura da mulher branca, mas, mesmo assim, com todas as aspás e ressalvas do mundo. Então a literatura da mulher negra está no limbo. Mesmo pessoas que para nós são grandes referências, como a Conceição, a Ana Gonçalves, a própria Elisa Lucinda, apesar de ela estar ali no meio e se sentir super inserida, ela é desconhecida. Não é todo mundo que conhece a poesia da Elisa Lucinda. E isso porque é Elisa Lucinda.

Hoje eu percebo que as escritoras mais jovens já vem com todos os rótulos: sou poeta, sou ativista, sou feminista. Que bacana, elas já vêm todas empoderadas, o pacote completo. Mas a luta é essa: que as mais jovens já venham e não precisem repetir e passar pelas mesmas coisas que as mais velhas passaram. Mas, no todo, é invisibilidade, acho que a palavra é essa para a escrita negra feminina.

Lubi: E dentro dos meios de poetas que você passou a circular, como você percebe que elas se enxergam? Elas se enxergam da mesma forma? As outras poetisas negras que você conhece têm as mesmas questões que as suas?

Elizandra Souza: O Allan falou uma frase no documentário do Akins "Vaguei os livros, me sujei com a merda toda" que cada geração tem seu jeito de trabalhar a questão. As questões de gênero e de raça, negra e feminina, são parecidas, mas cada geração tem seu jeito. E o racismo é muito inovador. Ele está se reinventando o tempo todo. O racismo é algo muito presencial, mas, como está todo o mundo na Internet, o racismo é virtual também. O racismo é uma das coisas mais adaptáveis e tecnológicas. Às vezes pegamos exemplos do cotidiano, mas o racismo está se reinventando. É claro que as minhas questões não são as mesmas

questões de uma menina de 20 anos, minhas preocupações são outras. De certa forma, eu já caminhei e tenho acesso a algumas coisas que me fazem pensar de outra forma. Até uma legitimidade, de certa forma, para falar do racismo de quem, como eu, fez graduação. Tem as discriminações de quem fez graduação. Não é porque você subiu um degrau na sociedade que você tem isenção de algumas coisas.

Lubi: Você é igual, de alguma forma, a um branco que tenha graduação?

Elizandra Souza: Falando em graduação, sendo um homem negro, você tem que correr 10 vezes mais; sendo uma mulher negra, você tem que correr 20 vezes mais, 50 vezes mais, e, mesmo assim, você tem que provar o tempo todo. "Nossa, você escreve? Mas é tudo palavras suas? Todos os textos são seus mesmo?" Acredito que sim, né! Então você tem esse descrédito.

Um dos argumentos que existem contra as cotas raciais na universidade é que você vai ser tratado diferente lá, vai ser discriminado. Você é discriminada com ou sem graduação. E tem a questão do acesso. Muitas vezes a argumentação é que a cota deveria ser social, e não racial. Mas, se fosse assim, pessoas como a Taís Araújo não sofreriam racismo. Glória Maria não sofreria racismo. É um argumento muito falho. Você pode ser o presidente Obama, mas você vai sofrer racismo. O racismo acho que é um dos mecanismos mais eficientes e mais adaptáveis. E isso passa por todos os campos da sociedade e vai chegar na literatura, na forma de representatividade. Por mais que a gente represente, ainda somos poucos. E por mais que estejamos em um grupo que parece que todo o mundo só fala disso, quando você pulveriza na sociedade, você não está falando nada. Tem muito mais pessoas não falando e não interessadas sobre isso.

Elizandra Souza: As eleições em São Paulo foram isso. Eu excluo mesmo! Machismo, postagens expondo mulher... eu vou nas mensagens para ver se já conversei com aquela pessoa, olho o ano em que adicionei. Porque teve uma matéria minha na Globo, 22 minutos na Globo, um monte de gente me adicionou e eu aceitei. Só que agora vou eliminando se a pessoa nunca falou um oi, se nem sei por que adicionei. E aí a bolha vai ficando cada vez mais fortificada. Aí você toma um choque quando um prefeito como o Dória é votado e ganha a eleição. Onde que eu estava? Que cidade é essa?

Mas acho que temos que continuar fazendo, insistindo. Mas é cansativo porque é como ir dando passos na beira do mar. Você passa, acha que está deixando uma pegada, mas, quando volta, tudo foi apagado. É um trançar e destrançar o tempo todo. E isso é cansativo. Eu entendo quando algumas poetizas abrem mão porque, querendo ou não, a gente adoece muito

com tudo isso. Com essa trança e essa destrança, pela falta de reconhecimento, por mais que você faça. Tem uns convites que é melhor nem receber.

Lubi: Para mim, uma coisa que pega é essa repetição sempre sobre um mesmo tema. Sempre vão me chamar para falar sobre literatura de mulher ou sobre literatura de mulher negra. Como se eu não pudesse falar sobre outros assuntos. Isso é uma coisa que me deixa exausta.

Elizandra Souza: E, quando recebo convites como esses, eu quero ir, mas não queria falar só disso, e a pauta é essa. Pode me chamar para falar de psicanálise. Mas, chegando lá, vai comentar sobre eu ser uma psicanalista negra e perguntar sobre a literatura negra, o racismo. Não vai dar para fugir. Ou assume a questão e já começa a falar, depois entra com outros assuntos, ou não vai. Teve um período em que eu não ia. Mas, de certa forma, também é um autoboicote, porque você está sendo convidada. Ou recusar convites que nunca foram feitos. Eu estava falando com a Maitê que não teria saco nenhum para trabalhar naquela empresa. E ela me perguntou se eu recebia convites. E eu disse que não! *[risos]* Eles não me querem, nem eu quero eles. Mas eu falei como se recebesse muitos convites, e não era o caso.

A Miriam fala bastante sobre esse modelo e as coisas que a gente tem em torno da literatura, como a Flip. Esse ano eles convidaram a Conceição, mas eles dificilmente vão convidar a Conceição e a Miriam. Ou vai ter uma, ou vai ter outra. E isso se repete na geração de escrita. Na minha era eu ou a Raquel. Aí a Dinha já estava na graduação, então os convites para ela eram outros. Na geração da Jenyffer é ela ou a Mel. Agora, mais recente, a Luz e a Mel. Nunca estão as duas, nunca pode estar todo o mundo, é sempre uma que representa todos.

Como é muita invisibilidade e os convites são muito espaçados, você recebe um em janeiro e outro em junho, eu não recuso. Se pagar, recuso menos ainda. E isso acaba entrando também no piloto automático. O que percebo, com a questão da Internet também, é que todo o mundo quer se autorrepresentar. Apesar de falar que a representatividade importa, é isso desde que eu esteja lá. Tem essas questões também. E a invisibilidade, esse racismo é muito escroto, porque faz com que você entre em uma questão de sempre questionar. Você nunca vai conseguir representar tudo. Representatividade importa, mas temos pluralidades também. E você vai e toma de todos os lados: toma dos convidados, toma de quem não acha que era eu quem deveria estar. Aí, se você questiona um evento de literatura que teve poucas mulheres, dizem que estou falando isso porque eu queria estar lá. Então ou você entra em um silenciamento, ou toma de todos os lados. "Ela está falando porque queria estar lá." E nem sempre é isso. Mas tem lugares onde eu sinceramente não queria estar. *[risos]*

A questão de representatividade também precisa ser problematizada: representatividade quando? Porque o todo a gente nunca vai representar. Uma pessoa só não é capaz de

representar a complexidade que é ser mulher negra. As minhas questões são diferentes das suas questões.

Elizandra Souza: É tão complexo quanto a lei, né. Quando condicionam a gente com a questão racional, e quando percebemos a questão racial, porque às vezes também decidimos não falar sobre isso. Antes eu questionava quando não aparecia a negritude na arte de alguém. Hoje eu entendo quem não quer falar, quem é artista negro e não quer falar. É uma escolha dele, é uma escolha cara, mas é uma escolha. E acho que fica aí uma provocação para a gente que fala o tempo inteiro. Porque, de certa forma, essa pessoa que não fala encontra outras formas de criar. E quem fala pode entrar na armadilha de ser monotemático. A gente acaba ficando monotemático pelos convites e por colocarem a gente naquela caixinha.

Elizandra Souza: Ao mesmo tempo eu senti a necessidade de falar das temáticas. Não tem como uma mulher negra não perceber a questão de gênero e a questão de raça, ainda que ela não queira falar sobre isso. Eu acho que, na sociedade em que a gente vive, se você não perceber, é porque tem algum problema mental. Você pode optar por não falar sobre isso, achar que não cabe falar, mas que você sente, você sente. Não dá para dizer que você não sente o racismo e o machismo.

Lubi: Eu acho que algumas pessoas passam a sentir a partir do conhecimento que tem daquilo, sabe. Você entende que o machismo é isso e passa a olhar.

Elizandra Souza: Mas aí você começa a perceber de forma mais codificada. Você pode não conseguir decodificar, dar um nome, mas que você sabe que tem alguma coisa esquisita, você sabe.

Entrevista com Elizandra Souza

Pilar: Você sempre fala do Mano Brown, que você tem muita ligação com o *hip-hop*. Você traz elementos do *hip-hop* para a sua poesia?

Elizandra Souza: Eu não sei se consigo decodificar esses elementos, mas ele é uma essência mesmo. O *hip-hop* tem a questão da coletividade, de certa forma da ancestralidade, respeitar os passos de quem veio antes. Se hoje eu conheço alguma coisa de negritude, foi por conta das personalidades negras que apareciam nas letras de *hip-hop*. Mas eu não sei decodificar o que de *hip hop* eu teria dentro da minha poesia. Tem muito na minha fala, e esses elementos que eu elenquei. Mas não consigo pegar um poema e dizer "Isso é muito *hip-hop*", não sei se tem.

Pilar: E, como curiosidade, você já compôs música?

Elizandra Souza: Não. Já musicaram poemas meus, mas eu nunca compus uma música.

Pilar: Você sempre fala de disputa do discurso, que a literatura periférica está o tempo inteiro disputando um discurso. Qual é o lugar dessa disputa da autoria e da literatura feminina para você?

Elizandra Souza: É disputar duas vezes mais. É disputar a invisibilidade da invisibilidade. É muito mais disputa de discursos e de narrativas mesmo. É muito foda disputar dentro dessas movimentações literárias, não sei nem se seria uma disputa porque as questões sociais e da periferia seriam mais para estar dentro e junto. A disputa de narrativas acontece com um grupo que está fora desse. Apesar da questão racial e da questão de gênero terem menos visibilidade dentro dos coletivos da periferia, a disputa de narrativas mesmo é com o outro, com quem está fora. Dentro é muito mais uma questão de que essas demandas apareçam, de estar junto com todas as outras temáticas e questões. Eu não sei se seria a palavra "disputa" ou agregar essas questões, que essas questões fossem levadas em consideração. Porque também, de certa forma, pelo menos que eu conheça, historicamente dentro dessas culturas de periferia não houve uma cisão. Você vai ali e vê o *Slam da Guilhermina*, aí você faz o *Slam das Minas*. Mas não tem uma cisão, você não faz outra coisa ou usa outra linguagem. É a mesma coisa, só que feita por mulheres. Por isso eu acho que a palavra disputa dentro... Simbolicamente, existir, existe, mas acho que ninguémalaria isso abertamente "Estamos disputando o espaço com os homens". Não, queremos estar junto, queremos que eles estejam, mas queremos estar também. Queremos que em uma mesa não tenha quatro caras e uma mina, queremos que tenha três minas e dois caras. Um pouco mais justo. Nosso justo é assim. Ou, no mínimo, duas mulheres, dois homens e um gay ou uma lésbica, um trans...

Pilar: Isso que você falou da coletividade que tem no *hip-hop* é muito legal, percebo isso em tudo o que você faz. No *Punga* teve a questão com o Akins. O *Águas da Cabaça* é todo feito por mulheres. O *Pretextos de Mulheres Negras*, o próprio *Terra Fértil*. Você nunca está só preocupada com você, me parece que você também se preocupa muito com o fazer...

Elizandra Souza: Eu não sei se é um acerto ou se é um erro. Porque dentro disso tem a questão de acabar não trabalhando o meu texto, a divulgação e a propagação desse texto da forma que deveria. Às vezes eu percebo que tenho muito mais gana e garra para fazer as coisas que visibilizam muito mais mulheres do que as coisas que são para mim. Mas isso às vezes pode soar também como autoboicote, né. Nossa psicóloga aqui pode dizer. Apesar de ser um ganho coletivo. E tem essa coisa da coletividade em si. Eu fico muito feliz por ter participado e ser a idealizadora das publicações, mas, por trás disso, tem os ganhos coletivos e os prejuízos que acabam sendo individuais, principalmente os financeiros. Apesar de a

primeira tiragem dos livros ter sido custeada por edital, depois você tem outras questões financeiras em relação aos livros, principalmente coisas que surgiram depois.

Eu tenho esse lance do coletivo, mas, hoje, eu acredito que para fazer o coletivo a gente tem que fazer o nosso bem também. Não adianta ser legal e bacana, juntos irmos de uma forma mais expressiva. Pensando também no *Sarau das Pretas*, acho que hoje ele é um trabalho no qual eu consigo trabalhar coletivamente sem esquecer o meu individual. E, no caso do *Sarau das Pretas*, não é um trabalho de minha idealização, estou como participante. Tem algumas responsabilidades que eu não assumo. Enquanto que, no *Coletivo Mjiba*, eu tinha umas responsabilidades muito pesadas de carregar.

É coletivo e importante, eu tenho essa consciência, mas não sei até que ponto isso esconde um autoboicote também. Você acaba se dedicando muito mais a trabalhos coletivos, que acabam tendo uma visibilidade maior que o trabalho individual. Você cuida do jardim, mas não cuida dentro da casa. Hoje eu penso mais sobre isso. Não tenho nenhum arrependimento de ter feito esse trabalho, acho que ele foi importante e marcou uma discussão no cenário. Considero que *Pretextos de Mulheres Negras* tenha sido importante para despertar mulheres como a Mel [Duarte] e a Luz [Ribeiro], que eram duas poetizas que vinham desse lance do *slam*, e continuam no *slam*, mas não tocavam na questão racial. E isso é uma fala delas mesmo, o quanto o *Pretextos de Mulheres Negras* foi importante para elas se posicionarem sobre isso dentro dos coletivos mistos que elas participam, depois organizaram o *Slam das Minas* também.

Pilar: Você falou da ancestralidade e isso é muito forte principalmente no *Águas da Cabaça*, inclusive na escolha da capa. Para você, qual é a importância de tocar na questão da ancestralidade?

Elizandra Souza: Eu me vejo como continuidade, ainda que eu não esteja seguindo. Aquela fala do Allan para mim é muito sábia. Ele estava falando da pipa, que cada geração tem seu jeito de soltar pipa. Quando eu toco na questão da ancestralidade, é perceber que eu não estou inventando a roda. Ainda que eu tenha organizado um livro como o *Pretextos de Mulheres Negras*, eu me inspirei em um livro organizado pela ONG *Criola*, do qual a Conceição foi a pessoa chave organizadora do livro. Era um livro de ensaios chamado *Oro Obinrin*, que foi o primeiro prêmio literário e ensaístico sobre a condição da mulher negra, homenageou a Lélia González, publicado em 1998. No caso do *Pretextos de Mulheres Negras*, homenageamos a Maria Tereza. Essa ancestralidade que você percebeu, também é saber que não estamos inventando roda. Elas fizeram em 1998, nós fizemos em 2013. É diferente porque no delas participaram mulheres brancas, não era só poesia... mas percebemos que, para esse momento,

essas coisas eram importantes. E elas fizeram lá. Tem outra antologia bilíngue, que eu só soube depois que *Pretextos para Mulheres Negras* foi publicado, que a Miriam organizou e era em inglês e português. Eu nunca tive acesso a esse livro, gostaria de ter. Mas outras mulheres já fizeram.

Algumas pessoas falam que é inovador, mas não sei se é tão inovador assim ou apenas uma continuidade. É inovador para aquela geração que não conhecia os que já foram feitos. Percebo mais como continuidade à história do que inventando a roda.

Pilar: Isso me leva à próxima pergunta. Quando teve aquela transmissão dos dez anos do *Punga*, eu fiquei acompanhando e vi que você comentou que o poema "Menina Pretinha" foi uma das inspirações da MC Sofia para compor a música "Menina Pretinha" que depois viralizou. Também tem essa questão da continuidade, que você estava comentando. Parece que vocês leram outras mulheres e essas mulheres possibilitam você escrever. E vocês também inspiram escritoras mais novas, né.

Elizandra Souza: O louco desse poema "Menina Pretinha" é que eu fiz o poema e o James [Bantu] e a Dena [Hill] fizeram uma música. O refrão que a Sofia usa é o mesmo refrão que eles tinham num grupo chamado Denegri. Que aconteça mais e mais vezes esse tipo de coisa.

Pilar: Você fica emocionada? Você acha legal essa relação com as novas escritoras?

Lubi: Você se sente responsável?

Elizandra Souza: Responsável nesse sentido, não. Mas fico feliz, porque senão não faz sentido você escrever. Não vejo sentido. O Racionais em si, eu gosto dos quatro, acho foda os quatro juntos, mas eu acho foda o jeito que o Mano Brown observa e registra a vida. Mas eu não quero o peso de achar que ela fez uma música porque eu fiz o poema um dia. Não é isso. Ela iria se inspirar em qualquer outra pessoa. Mas é legal ver que foi uma semente gerada, sabe. E ela, por ser tão nova... Quando a Fátima Bernardes perguntou para a Sofia se ela pensava em ter filhos, ela respondeu "Eu sou criança, não quero pensar nessas coisas". Tem umas perguntas também... Você pergunta para uma criança negra que é cantora se ela quer ter filhos? Que determinismo, né. E ela disse que era criança, não queria pensar nisso agora.

Pilar: Mas é muito bom, porque depois eu fui reler o poema e parece que tudo fica mais emocionante.

Elisandra Souza: Não sei se tem na rede a música do grupo deles, da Dena e do James. É bem bacana. Na verdade, a Sofia se inspira na Dena enquanto cantora. O poema aconteceu porque a Dena [*usou*].

Pilar: Mas são conexões, né. São coisas parecidas. E é isso que você falou, ninguém inventa a roda.

Elizandra Souza: E, se você perguntar para a Sofia sobre a referência, ela vai falar Dena, não vai falar da Elizandra. Porque, na verdade, ela pegou uma referência que já estava diluída. E tem a identificação de ser cantora também.

Pilar: E eu me lembro de duas situações recentes: O Wagner Moura recitando "Calar o grito/Gritar o silêncio" e aquele pessoal da disciplina da FACHA, Faculdades Integradas Hélio Alonso, fazendo um vídeo performático incrível que eu particularmente chorei de tanta emoção. É realmente muito belo. Como a sua poesia se espalha e ganha outros formatos que emocionam...

Elizandra Souza: Essa da disciplina, por exemplo... vocês não têm noção. É muito estudante, e às vezes eles fazem uns trabalhos, que eu me pergunto por que abri minha boca. Quando você vê um trabalho como esse, você ressignifica. É importante falar com o estudante, arrumar um tempo e falar. E elas foram muito singelas, perguntaram se eu poderia autorizar. Autorizei, perguntei se precisava de alguma coisa escrita e elas disseram que não. Aí mandaram aquele vídeo e me surpreendi. Tem uns adolescentes que eu conheço que são tão apáticos com a vida, parecem que já estão mortos, sabe. Tem uns que são muito criativos, que estão produzindo e fazendo coisas legais, mas tem uns que dão uma desesperança. Parece que estão perdendo tempo.

Não sei se é porque a gente já passou disso, mas eu sempre fui muito interessada nas coisas. Eu tenho um sobrinho de nove anos e ele é super desinteressado em algumas coisas. Mas essa é a geração dele, né. E, quando você vê um vídeo como aquele, você fala "Nossa... tem gente que ainda está fazendo faculdade e não levando 'nas coxas'". Porque, querendo ou não, a graduação se transformou em uma continuidade do Ensino Médio, não tem aquela coisa de já ter escolhido a profissão. Tanto que você vê um número muito grande de jovens que já tem mestrado. Acho bem legal, porque tem que ter uma sustância, vivência. E ver trabalhos assim dá uma motivação.

O do Wagner Moura foi uma surpresa muito feliz. O Sérgio fez aniversário antes de ontem e o Wagner fez ontem, e o Mano Brown postou uma foto parabenizando o Wagner. Aí eu mandei para o Sérgio "Já entendi porque a gente gostou tanto dele. Ele é canceriano!". É claro que tem pessoas que estão na mídia e são legais, mas o Wagner é muito humano. Você sente que a pessoa é do bem, mas tem pessoas, como falamos na conversa passada, que é melhor você nem chegar perto. Eu falei para o professor Sérgio "Olha, Sérgio, ainda bem que era o Wagner Moura, porque se você me coloca de frente com o Mano Brown, eu não conseguiria falar". Com o Wagner Moura eu ainda consegui manter a postura, mas com o Mano Brown

não ia sair uma palavra. Ele falaria "Que diabo que você convidou uma menina muda?", porque eu não conseguiria falar.

Eu já encontrei o Mano Brown e nos cumprimentamos, mas nunca troquei palavra. Teve até uma vez, no Sarau da Vila Fundão, que eu recitei o poema que o Akins me obrigou a fazer sobre futebol, "A bola vai, a vida vem". Eu fiz na Vila Fundão e ele veio me parabenizar. Esse poema tinha saído pelas periferias do Brasil no Livro do Buzzo também. Eu estava com o livro e dei de presente para ele. Ele falou que tinha gostado muito da poesia, e eu não conseguia falar nada! Eu não conseguia dizer "Olha, você é muito importante para a minha vida".

Tinha um tema, acho que era literatura e cinema. E eu pensei que era o Akins que estaria como convidado. Depois pensei "E se for o Mano Brown?". No fim, não era nenhum dos dois! Porque a pessoa te convida, mas não fala quem é o outro convidado, você fica especulando. O Wagner Moura chegou depois, eu já estava lá, já tinha me familiarizado com o ambiente. Ele é muito gente boa, muito humano. E é baiano, canceriano... [risos]

Pilar: Qual é o grito, puxando pelo poema?

Elizandra Souza: Eu vivia assediando o Alexandre de Maio para fazer uma ilustração minha, porque ele vive fazendo ilustração. Aí comentei que ele só fazia ilustração de macho, porque a gente tem uma certa liberdade. Quando fiz aquele ensaio com a Ellen Faria, no qual está aparecendo minha tatuagem e estou com uma blusa transparente, falei para ele "Até foto nua eu tenho, e você não faz a minha ilustração". Quando aconteceu essa coisa de o Wagner Moura ler o poema, ele fez a ilustração e colocou "Calar o grito/Gritar o silêncio". Eu falei "Nossa, tinha que estar um macho por trás". Ele falou "Larga de ser besta!". Eu falei "Eu vou desconsiderar porque a ilustração ficou bonita, mas que foi isso, foi. Você se inspirou no Wagner Moura".

Pilar: Eu queria perguntar duas coisas ainda: pensando no poema "Calar o grito/Gritar o silêncio", qual é o grito que emerge da sua poesia? Porque você tem essa coisa muito combativa, parece que vai contra tudo.

Elizandra Souza: [risos] Na verdade eu quero passar do grito. Eu já gritei, agora quero falar de outra coisa. Acho que é mais essa questão do combate ao racismo e ao machismo. São os dois gritos, os dois lugares que, por mais que a gente faça e lute, ainda é [difícil]. E a questão da invisibilidade também. A invisibilidade das coisas que as mulheres fazem, principalmente das mulheres negras. As coisas das mulheres já são invisíveis, das mulheres negras, mais ainda. Você vê que tem tanta gente fazendo tanta coisa bacana que a gente não conhece... Acho que é mais isso: que as pessoas possam perceber. O grito é para perceber. Nesse

contexto político, tenho várias amigas que escrevem e estão todas em depressão. Aí junta a questão financeira. Quem vivia de arte e de convite... e tem o desemprego também. Junta tudo: desemprego, prefeito de bosta com a Secretaria de Cultura não funcional.

Pilar: Eu ia fazer uma última pergunta, mas acho que você já falou. Quem é a mulher dos seus versos? É essa mulher empoderada?

Elizandra Souza: Não sei se ela é tão empoderada assim. [risos] Eu preciso entender melhor o que é essa palavra "empoderada".

Pilar: Está meio banalizada, né. Esses dias atrás eu ouvi “empoderando” seu trabalho de faculdade.

Elizandra Souza: Hoje eu entendo que empoderamento não é só estética, tem que preencher seu corpinho bonito com conhecimento, porque só o cabelo *black* não sustenta. Acho meio perigosa a palavra empoderamento. Volta para aquilo que eu falei sobre mídia e autoboicote, porque, quando falo do outro, estou falando de mim também. Você cuida do jardim, mas não cuida de dentro da casa. Eu gosto de estar bonita e bem arrumada, mas para mim não é o essencial. Talvez você chegue aqui e me encontre de blusa de moletom, só se eu tiver uma reunião que eu coloco minha única jaqueta de couro nova. [risos]

É isso, cuida muito da estética. Eu tinha umas amigas quando fazia cursinho que iam todas bonitas para o baile, com tênis Nike; você ia na casa delas, não conseguia tomar um copo d'água. Eu pensava "Gente... vamos cuidar do jardim e de dentro de casa". A questão do empoderar é isso, às vezes a pessoa está toda empoderada na rua e por dentro está depressiva, em relações tóxicas. Tenho várias amigas empoderadas com uns caras tão lixo. Eu também já fui essa pessoal toda empoderada em umas relações... Hoje eu falo que não era eu. Ainda bem que ele nunca pegou na minha mão na rua. Finjo que não conheço. [risos]

Por exemplo, você vê a pessoa toda bonitinha, *black* em dia, roupa em dia, tênis em dia e não tem um puto no bolso. Empoderamento para mim também passa por dinheiro. E é esse poder que impera. É legal sair por um edital, mas, se não tivesse dinheiro depois, não estaria em circulação. Porque você faz aquela tiragem, uma boa parte dos livros fica com o Programa. Por sorte os livros estão nas bibliotecas. Mas tem essa questão do dinheiro. E as pessoas questionam as mulheres negras. Tem gente que tem poesias belíssimas, mas não tem livro autoral porque custa. Por mais que você tenha um edital por trás, primeiro tem que ter aprovação dele e, se não for um trabalho coletivo, também não vai, não tem a mesma força. Para publicar um livro com 500 exemplares, hoje você tem que ter, no mínimo, R\$ 5.000. No mínimo. Isso dependendo do papel e uma tiragem de 500 exemplares. Ainda tem que pagar diagramação, ilustração, revisão, tudo é pago. Por mais que você encontre parceiros, e tem

gente que tem muita sorte e encontra parceiros. Com o Mjiba desenvolvemos um trabalho por conta dos editais e nos entendendo como empoderadas, para usar a palavra. O Mjiba começou todo mundo na parceria, mas pensamos "Vamos tirar a mulher preta de dentro de casa e não daremos nem a condução?". Então, quando damos, estamos na verdade tirando. Porque, se você convida alguém e não tem nem o dinheiro da condução, ela está tirando do dela e pagando para ir no seu evento. Foi uma das questões do Mjiba, tanto que quase tudo foi pago. E muitas vezes isso gera um problema, porque pessoas que conseguem coisas na coletividade e na parceria devem ser honestas e, quando tiverem dinheiro, convidar as mesmas pessoas. Não é muito o que acontece. Quando a pessoa tem dinheiro, ela convida outra mais bafônica. Por exemplo, se você também cria esse tipo de relação, quando você precisar da parceria, fica se perguntando se a outra não quer ganhar em cima, porque da outra vez tinha dinheiro e agora não tem. A relação do dinheiro é sempre muito perigosa. Muitos coletivos acabaram quando começou a entrar dinheiro, porque as relações ficaram mais...

Acho que precisamos, aí entra o termo empoderada, trabalhar a questão do dinheiro mesmo. Do dinheiro espécie. Fã do Racionais, né: "Preto e dinheiro são palavras rivais?/É?/Então mostra pra esses cu/Como é que faz". E a gente não foi educado financeiramente. Primeiro, por não ter mesmo [*dinheiro*]. Então, quando entra, a gente também não sabe. Tem uma entrevista deles bem bacana falando de dinheiro. Eles dizem que hoje conseguem gerir, mas teve uma época em que ganharam muito dinheiro, mas dividiam entre eles que cantavam, o cara que ficava no som. Todo o mundo ganhava. E tem essa coisa de não fazer conta. Porque hoje uma coisa é o dinheiro em espécie, outra é você vender uma apresentação por R\$ 6.000, mas tem 10% da produção, 10% da nota fiscal. Se você tem dez integrantes, foi R\$ 6.000, mas não vai ser R\$ 600 para cada. Você toma prejuízo. A gente não sabe fazer esses cálculos de impostos. Muitos trabalhos não têm continuidade por isso, por não saber gerir o dinheiro, não saber gerir os projetos. Hoje no *Sarau das Pretas* somos em 5, mas temos essa consciência de dividir todo cachê e tudo o que recebemos por 6. Temos uma caixinha. O *Mjiba* nunca teve uma caixinha. Tanto que quando precisamos de dinheiro depois, veio do meu bolso, não era do Coletivo.

E só voltando à questão dos ganhos serem coletivos, mas os prejuízos serem individuais. Você também não pega as integrantes e propõe, por exemplo, dividir os R\$ 200 para enviar os livros para a autora da Costa Rica. De onde saiu esse dinheiro, se o coletivo não tem caixinha? No *Sarau das Pretas* estamos conseguindo fazer isso, e temos conseguido fazer coisas como o material gráfico, estamos em um processo de fazer um logo. Não temos um instrumento nosso, temos instrumentos de uma das integrantes, mas não é do Sarau em si, e

queremos ter. Temos vários planos para esse cachê. Aí vira o dinheiro dos planos. Quando você precisa comprar alguma coisa e pede, por exemplo, R\$ 100 de cada uma, nem todas estão na mesma condição de ter esse dinheiro. Então, quando você tem a caixinha, pode sair para comer, por exemplo, se tem uma reunião. São essas coisas mínimas. Por exemplo, você está em um coletivo e, toda vez que você vai, gasta R\$ 30 para comer, e o Coletivo não dá nada. Isso vai desmotivando porque, no dia que você não tem, você sabe que o pessoal vai sair para comer e fica aquela situação constrangedora. Você vai com os R\$ 30, a outra não tem e você tem que dar mais R\$ 15. Não é ruim? Ainda mais a gente que não tem dinheiro sobrando. Então eu acho que esse empoderar passa pela questão do dinheiro, de saber fazer com que ele entre e saia de forma consciente.

Pilar: Quem você acha que é essa mulher dos seus versos?

Elizandra Souza: Sou eu, sou a bipolar do eu, sou a histérica do eu... [risos] E alguma pessoa melhorada, sou eu como gostaria de ser, e não sou. Sou eu sendo e fingindo que não sou. É eu!

Sabe aqueles espelhos, que nem esse *dégradé* que você coloca perto e vira um pontinho assim. Porque, querendo ou não, é espelho do eu. Mesmo que ainda não seja eu, é como eu vejo, como eu gostaria que fosse ou como eu idealizei que fosse. Nem sempre é literal, nem sempre é biográfico, mas às vezes é. É tudo e é nada.

E vamos mudando muito. É uma projeção.

Entrevista com a autora Luíza Romão

Concedida presencialmente à Pilar Lago e Lousa em 24 de julho de 2017.

Pilar: Eu não sou jornalista, fiz aqui um roteiro para tentar me guiar, mas você pode falar sobre o que você quiser. Primeira pergunta, qual é a importância dessa literatura marginal-periférica para você?

Luíza Romão: Deixa eu pensar... eu geralmente dou sempre a mesma resposta, estou pensando como falar de uma forma diferente.

Eu sou do interior e, apesar de vir de uma família de intelectuais, com minha mãe e meu pai sendo professores, eles sempre tiveram uma militância muito forte em Ribeirão. Minha mãe sempre esteve muito envolvida na questão do direito à terra, o MST lá era muito forte e lembro-me de, pequeninhos, sempre estarmos nos assentamentos, conhecendo tudo. Sempre tive essa vivência muito forte de uma prática comunitária, uma prática pelos direitos humanos, pelos direitos sedentários e tudo o mais.

Quando vim para São Paulo, eu vim para a USP. E sabemos como a USP é absurdamente elitista. Agora acho que estão mudando, depois de oito anos estou vendo que está mudando, eles têm discussões mais próximas. Eu lembro que na época em que eu fazia, ainda era uma arte muito com o caráter estético e formal; eu fazia Artes Cênicas lá. E não se discutia muito os problemas sociais, a função de uma arte mais engajada. Eu tinha alguns professores que discutiam isso, mas, em geral, era um olhar muito metalinguístico para o teatro. Eu amei a formação, foi uma formação que realmente me formou, principalmente a graduação. Sou muito grata a todos os professores, amei fazer Bacharel em Direção, mas eu tinha essa necessidade de me entender como uma pessoa no mundo. Saber como eu, como artista e ciente de todos os privilégios que eu tenho, posso fazer alguma coisa, fortalecer outras lutas e outros movimentos que estão lutando por um país mais igualitário, em última medida.

No meu penúltimo ano da graduação, começamos a fazer um estágio na *Fundação Casa* com um grupo que na época eu fazia parte como uma das diretoras. Estreamos a peça na *Fundação Casa* e foi a primeira vez que consegui encontrar um lugar que me fazia sentido como artista para além de fazer uma bela peça, um trabalho sensível e bonito. Queria fazer um trabalho que, de alguma forma, tocasse em questões essenciais que eu acho que precisamos mudar urgentemente.

No final desse mesmo ano, 2013, eu vou no *slam* pela primeira vez. Nesse período de 2013 eu já estava vindo no *Sarau do Burro*, que acontece aqui na Vila Madalena. E começo a me

interessar muito por essa cena. No final do ano fui para o *Slam* da Guilhermina. Pensei "Mano, é isso. Aqui está o meu lugar como artista". Passei por alguns momentos ali no teatro, depois me decepcionei e me afastei, e comecei a me envolver realmente com essa cena que já existia e já era forte: a Cooperifa, *Slam* da Guilhermina, o *Zap!*, *Slam do 13*, *Sarau do Binho*, *Sobrenome Liberdade*. Eu começo a frequentar muito essa cena e a produzir. Porque é uma cena que é isso, você começa a frequentar e, quando vê, você já está produzindo, falando e escrevendo. Foi isso.

E, para mim, tem essa importância de ser realmente uma cultura ... Talvez esse seja o tema. Da mesma forma que falamos que a cultura do *hip-hop* não é só a arte. É uma cultura na medida em que ela se relaciona com o contexto social em que ela está envolvida e ela também possibilita mudança nesse bairro, nessa região. O Vaz fala muito isso, que depois de 10 anos o Parque Santo Antônio, que era a região onde ele estava, mudou completamente. Chegou a ser uma das regiões com maior mortalidade do mundo, se não me engano. Tinha um genocídio da juventude negra e periférica, e hoje é outra coisa. A Cooperifa lá como um gueto de resistência, como um lugar de encontro, a contramão do que seria uma cultura instituída pelo Estado e que está a favor da manutenção do *status quo*.

Pilar: Eu achava que era um pouco anterior. Não sei se eu já tinha visto coisa sua na época das Jornadas de Junho... ou não? Vídeos, não?

Luíza: Não. Eu participei das Jornadas de Junho como militante, digamos assim. Acho que nem como militante, porque pressupõe que você esteja envolvida e engajada. O Sérgio, meu companheiro, ele foi o fotógrafo que perdeu o olho. Lembra do que rolou, dia 13 e tal. Na época eu não conhecia ele, a gente se conheceu faz um ano e meio, por aí, mas eu estava nesse dia, por exemplo. Esse foi o primeiro protesto que eu fui, no dia 13 de junho. E aí eu fui até o momento que começou a virar aquela coisa, aquela onda meio fascista. Aí parei de ir. Mas eu ia mais como alguém que estava apoiando. Eu lembro até que no dia 13 de junho eu fui só com uma amiga e a gente se perdeu, foi um caos. Foi horrível aquele dia. Agora, nos últimos anos, eu tenho me envolvido um pouco mais, exercido uma militância talvez mais ativa, vamos dizer assim.

Pilar: A literatura é essa disputa de discurso. Estamos sempre tensionando esse lugar simbólico. Em que lugar de disputa você vê a literatura marginal-periférica de autoria feminina dessas mulheres?

Luíza: Você diz dentro da cena ou em um contexto?

Pilar: Tanto faz.

Luíza: Eu acho que fazer poesia já é uma disputa muito grande, porque até no grande *metiê*, nas grandes editoras talvez seja o gênero menos publicado. Talvez só dramaturgia seja menos publicada que poesia. Realmente é um gênero que tem poucos livros, você pega o catálogo das grandes editoras e a gente vê que é muito pouco. Acho que fazer poesia já é um ato de resistência, já é uma disputa importante.

Dentro da cena, isso é independente. Ao mesmo tempo que temos esse vácuo, conseguimos transformar isso em uma onda de produção e estamos fazendo. Dentro desse recorte já marginal e independente, sabemos que historicamente a produção sempre foi hegemonicamente masculina. Acho que isso mudou bastante. Quando me perguntam como vejo isso hoje, acho que talvez nesse último ano, pelo menos nas cenas de *slams* e saraus em que eu tenho participado, tem surgido muito sarau de minas: tem o *Sarau das Pretas*, o *Slam das Minas*. As meninas estão realmente produzindo e ocupando esse espaço de oralidade, mas ainda é muito pouco em relação à publicação. Então, para mim, acho que é isso. Está dada essa escassez.

Pilar: E hoje você está mais envolvida com quais saraus?

Luíza: Eu nunca fui de nenhum coletivo, sempre fui autônoma. Talvez até por ser isso, eu mudo muito de casa, não sou daqui.... Acho que as pessoas que estão em coletivos de saraus geralmente têm um vínculo muito forte. Principalmente saraus que são territoriais, digamos assim, como a Cooperifa, o *Sarau do Binho*, o que rola lá no Grajaú. Eu sempre fui alguém que frequenta mais. Agora, nesse último ano, estou meio ausente por conta da EAD, tenho aula toda noite e os eventos sempre rolam à noite, então eu acabo não conseguindo estar tão presente. Mas, ao mesmo tempo, isso me deu a oportunidade de pesquisar outras coisas, como muito do *Sangria*, dessa proposta de fazer uma websérie que fricciona poesia com vídeo e com performance e tentar criar uma coisa esteticamente nova. Acho que a gente que está na cena tem que se repensar formal e artisticamente. O fato de eu estar distante presencialmente da cena fez eu ter que me reinventar na forma. Já que eu não consigo estar lá de corpo presente, eu faço alguma coisa para que meu vídeo chegue. É um pouco por aí.

Pilar: Essa pergunta não está aqui, mas pensei nisso agora, enquanto você estava falando. Você é muito performática. Como é trazer essa performance para dentro da escrita? Imagino que deva ser muito difícil, porque são plataformas completamente diferentes.

Luíza: Tem uma facilidade nesse meio do *slam*, de sarau, pois o suporte é a oralidade. Principalmente no *Coquetel Motolove*, quase todos os poemas eu primeiro lia, depois escrevia. Quer dizer, eu criava eles já na oralidade. Então, sei lá: "Ser virgem/Está muito além de um hímen/Da palavra ter ou não ter hífen". Na época eu dirigia muito, fazia um trampo no

interior e pegava muitas horas de estrada dirigindo. Eu ficava em voz alta falando, às vezes na rua, às vezes no ônibus. Até hoje eu tenho muito isso de ficar trabalhando o verso na minha boca e, quando faz sentido, eu escrevo. Tanto é que, se você pegar o que eu declamo com o que está escrito, tem muitas coisas diferentes. Já rolou isso de eu chegar no sarau e alguém declamar um poema meu e eu ficar "Mano, nem lembrava que tinha esse verso. Caramba, essa palavra!". Porque tem esse primeiro jogo, que é o da criação, e depois, conforme eu vou declamando, eu vou ajustando as arestas para caber melhor na minha performance, digamos assim.

E tem esse dado muito forte de eu ser alguém que vem do teatro. Talvez seja uma questão de nem tanto criar uma ficção ou uma personagem, mas é um trabalho com dilatação do corpo, dilatação da voz, criação de partitura vocal, de entonação, como eu consigo criar variação bocal e por aí vai. Que não é coisa exclusiva do teatro, tem muito *rapper* que faz isso, tem vários poetas. Veio uma mina agora para a gente fazer uma oficina de *slam*, ela é francesa e radicada na Argentina, e ela deu isso: trabalhar aliteração e entonação, como você pode fazer a palavra alongar, silabar a palavra, de repente falar muito rápido. Então como você cria variações rítmicas que vão gerando uma microcena em volta daquele texto. Não precisa do teatro para fazer isso, mas eu acho que o fato de eu ser do teatro já faz a minha poesia passar por isso.

Pilar: Tem tudo a ver com o que eu ia perguntar para você agora. Sendo atriz e poeta, entrar no *spoken word* do universo do *slam* foi muito fácil para você, né? Foi quase natural.

Luíza: Sim, é. O [Daniel] Minchoni zoava que o ano que eu entrei foi o ano dos atores. Porque tinha rolado a leva dos *rappers*. Principalmente aqui em São Paulo, a primeira geração de *slammers* eram quase todos *rappers*, porque está muito próxima a questão da oralidade, da rima, da métrica e tudo o mais. E, no meu ano, tinha eu, o Beto Bellinati, formado na EAD também, tinha a Isabela Penov, que era das Cênicas da UNESP, a Luz [Ribeiro], que também faz teatro. Todo mundo falou "Mano, agora chegou a geração dos atores". O Thiago de Freitas, que também colava bastante e é ator. Então tem muita coisa próxima. Tanto que, nos três processos anteriores que eu fiz na EAD, em dois eu fazia textos autorais em cena. Esse ano eu brinquei, estávamos montando Plínio Marcos e eu falei "É minha meta esse ano não fazer nenhum texto meu. Vou fazer o texto de outra pessoa, do autor". Estávamos trabalhando "O Preceptor", que é uma peça do século XVII, da Alemanha. Eu falava "Esse texto não está pegando". Aí eu escrevia alguma coisa, transformava em cena e *performava* aquilo. Todo o mundo acha que é uma via de mão única, como se eu só usasse o teatro na poesia, mas não.

Também escrevo muito para mim como atriz. Só que esse ano eu falei que não vou escrever nada, que só vou falar o texto do Plínio Marcos.

Pilar: E por que isso? Por causa de exposição também? Você acha que acabou ficando muito exposta?

Luíza: Eu acho que um pouco, parece que você só sabe fazer isso. Eu, como atriz, eu sou isso. Ou eu sou performática, sem ficção, ou eu amo fazer drama, adoro fazer personagens, de um teatro mais antigo. Amo! Fizemos um curso de um mês sobre cinema na EAD e eu amei. Quero ser atriz de cinema! Sou meio assim, nos extremos. E dava-se essa impressão de que eu só sabia fazer sempre o mesmo texto do mesmo jeito. Então eu estou me colocando em outro lugar como atriz também, vou encarar esse desafio de fazer outra coisa.

Pilar: Eu acho que você já respondeu à pergunta que farei agora, mas, se você quiser falar mais alguma coisa... Naquele momento que surgiu toda aquela consternação em relação ao prêmio Bravo!, que reforçou esse estereótipo do qual estamos conversando o tempo inteiro: essa invisibilidade de mulheres não só como escritoras, mas como produtoras também. Acho que aquele prêmio revela isso também, de alguma maneira isso está em outros lugares dentro da literatura. Como você vê essa questão nesse momento? Até por causa de todo esse levante de mulheres, essas discussões que surgiram depois disso. Como você vê essa questão de sermos mulheres na literatura, do prêmio, de tudo isso?

Luíza: Acho que foi uma grande bola fora. Porque é isso, mais do que nunca está se discutindo isso. Inclusive isso está sendo captado pelo mercado. Você tem lá empoderamento feminino na propaganda de sei lá quem. Já é um termo que está em voga. As atrizes da Globo estão fazendo protesto. Acho um puta deslize. No estado em que a gente está... sabemos que o machismo existe cada vez de forma mais velada, o que, inclusive, é mais difícil de decodificar, e ali foi um negócio tosco. A gente sabe que, infelizmente, é a realidade.

Pilar: Mas você sentiu isso para você como escritora? Você acha que, como escritora – ainda que você seja hoje um dos maiores nomes que sabemos que existem, super respeitada – lá em 2013 ou antes disso, você sentiu que atrapalhou a sua trajetória? Ou não, você vê como uma exceção?

Luíza: Eu sinto que era fato, às vezes eu chegava para duelar no *Slam da Guilhermina*, por exemplo, e tinham 15 caras e eu. Quando eu fui vice-campeã do nacional aqui, eu fui a primeira mina, e era a quarta edição. A primeira mulher a ir para a França foi a Luz Ribeiro esse ano, depois de não sei quantos anos de *slam*. Não é nem impressão, é um fato. Hoje eu acho muito foda você chegar na final do ano passado e ver dois caras só, tinha a Luz

[Ribeiro], a Deusa [Poetisa], a Catarina e a Fabiana, da Bahia, e dois caras. Chegou a banca! Mas é isso, mudou muito de 2013/2014 para cá.

Pilar: Mas você também nunca passou por uma situação de "esse lugar não é para você"? Ou de as pessoas dizerem que você não poderia estar naquele lugar?

Luíza: Acho que, tão explícito assim, não. Estou tentando pensar. Quando falamos de performar um gênero, eu performo às vezes o masculino. Eu tenho uma fala que é agressiva, meu poema é muito contundente, ele tem uma forma que historicamente é atribuída a um texto masculino, do *rap* e tal. Acho que isso me segurava um pouco as pontas. Chegar e bancar, já chegar com um poema que metia o pau. De alguma forma rolou um respeito. Mas pequenos machismos, pequenos assédios, esse tipo de coisa com certeza.

Pilar: Quando você para para pensar na sua escrita, quais foram as mulheres que influenciaram você? Teve ou não teve? Porque às vezes também pode não ter tido nenhuma por falta de acesso.

Luíza: Teve. Eu vim de uma família na qual meu pai dava dinheiro para eu ler, fazia um "bolsa-livro". Cada livro que eu lia na adolescência, ganhava R\$ 10. Então eu li Dostoiévski com 12 anos, para você ter ideia. Eu tive acesso a uma literatura feminina que eu acho que a grande maioria dos brasileiros, infelizmente, não tem. Eu lia Cecília Meireles... Tem a coisa do mercado editorial grande, como a J.K.Rowling, do Harry Potter, por exemplo. Eu li todos os livros do Harry Potter. Por mais que você não pense no Harry Potter como escrito por uma mulher, mas ele de fato foi escrito por uma mulher. Clarice Lispector eu li desde novinha, eu lia muitos contos dela. Mais velha, atuais de agora tem a Angélica Freitas, Marília Garcia, Matilde Campilho, nesse cenário maior. Romancistas tenho lido bastante a Chimamanda; e pessoas da cena, que eu acho que a gente se lê muito: Michele Santos, Tatiane Nascimento, de Brasília, a Bárbara Esmênia, as meninas da *Padê Editorial*. A Dinha que eu amei, foi um dos primeiros livros de literatura marginal que me deixou sem palavras.

Pilar: A Dinha foi o primeiro livro que eu li também.

Luíza: É incrível, incrível. Eu ganhei em um *slam*, é um livro que está esgotado há mil anos, que vem ainda com a capinha bordada. Não sei se você já viu.

Pilar: Esse eu não tenho. Deve ter sido lá no início, né.

Luíza: É, são três. Eu fui uma das primeiras a decorar e falar poemas dela no *slam*.

A Hilda Hilst, por exemplo, eu conheci pelo teatro. Primeiro eu tive contato com a dramaturgia dela, depois eu fui ler as poesias. Talvez sejam essas. Patrícia...

Pilar: Patrícia Melo? Ela é muito boa.

Luíza: Isabel Allende! Eu era apaixonada por ela, sempre amei literatura latino-americana. E Allende foi uma que eu li muita coisa como "Casa dos Espíritos", um outro que era um de amor, sobre um casal na ditadura do Allende, e por aí vai.

Pilar: Acho que nessa fase de pré-lançamento [Luiza Romão lançou o livro *Sangria* em 11 de outubro de 2017, no Sesc Pinheiros] você deve estar muito ansiosa, né.

Luíza: Eu não sei, dei uma acalmada. Porque você não tem noção do tamanho que vai ser esse negócio. Nós gravamos os 28 poemas, musicamos os 28 poemas e, para cada poema, eu convidei uma mulher diferente para performar. Então, teve um momento em que eu olhei e falei "Gente, isso nunca vai acontecer". Por exemplo, na performance dela, a Raquel cavava um buraco no Parque do Carandiru e tirava um coração de dentro da terra. Era isso. Só que a Sil, que é da *Fala Guerreira*, fez um lambe-lambe gigante de 10 metros; precisava fazer um rapel para colar o lambe-lambe. São coisas muito grandes, muito megalomaníacas. E eu olhava meu caderno, estávamos já há 3 meses [trabalhando] e faltavam ainda umas 20. Agora já está tudo encaminhado, já estou naquele momento em que não depende mais de mim, já gravamos todas as performances, já musicamos tudo, agora está na mão das outras pessoas. Estou mais tranquila.

Pilar: Mas que bom que todo o mundo se empolgou tanto, né?

Luíza: Sim! Foi incrível. Eu fiz as contas esses dias e foram quase 50 pessoas envolvidas. Muita gente.

Pilar: Foram mais de 50 pessoas no processo do *Sangria*. A primeira vez que eu vi sobre o *Sangria* foi no Catarse. Quando ouvi você explicando, pensei "Gente, isso é genial!". Queria que você falasse mais. São 28 poemas... Qual é a ideia do livro?

Luíza: Foi isso. Começou com esse poema do Pau Brasil. Tem coisa que é piada pronta, e isso era a metáfora pronta, sabe. A gente vive em um país que tem pau e um nome de uma mercadoria. Ao mesmo tempo é um país que, sabendo da importância de um nome, se nomeia de uma forma mercantil e patriarcal e misógina. Eu pensei "É isso". E eu já estava com vontade de escrever. Eu demorei para cacete para escrever esse poema. Foi muito tempo.

Pilar: Ele tinha outro nome também, não?

Luíza: "Relatos de um país fálico". Eu nunca coloco nome para os meus poemas, eu sempre coloco porque as pessoas cobram nomes para os vídeos. Para o *Sangria* eu pensei em nomes, mas depois de já ter escrito os poemas.

Veio essa ideia. E eu já estava em um momento de escrever muita coisa sobre feminismo. Tinha o poema do Cunha "Tire sua cruz do caminho/Já não bastou Caminha(...)", o poema do golpe, o poema da vela, o poema para apelar às mulheres que agora vai ter outro nome. E eu

tenho uma questão muito forte com o Brasil, que é tentar colocar o feminismo em uma perspectiva histórica. Temos hoje a necessidade de falar da cultura do estupro e do assédio, mas temos que entender isso em uma perspectiva histórica, não é uma ação de agora. Como se o machismo tivesse começado agora. Pelo contrário, quando você vê a colonização, a ideia de miscigenação é uma legalização do estupro. Você tem o estupro como uma cultura oficial de controle populacional.

Eu tive a sorte de ter aula de história do teatro brasileiro – inclusive eu gosto muito de dar esse crédito – com o professor José Fernando Peixoto, diretor da EAD. E é muito louco porque é um homem, e acho que talvez ele tenha sido uma das principais referências para o *Sangria*. Porque ele deu um ano de aula de teatro para a gente e é um professor negro, talvez o único da EAD em muitos anos, ou talvez um dos poucos. Então ele já tinha um olhar muito crítico para a história do Brasil. Lemos dramaturgia desde o século XV, do Anchieta, até hoje, tendo esse olhar crítico para entender a questão da negritude, o negro em cena. E eu via as análises que ele fazia e pensava nisso a partir da posição da mulher. Ele apresentou um material muito vasto como Caio Prado Júnior... Sobre o *Sangria*, eu brinco até que parece uma tese de mestrado em forma de livro, porque, se você ler, tem "O homem cordial", tem referência direta a um texto do Paulo Arantes, o país do futuro. Você vai vendo e vai percebendo que eu li coisas no meio do caminho, e foi muito do que ele trouxe para a gente. Obviamente são muitos referenciais masculinos, quase todos, na verdade, porque, se você for olhar para a história, a produção bibliográfica ainda é muito masculina. Mas ele me deu esse procedimento de leitura. Acho que isso talvez tenha sido o mais importante, pensar como eu posso revisitar vários episódios marcantes pensando na posição da mulher nisso ou com metáforas.

Aí eu comecei a perceber que eu escrevia muito sobre o Brasil, tanto que um poema que no final eu acabei tirando é aquele "Brasil/Tu te tornas eternamente responsável/Por aquele que pões em cativeiro" sobre a maioria penal (Projétil de Lei). Então eu percebi que sempre que eu tenho que olhar para uma questão, eu olho em uma perspectiva histórica. Até no caso do Pau Brasil, que eu terminei quando rolou o estupro coletivo da menina no Rio de Janeiro, era isso. Para chegar nisso, eu falei do Deodoro. Para chegar nela, tive que falar das matas virgens e das virgens mortas. Eu decidi que o livro seria sobre isso. É diferente do *Coquetel Motolove* que é meio que uma antologia de mim mesma, foi o meu primeiro livro e peguei vários poemas meus.

Por isso eu percebi que tinha um projeto de livro que era entender a história do Brasil entendendo a mulher nessa construção histórica. E para mim tem tanto isso de tematizar a

mulher, quanto essa *piração* que eu entrei de uma coisa macro que é o Brasil como uma mulher que está sempre gestando, essa coisa de ser o país do futuro, mas esse futuro nunca chega e, a partir disso, você tem milhares de violações e barbáries de todos os tipos. E todas as vezes que essa mulher-Brasil está tentando gestar alguma coisa, vem um aborto forçado ou o que eu chamo de pílula do dia seguinte no livro. Todas as vezes que a gente teve a possibilidade de nascer um país efetivamente democrático, popular, veio esse corte. Que seja da independência, que é o único país que depois da independência foi monarquia, não república. Depois, durante o período da regência, um período em que começa a surgir muita revolta popular - eu até falo de balaiada [sic] no livro da balaiada - veio o golpe da maioria do D. Pedro II. Aí depois veio o golpe da República das Espadas. Aí o golpe no Getúlio. É uma sucessão. E você começa a perceber que é uma história cíclica.

E foi essa ciclicidade que me interessava. Pensei no ciclo menstrual, que é uma coisa que delimita para nós, mulheres, outro tempo biológico e afetivo mesmo. Tem a questão da ciclicidade da democracia ou dessas experiências mais populares – apesar de nem sempre a democracia ser popular – que é interrompido e os ciclos econômicos. Somos um país que se formou de forma cíclica: teve o ciclo da cana-de-açúcar que acabou e chegou o ciclo do ouro. Quando acabou foi o ciclo do café, da borracha... É uma ciclicidade que está em todas as esferas possíveis. Comecei a construir o livro a partir disso. Mudei muito, escrevi muito poema que saiu e entrou. Teve poema que eu escrevi para o livro, tanto que tem dois poemas que você vai achar uma bosta se ler fora do livro, mas, dentro do livro, eles são essenciais. Porque é isso: um projeto de narrativa que está para além. As partes têm a sua função, suas potências isoladas, mas tem o todo.

Pilar: E é literatura, vídeo, música...

Luíza: Fotografia. É muita coisa...

Quando eu ainda estava escrevendo, [Daniel] Minchoni, sempre muito parceiro meu, e eu estávamos viajando de carro. Eu brinco que sou uma pessoa que cria muito em estrada; se você quiser me colocar para criar um projeto, me coloque para viajar sete, oito horas, que vai nascer coisa boa. Eu estava com ele e falei que minha ideia de capa era costurar minha boca, eu tinha muito forte essa imagem. Eu cheguei a pensar que o livro chamaria "As margens também gritam", em referência ao hino nacional. Eu tenho umas pirações com a primeira frase do hino nacional "Ouviram do Ipiranga às margens plácidas", a construção, por que inverteram... Depois todo o mundo falou que era muito nome de antologia de sarau. [risos] Mas, a princípio, eu queria que fosse um livro onde minha boca fosse costurada. Tem uma galera da performance mais *body art* radical que costura o próprio corpo. Tem uma mina que

faz um trabalho que costura com linha vermelha o pé, regiões em que a pele é mais grossa. É hardcore, não é o tipo de performance que eu particularmente faria, mas eu admiro muito quem faz.

Conversando, ele sugeriu de fazermos uma foto para o livro e eu costurar a capa. Achei a ideia genial, eu costuro a foto, não preciso costurar o meu corpo! E juntou com o fato de eu ser casadíssima com o Sérgio, que é fotógrafo. Fizemos um experimento, tenho as primeiras fotos em filme grande aí, com as quais tentamos o ProAC. Comecei a tentar costurar com cliques, com corrente. Comecei a pesquisar essa coisa da foto costurada. Depois eu descobri que na fotografia tem a Rosana Paulino e outras artistas que já pesquisaram isso de costurar fotografia. A Rosana, se eu não me engano, imprime a foto em tecido e costura o tecido. Mas eu não tinha visto até hoje e comecei a pesquisar a inserção de objetos também.

Então eu fiz uma performance na EAD com duas amigas na qual imprimimos uma vulva gigante. O Sérgio fotografou e era uma buceta gigante de 3 metros. Aí você imagina a pessoa indo buscar na gráfica: "Olá, tudo bem? Eu vim pegar o meu pedido". Aí o cara: "É a buceta gigante?!". Rolou um alvoroço, por que quem imprime uma buceta de 3 metros? Estávamos fazendo um trabalho sobre mutilação do clitóris e essas cirurgias que acontecem, me filmamos colocando várias coisas: uma ratoeira, arame, passando gilete... Acho que esse foi meu grande experimento. Percebi que realmente dava para fazer e ficava um negócio louco, da hora, esteticamente potente.

Foi então que fizemos primeiramente meu ensaio nua, fotografamos várias partes e vários zooms. Imprimimos em 30 x 30 cm, fiquei uns dois meses para costurar cada um. Eu olhava para a foto e pensava a intervenção conforme a narrativa da fotografia que já estava ali, além de pensar em outros objetos para colocar, como uma colher para dar dimensão... E assim fui construindo as fotos. O livro é como um calendário mesmo. Ele será quadrado e a ideia é que seja uma foto e um poema alternados.

[Luiza mostra um protótipo. No livro são 28 poemas, representando 28 dias, como num ciclo menstrual cujo objetivo é mostrar a história do país pela ótica de um útero]

Pilar: E são os dias mesmo, né.

Luíza: Isso dia tal e aqui tem tipo uma tabelinha menstrual. Está tosco, é cópia, mas dá para ter uma ideia. É colorido, vermelho. Eu costurei em vermelho.

Esse foi o primeiro corte que ele me mandou para imprimir para a gente ver o que não funciona. Tem umas folhas em branco, colocamos mais fotos, algumas folhas coloridas.

O *Sangria* seria impossível se não fosse o Sérgio na minha vida. Porque filmar, tirar as fotos, foi tudo sem grana nenhuma. Tirei a grana do Catarse agora.

Pilar: Eu entendo perfeitamente, a gente só faz pela vontade e descobrindo pessoas muito próximas que podem ajudar. É a vida da escritora que não tem nenhum dinheiro.

Luíza: Total. E para mim foi muito massa o *Sangria* porque eu tentei três ProAC, tentei VAI, tentei muitos editais e nada rolou.

Mas, para mim, foi isso. Entendi que não tinha grana, ganhei uma rescisão de contrato que eu fui demitida, peguei a grana e falei "Vamos fazer". Tem um custo gigante no projeto, principalmente pagar as pessoas que captaram vídeo, captaram som. Não dá para ser tudo na broderagem. Mas rolou e, agora, estamos tentando ver se conseguimos uma estreia legal para ele.

Pilar: Você falou que o *Coquetel Motolove* parece mais uma antologia de você mesma. Como que foi o processo criativo para chegar nele?

Luíza: O *Coquetel Motolove* foi urgência. [risos] 2014 foi um ano muito doido, porque eu comecei a escrever e o *slam* tem uma coisa de gerar estouros. A gente até brinca que é o melhor *slammer* de todos os tempos da última semana. Você começa a frequentar, começa a ganhar, e é tchum tchum. Eu comecei a participar no começo do ano e no final do ano eu estava indo como favorita para as finais. Falei "Mano, eu preciso de um livro!". Foi meio que isso, tanto que o livro foi produzido em um mês. Foi um negócio muito louco.

Falei para o Minchoni que queria publicar. E eu sou isso, leonina com áries e sagitário, sou fogo-fogo-fogo.

Eu falei "Mano, eu quero agora ser poeta. Vou fazer um livro". Peguei uns poemas, e tem poemas do *Coquetel Motolove* que eu morro de vergonha, acho uma bosta, coisa adolescente. Mas tudo bem, é o primeiro livro. Mas foi isso, muito rápido. Não teve um projeto de livro, foi meio que nessa loucura. E eu também acho isso gostoso para caralho, porque você está apaixonado, vivendo aquilo e quer mostrar para todo o mundo o que está produzindo. E foi. Nasceu, pronto.

Pilar: Não foi um projeto como o *Sangria*, que foi totalmente pensado.

Luíza: No *Sangria* estou há dois anos. Dois anos que eu comecei a imaginar o que seria. Claro que levou dois anos para chegarmos no nome e tal, mas eu lembro que em 2015 eu já tinha a primeira versão horrível do livro. [risos]

A coisa da série está desde o meio do ano passado. No começo seriam só 8 pessoas. Aí em outra viagem de ônibus, eu estava voltando com o Sérgio de São Pedro do Atacama para Santiago, uma viagem de 22h de ônibus no começo de janeiro. Aí decidimos fazer com 28 mulheres, firmamos esse pacto de fazer quando a gente voltasse. E eu acho que foi

rapidíssimo, em um ritmo louco. Começamos em fevereiro e agora já está bem encaminhado. Ele já teve várias caras.

Pilar: Você sentia que precisava ter um livro na mão?

Luíza: Eu acho que o *Coquetel Motolove* veio muito dessa urgência, foi isso. O fato de eu estar afastada um pouco da cena do *slam* hoje também é por isso, o *slam* tem um flerte muito forte com uma midiaticização, uma espetacularização. Porque é um jogo, cria uma dinâmica. Ele dá uma sensação um pouco ilusória de sucesso. Joga muito com a estética do espetáculo, que eu acho incrível, eu amo. Sou *slammer*. Mas a gente sabe que existe essa contradição.

Em 2014 era isso. Onde eu ia, eu levava. Ganhei quase todos os *slams* de São Paulo na época. Fui campeã do *Slam do 13, da Guilhermina, do Zap!*. Eu estava podendo! E tinha a coisa de faltar um livro. Eu ia na Cooperifa, recitava, vinha um cara fazer matéria, querendo entrevista. Foi uma coisa muito louca de ascender na cena. E faltava essa coisa de mostrar e entregar meu trabalho fisicamente. Porque, além de dar uma legitimidade – que eu acho uma coisa questionável – tem uma coisa legal que é a documentação, de fato você ter o seu trabalho de uma forma possível de ser distribuído. Por mais que tenha o vídeo, é uma parte. A ideia de um todo vem mais pelo livro mesmo.

Pilar: Com certeza. E o "Literatura Ostentação"?

Luíza: O "Literatura Ostentação" foi outra viagem.

Pilar: Ele já acabou?

Luíza: Ele é, ele está... Ainda existe. Criamos ele em 2014 também, foi uma das coisas que surgiu nesse meio tempo doido. Na verdade, a Roberta Estrela D'Alva tinha um projeto lá atrás chamado *Palavrarmas*, que era ela, o Renan Inquérito, o Rodrigo Ciríaco, o Duguetto [Shabazz] e o Ferréz. Só que foi um trampo que nunca chegou a estreiar. Eles ensaiaram um tempão e tinha essa pesquisa de ser uma coisa literatura-teatro. O grupo acabou, e o Rodrigo e o Renan estavam muito com essa vontade. Na época eles chamaram o [Daniel] Minchoni e me chamaram para participar. Começamos a ensaiar e foi isso.

Acho que é uma eterna pesquisa, não só para a literatura, mas para mim também. É entender esse limiar da cena com o espetáculo, da performance com a literatura, a performance da palavra, um termo que temos usado bastante. Fizemos uma abertura de processo, uma primeira apresentação na Balada Literária de 2014, que foi onde eu lancei o *Coquetel Motolove*, no mesmo dia inclusive. No mesmo ano ainda fomos convidados para fazer alguma coisa e em 2015 escrevemos para o Edital ProAC Primeiras Obras de Teatro e ganhamos para 2016. Tivemos uma grana legal para circular com ele. O Rodrigo Ciríaco acabou saindo e ficamos só Renan, eu e o Minchoni, e conseguimos circular pelo interior. Fomos para

Americana, Embu das Artes, Taboão da Serra, Ribeirão Preto, Várzea Paulista... Fizemos livro, fizemos vídeo - que virou quase um longa-metragem de poesia. Foi uma loucura, fizemos uma ocupação em Jundiaí com um pessoal de uma ocupação artística e criamos um filme de poesia, para bem dizer. Foi um projeto muito legal e muito de pesquisa. Depois a gente ainda foi para Natal com o espetáculo, apresentamos na Virada Cultural da Casa da Ribeira. Talvez façamos agora no Sesc Itaquera, está com data para outubro. Fizemos em Interlagos, na Feliz. Então, quando rola oportunidade, a gente faz. E é muito gostoso de fazer, porque ele acabou tomando uma cara um pouco mais de peça que de performance, tem umas marcações, umas coisas assim, mas é muito legal. Eu gosto. A [Claudia] Schapira fez os figurinos, temos um cenário todo com construção. Estamos sempre reinventando a dramaturgia, decidimos cortar poemas, substituir cenas às vezes até antes da apresentação. Tem essa característica de ser mesmo uma pesquisa da palavra em cena.

Pilar: Sua escrita é muito contundente e combativa. Quem é a mulher que está dentro desses versos, voltando um pouco para a questão do feminino?

Luíza: Só uma coisa à parte, eu acho que no *Sangria* eu também estava na tentativa de fazer uma coisa mais voltada para a palavra escrita. Acho que ele muda um pouco isso. Não sei se lendo vai dar para perceber. Eu até estava com medo, porque tem uns poemas muito de palavra escrita e outros evidentemente de *slam*. Tem até um capítulo que é isso, dá até para perceber que aqueles são poemas de *slam*.

Acho que, se você pegar a Luíza do *Coquetel Motolove*, principalmente os primeiros poemas, para a Luíza de agora, tem uma mudança muito grande. Eu sempre falo que a escrita também me redimensionou muito. Eu sempre falo isso. Eu comecei a escrever no momento em que tinha saído de um relacionamento muito abusivo. Na mesma semana eu me formei, terminei esse relacionamento e fui no *Slam da Guilhermina* pela primeira vez. Minha entrada na literatura marca uma mudança subjetiva e pessoal. A partir daí eu começo a entender essa experiência pela qual eu passei. Eu acho que, de alguma forma, até 2015 eu não tinha consciência disso. Foi um processo de me entender como mulher através da escrita nesse um ano e pouco. Acho que a minha escrita reflete muito essa busca para tentar me entender, ao mesmo tempo eu tenho essa coisa de ser contundente, mas eu também sou muito amorosa, sou uma pessoa sensível. Mas, publicamente, tenho uma postura contundente mesmo. E é intencional. É uma forma de defesa. Sabemos que o nosso discurso é deslegitimado o tempo todo. Se você mesmo não legitima seu discurso, somos massacrados infelizmente.

Pilar: É um jeito de encontrar um lugar no mundo então.

Luíza: E para mim a literatura foi muito isso. Para você ter noção do nível de envolvimento que eu tinha com o *slam* nessa época, o dia que eu declamei o "Virgem", primeiro poema feminista que escrevi, no *Zap!* foi bem louco, porque eu ia para a França, tinha um voo para pegar em Guarulhos umas 17h, e o *slam* era algumas horas antes. Eu fui para o *slam* com o meu mochilão que ia usar para ficar viajando e, de lá, peguei o táxi/Uber/ônibus para o aeroporto. Para você ter noção, a pessoa vai fazer uma viagem de um mês mochilando e antes disso ela vai para o *slam!* Porque eu precisava fazer essa poesia. Eu me lembro desse dia em que fui para o *Zap!*, foi a primeira vez que ganhei o *Zap!*, e eu fiz o "Virgem", eu nunca tinha feito esse poema antes. Quando terminei, eu soluçava de chorar. Porque acho que ali comecei a me entender como mulher. Até porque vim para São Paulo com 17 anos, sempre fui a novinha do rolê. Hoje estou com 25, isso já mudou, a perspectiva mudou, mas sempre fui a menina de 19, 20... Ali acho que deu um giro na minha trajetória. E eu chorava disso, da poesia virar corpo, de o corpo somatizar uma experiência. Eu lembro do Eugênio falar para mim no microfone "Não foi um texto, foi um parto isso hoje".

Pilar: Que é o início.

Luíza: Que é o início. Eu criei aquele início em referência a isso, esse parir. Em todo instante eu tenho essa metáfora muito forte para mim, já até improvisei isso em cena: você parir você mesmo; você está em gestação e ao mesmo tempo é parido. Essa ambiguidade é muito forte para mim e eu acho que a escrita traz essa ambiguidade.

Pilar: Acho que esse foi o primeiro poema escrito que vi seu, já tinha visto outros vídeos seus. E no livro ele não tem título, né? É um poema que me toca muito, me pega demais.

Luíza: Acho que até enquanto estrutura. Eu tenho isso de ser muito racional. Quando resolvi escrever o Pau Brasil, tinha uma tese por trás. Você vê o da maioria penal, sempre tem algum discurso que eu quero construir por trás do poema. E o "Virgem" não, ele é isso, foi um parto. Eu acho ele muito bom, inclusive. Acho que nunca mais vou conseguir escrever [assim] porque tinha um tanto de ingenuidade quando o escrevi. Tem umas metáforas, depois volta, fala de outra coisa... E acho que é isso: a própria tentativa de eu me entender ali. E, quando você está se entendendo, não tem uma compreensão linear ou panorâmica da coisa, você está ali naquele turbilhão. Tem horas que eu olho para ele e percebo como é um poema muito louco. Ele é um poema louco, por mais que tenha um posicionamento muito evidente, ele é muito doido, não é formal. As frases não têm sujeito... É bem da hora. E acho que é muito isso, eu não vou escrever nunca mais uma coisa como essa, só aquela Luiza de 19/20 anos que conseguiu escrever ele.

Pilar: Estou fazendo aquele curso da Jéssica, o Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica, e ela disponibilizou o documentário dela [homônimo ao nome do curso], que eu ainda não tinha visto. E na entrevista que você deu você fala que tem procurado "pensar que tipo de arte tem a capacidade de chegar ao público, mas sem apelar para o grito". Eu não sei se, de repente, essa é a ideia do *Sangria*. Como atingir sem o grito, pensando que a sua construção está muito ligada à oralidade, ao slam?

Luíza: Acho que tem uma questão formal. Podemos cair num perigo muito grande de a forma do *slam* virar uma fórmula. Para mim, deixa de ser arte a partir do momento em que vira reprodução. Claro que tem a coisa da reprodutibilidade da obra de arte e tudo o mais, mas acho que a partir do momento em que se define como se vai escrever e a partir de então escreve-se tudo igual, você esvazia o mais encantador que a arte tem, que é reinventar. Para mim é muito evidente que a forma precisa ser revolucionária. Eu acho que a disputa tem que ser pela narrativa e pela linguagem, sabendo que uma coisa implica na outra. E não é só porque a gente sabe como a linguagem consegue expandir horizontes.

Acho que a minha tentativa no *Sangria*, por exemplo, foi tentar criar alguma coisa diferente. Você vê que tem a Luíza do *slam* lá, você vê que está contundente, mas, ao mesmo tempo, tem uns poemas que realmente só funcionam lidos. É uma pesquisa, uma eterna busca. Quando encontramos uma forma e estagnamos nessa forma, para mim morre.

Acho muito louco artistas como o Tom Zé, que considero uma puta referência de artista. Ele está não sei com quantos anos, poderia estar de boas fazendo aquilo que ele já sabe fazer, pois teria mercado, reconhecimento e tudo o mais, e o cara está em eterna busca. Teve um CD que ele fez um tempo atrás que chamou várias bandas jovens e novas de São Paulo como a Trupe Chá de Boldo, O Maquinista, para criar coisa com ele. É isso! A gente tem que estar sempre em disputa por outras formas.

Eu sou uma pessoa que grita muito na poesia e acho o grito super potente, acho o grito importante. Acho que tem momentos que o escracho é a única forma. Tem momentos que você precisa ir para o grito, concordo. Não sou a pessoa da cordialidade, pelo contrário, sou do conflito. Mas vira uma forma.

Mas é normal, porque passamos por um momento de popularização dessa forma. E graças a Deus que está todo o mundo escrevendo e vendo que você pode escrever um texto que é aceito e que você pode se expressar pela poesia. É maravilhoso. Mas, ao mesmo tempo, tenho essa preocupação de como podemos flexionar. Uma coisa é fazer isso porque é uma forma que diz respeito a você, outra coisa é fazer isso para ganhar. O *slam*, principalmente como está no Brasil, tem essa coisa incrível do espaço público, mas, ao mesmo tempo, tem uma

questão física. Você vai no *slam* que não tem microfone e tem barulho de carro, você precisa gritar para ser ouvido. E isso foi criando uma forma de se fazer *slam* no Brasil. Quando você vai para fora, você vê que tem gente que às vezes não lê. Porque não é a questão do grito que está em disputa. A da contundência, sim. Porque tem isso, parece que contundência é gritar mais.

O *Sangria* foi meio arriscar, sabe. Apesar de fazer tempo que eu não vou em *slam* e ganho. Realmente são textos que têm outras construções. Mas tem um que é "Hitler nasceu de uma buceta/Ustra nasceu de uma buceta/Bush nasceu de uma buceta quente/Profunda e peluda/Minha buceta é um coração/Minha buceta grita". Para mim é foda, um dos meus melhores versos, mas não tem esse apelo.

Pilar: E talvez o tempo também, de você ter que fazer uma coisa maior.

Luíza: Mas esse é um gigante. É um trecho de um poema bem grande de quase 2 minutos. Mas não vai ganhar, entende. Porque não está nessa linguagem, nessa dinâmica que está o rolê. E tem uns momentos em que eu penso que tenho que escrever o texto do *slam*. Ou eu penso que tal tema não vai ser de um texto que vou escrever para publicar, vai ser um texto para publicar um vídeo, porque nesse momento de militância precisa... aí escrevo com uma forma tal.

Eu sou a rainha da problematização. Então é isso, estou super na cena e começo: "Gente, está ficando tudo igual... Vou fazer alguma coisa diferente". E você começa a fazer coisas diferentes.