

# A corporeidade da palavra no *Slam*: quando a natureza poético-narrativa rompe o silêncio

Marcele Aires Franceschini\* 

Natália Felícia Vieira\*\* 

## Quando o opressor tampa a boca

O silenciamento estruturou-se, no mundo colonial, como uma estratégia de poder. Grada Kilomba (2019), em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, explica o uso da máscara de flandres, instrumento de tortura utilizado por mais de trezentos anos para silenciar as pessoas negras. De acordo com a pesquisadora, a máscara:

era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo (KILOMBA, 2019, p. 33, itálicos da autora).

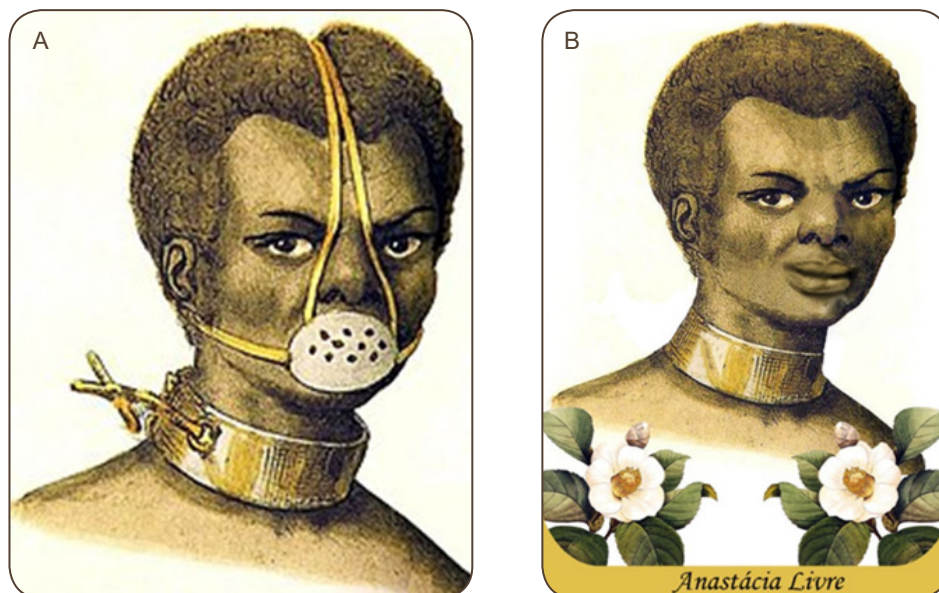
A seguir, na próxima página, duas representações de Anastácia: uma com a máscara de flandres (Figura 1-A) e uma sem o instrumento, livre (Figura 1-B). As referidas imagens simbolizam dois momentos distintos na história do Brasil: a opressão e a liberdade do corpo da mulher negra, respectivamente.

Note-se que entre as imagens há uma lacuna de dois séculos. A primeira data de 1839: o pintor francês Jacques Etienne Arago representa uma mulher negra, sem voz, sem identidade, dando o título de sua obra de “Castigo de escravos”. Em sua época, o referido pintor viajou o mundo a fim de ilustrar peculiaridades e momentos marcantes na circum-navegação de exploradores franceses, chegando a aportar no Brasil (PONTUAL, 1969). A segunda imagem é atual: o jovem artista brasileiro Yhuri Cruz recriou a heroína negra sem a violência da máscara em um santinho, com a “Oração a Anastácia Livre”, distribuído na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, sua obra ficou amplamente reconhecida depois que a artista Linn da Quebrada usou a imagem em uma camiseta durante sua permanência no programa televisivo *Big Brother Brasil* de 2020 (NACCA, 2023).

---

\* Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil. Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7060-9629>. E-mail: [mafranceschini@uem.br](mailto:mafranceschini@uem.br)

\*\* Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5013-069X>. E-mail: [nataliafeliciavieira@gmail.com](mailto:nataliafeliciavieira@gmail.com)

**Figura 1** - (A) Anastácia com a máscara de flandres; (B) Anastácia livre.

Fonte: (A) Jacques Etienne Arago (1839 *apud* KILOMBA, 2019)<sup>1</sup>; (B) Cruz (2022)<sup>2</sup>.

A reapropriação da imagem histórica disposta pelo artista brasileiro aniquila o argumento de uma fabulação única – como no livro *O perigo de uma história única*, da nigeriana Chimamanda Adichie (2019). O título alude à “história única” brancocêntrica e cabe no debate que contraria a predominância de discursos homogêneos, como se fosse possível afirmar que as urgências, as necessidades e os desejos das pessoas são os mesmos, pautados por uma visão uníssona. Kilomba (2019, p. 42) argumenta que “o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es”, portanto “alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida”. Em outras palavras, há um padrão de poder que determina a qual lugar pertence ou não o sujeito negro: “Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que ‘pertencem’. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que ‘não pertencem’” (KILOMBA, 2019, p. 43).

Materialmente, a boca representa a fala e a enunciação; no contexto do racismo, torna-se o órgão da opressão e da censura. A máscara, nesse sentido, objetifica algumas questões colocadas por Kilomba (2019, p. 41): “Por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?”.

No caso de Anastácia, até hoje os historiadores debatem a razão da máscara em seu rosto. Porém, mais urgente do que a máscara, é necessário que se manifeste a seguinte questão: quem foi Anastácia?

<sup>1</sup> “Castigo de escravos”, por Jacques Etienne Arago (1839).

<sup>2</sup> “Anastácia Livre”, criada pelo artista brasileiro Yhuri Cruz (2019).

A resposta encontra lacunas, pois como tantas outras mulheres africanas traficadas ao Brasil, a jovem carece de documentação: enquanto alguns estudiosos afirmam que ela seria filha de uma família real quimbundo, em Angola, sequestrada e levada à Bahia; outros alegam que Anastácia seria uma princesa nagô/iorubá antes de ter sido capturada. Outros ainda acreditam que teria nascido na Bahia (QUEIROZ, 2021). Quanto ao motivo de ela ter sido forçada a usar a máscara, o desfecho de tal ação soa horrendo à memória do país:

Ela teria sido forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões para o castigo divergem, alguns relatam que seria por causa do seu ativismo político auxiliando nas fugas de escravizados; outros dizem que ela havia resistido aos abusos do colono branco; outros afirmam que teria sido por ciúmes de uma sinhá que temia a sua beleza. Conta-se também que Anastácia possuía poderes de cura e realizou milagres. Depois de passar por um intenso sofrimento, Anastácia morreu de tétano por causa do colar de ferro preso ao pescoço que provavelmente a feria (QUEIROZ, 2021, p. 62).

De fato, parece bastante simplista a ideia de que a “pobre heroína” tenha sido violentada apenas por sua “beleza”, soando quase como uma gesta de princesa medieval. Anastácia e tantas outras mulheres negras e escravizadas, rainhas ou não, tiveram suas vozes cerceadas, com violência extrema, para que servissem de exemplo a quem ousasse se revoltar contra os donos do poder. Em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, publicado originalmente em 1989, Bell Hooks (2019, p. 36) evidencia que

a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos. Sendo assim, é um ato de coragem – e, como tal, representa uma ameaça. Àqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado.

A ideia de que a boca do sujeito negro deve ser amarrada ou silenciada, como abordado por Grada Kilomba (2019), relaciona-se à perspectiva de Bell Hooks (2019) ao refletir sobre a tentativa de apagar e aniquilar aquilo que é identificado como ameaçador, como a voz e o falar, por aqueles que detêm o poder. Dentro da lógica colonial, se há um sistema dominante que determina quem tem direito à voz e à humanidade, é mais do que necessário buscar instrumentos para que essa ordem seja incomodada. De acordo com Ribeiro (2020, p. 86), “vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica”. Isso significa que há construções de discursos contra-hegemônicos nas quais a voz político-cultural ecoa a partir de um corpo resistente ao complexo sistema racista, este, por sua vez, organizador do pensamento por meio da lógica colonial, e que busca argumentos para justificar a discriminação existente.

### **Quando o Slam corporifica a voz**

A literatura/poesia produzida por mulheres negras no Slam manifesta-se como recusa ao lugar de objetificação que, por séculos, foi imposto a elas. A popularização do movimento nasceu como “resposta

à ideia elitista” de que a poesia, ou a narrativa poética que existe nos discursos “seria um gênero restrito aos círculos acadêmicos; que pertenceria exclusivamente a um ou outro determinado grupo social específico; ou mesmo que existiria somente enquanto manifestação escrita” (D’ALVA, 2019, p. 270).

Recapitulando-se: o movimento *Slam* chegou ao Brasil em 11 de dezembro de 2008, por meio do ZAP! *Slam* (Zona Autônoma da Palavra), o primeiro *Slam* brasileiro, sediado na cidade de São Paulo e idealizado por Roberta Estrela D’Alva, atriz, MC, diretora musical e poeta brasileira, e pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, composto por ela; pela atriz, dramaturga, diretora e figurinista Claudia Schapira; pela atriz-MC, *performer*, DJ, diretora, coreógrafa e pesquisadora Luaa Gabanini; e pelo DJ, ator-MC e pesquisador Eugênio Lima.

Nas palavras de Roberta Estrela D’Alva, na apresentação do livro *Nos corre da poesia: autobiografia de um slammer* (2022), de Emerson Alcalde (2022), “o *slam* é sobre poesia popular, feita por e para o povo e é com a história desse povo que ele se mistura e dialoga” (D’ALVA *apud* ALCALDE, 2022, p. 7). Desde sua primeira edição, em fevereiro de 2012, Alcalde (2022, p. 167) entendeu o sentido de coletividade do movimento que nascia nos arredores da Estação Guilhermina, em São Paulo: “Não tínhamos autorização do metrô para utilização da praça. Sabíamos que os seguranças poderiam embaçar, mas a gente estava a fim de encarar. Não precisamos de licença para falar poesia”.

Quando Alcalde (2022) e D’Alva (2019) falam sobre o caráter poético do *Slam*, há que se pontuar que a poesia do movimento *Slam* tem caráter narrativo, uma vez que situações cotidianas de racismo, de machismo, de problemas sociais, de injustiças e de lutas são contadas, verbalizadas, historicizadas, muitas vezes detalhadas. Poesia narrativa com qualidade de denúncia. Dessarte, sem licença para falar, a voz poético-narrativa se propaga: na corporeidade do discurso, na necessidade de que a palavra saia de seu sentido usual, morno de reflexões, para que se instaure a consciência das temáticas abordadas na fala declamada/narrada em público. O sucesso do *Slam* como esporte nacional da palavra é inegável. Quanto ao caráter de competição, em diversas regiões, os *Slams* assumiram padrões semelhantes: os/as candidatos/as apresentam textos autorais, com limite máximo de três minutos para suas *performances*. Além disso, são proibidos o uso de objetos cênicos e a presença de acompanhamento musical – tal fato exige domínio dos/as participantes, pois é por meio de seus corpos (e não de acessórios) que a palavra se eleva.

Durante o evento, o corpo/palavra do(a) poeta-narrador(a) é a seta; e o público o alvo, portanto há um júri popular selecionado no momento da apresentação, composto pelo público, que por sua vez não pode ter vínculos próximos com os/as concorrentes. Esse júri, ao término de cada apresentação – com a chamada do *slammaster*: “Jurades, apresentem sua nota!” –, atribui notas que variam de 0,0 a 10, contribuindo à dinâmica competitiva do *Slam*. Tudo isso em três rodadas eliminatórias. Assim, o que importa é dizer que, apesar de ocorrer em espaços coletivos e se manifestar a partir de uma dinâmica orgânica, desenrolada no momento da competição, o *Slam* – mundo afora, Brasil afora – goza de uma estrutura organizada quanto ao julgamento das apresentações e critérios de pontuação.

O *Slam* germina questões que rompem o silêncio sob uma perspectiva discursiva, instaurando-se a corporeidade da voz como instrumento de poder. A pensadora indiana Gayatri Spivak (2010), em seu notório *Pode o subalterno falar?*, questiona o direito à voz dos grupos subalternos, isto é, marginalizados,

os quais, historicamente, não tiveram suas humanidades reconhecidas. Para a autora, “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher-negra-periférica” como um item respeitoso na lista de prioridades globais: “A mulher como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (SPIVAK, 2010, p. 126).

No mesmo compasso, Grada Kilomba (2019), no livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, abre o segundo capítulo com o posicionamento de Spivak (2010), além de questionar a produção de conhecimento relacionada ao epicentro acadêmico: “Quem é reconhecida como alguém que possui conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode?” (KILOMBA, 2019, p. 50).

Com linguagem irônica, a jovem atriz e *slammer* Gabz (2019), do Rio de Janeiro, em apresentação no TEDx São Paulo, em 2019, dispara palavras de repulsa à sexualização e à opressão da mulher negra/parda. Lembre-se que no que toca à corporalidade, o corpo é um agente (e não um objeto) sociocultural: o indivíduo “é’ o próprio corpo, um corpo pessoa, vivendo primeiramente em um mundo de prática e não da abstração” (FLORES-PEREIRA, 2010, p. 422). No *Slam*, a voz poética-narrativa valida seu discurso identitário:

Se minha carne fosse vista diferente,  
se o olhar fosse mais inocente  
[...]  
Vocês acham que nós não lembrava do estupro da escrava?  
Vocês ainda comemoram a ação?  
Porque o resultado:  
a linda miscigenação.  
[...]  
Até serve comer mulata,  
mas se for a que te acata.  
[...]  
Aqui o papo é reto,  
você vai se arrepender de me fazer de objeto,  
[porque] eu não tô aqui pra fazer teu membro ficar ereto  
[...]  
O que eu passei na vida você não sabe como é,  
pra viver na minha pele, neguinho,  
tem que ser muito, mas muito mulher  
(GABZ, 2019, s/p).

Durante a declamação, o sarcasmo é marcado exatamente no momento em que a autora solta “linda miscigenação”, posicionando as mãos no rosto, como se estivesse posando, meiga, para uma foto. O corpo fala por meio do escárnio. Na sequência, o “estupro da escrava” é lembrado como vergonha histórica, ainda que a falaciosa ideia de “miscigenação” persista no imaginário social brasileiro como

a “democrática” mistura das raças<sup>3</sup>. Dirigindo-se a um emissor homem, a voz poético-narrativa usa de trejeitos da fala machista e racista: “até serve comer mulata”. Atenção à preposição “até”, que provoca uma limitação no desejo, como se o ato sexual fosse executado, porém, apenas direcionado às “mulatas” subservientes, ou as que “acatam”. Corpos fadados ao uso do homem machista. Contudo, o silêncio é substituído pelo reclame: a voz da mulher negra grita em alto e bom tom que não está presente para fazer o membro do abusador “ficar ereto” e que para “viver em sua pele” é preciso ser “muito, mas muito mulher”. Ao utilizar o substantivo “mulher”, Gabz (2019) rompe com uma fala secularmente patriarcal, que anteriormente inseria “homem” no lugar do sujeito, demonstrando o poder, a virilidade e a presença inexorável do “macho superlativo” diante das situações cotidianas.

Contra o silenciamento, a poesia de natureza narrativa, social e crítica emerge como ato político, já que marca a transição de objeto a sujeito, manifestando-se como “um ato de descolonização” no qual quem escreve/declama se opõe a posições coloniais, “tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (KILOMBA, 2019, p. 28). Frantz Fanon (2008, p. 106) traz uma perspectiva peculiar ao tratar do assunto em *Pele negra, máscaras brancas*: “E, sempre que tentava, no plano das ideias e da atividade intelectual, reivindicar minha negritude, arrancavam-na de mim.”

A constatação de Fanon (2008) se destaca por demonstrar que a estrutura colonial inferiorizou o conhecimento do colonizado ao extremo, não lhe dando lugar de fala, tampouco o reconhecendo como ser intelectualizado. O saber do “não civilizado” era totalmente desprezado – ainda que a “civilização” ocidental tenha se erguido sobre os tijolos da escravização dos povos africanos e povos originários das Américas. Essa fala do autor martinicano destrói a falácia de que a mulher negra, periférica, não detém o saber literário; assim como ratifica seu lugar de poder no campo da poesia falada/narrada produzida nos *Slams*. Para ainda além dos campeonatos nacionais e internacionais de *Slam*, é importante marcar que *slammers* negras como Roberta Estrela D’Alva, Bell Puã e Joice Zau ganharam prêmios importantes, a saber: D’Alva levou o Prêmio Shell de melhor atriz no ano de 2012 por sua atuação no espetáculo *Orfeu Mestiço, uma Hip-Hópera Brasileira* (Itaú Cultural, 2019); o livro de poemas de Bell Puã (2019), *Lutar é crime*, foi finalista do Prêmio Jabuti de Literatura em 2020, apesar da pouca idade da autora, então com apenas 21 anos; e Joice Zau foi também premiada como ativista artística, em 2022, recebendo o *Africans Rising Activism Awards* (AFRICANS RISING, 2022) – tendo em vista que Zau mora no Brasil, compete nos *Slams* internacionais pelo país, no entanto é angolana.

Ao receber prêmios, as *slammers* demonstram que gozam de lugar de fala, de lugar de poder no mundo intelectual, “reivindicando [sua] negritude” (FANON, 2008, p. 106) e mudando o curso da história,

<sup>3</sup> Tal ideia, composta na ideologia do ditador português António de Oliveira Salazar (1889-1970), apoiou-se na propaganda de “democracia racial” do escritor Gilberto Freyre – tanto em *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (1933), *Sobrados e mocambos* (1936) quanto em *Conferências na Europa* (1938) – para ampliar as fronteiras além-mar, reproduzindo a falácia de que, de Lisboa a Luanda, Portugal era um só território. No Brasil, a propaganda de “democracia racial” também prevaleceu, sobretudo na era militar: “Ora, a redução do anti-racismo ao anti-racialismo, e sua utilização para negar os fatos de discriminação e as desigualdades raciais, crescentes no país, acabaram por formar uma ideologia racista, ou seja, uma justificativa da ordem discriminatória e das desigualdades raciais realmente existentes” (GUIMARÃES, 1999, p. 62).

posicionando-se como sujeitos cujo pensamento é, enfim, valorizado. Assim que a corporalidade da fala é também validada pela escuta do outro, de modo que o posicionamento engajado das *slammers* vai além dos gritos na rua.

Na obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (1999, p. 148) explica que a corporeidade, ou o “espaço corporal só pode se tornar verdadeiramente um fragmento do espaço objetivo se, em sua singularidade de espaço corporal, ele contém o fermento dialético que o transformará em espaço universal”. Em outras palavras, o “fermento dialético” da corporeidade pode ser traduzido como um corpo emissor de discursos. Assim que, ao se falar da corporeidade das palavras, fala-se na validação de discursos que ora priorizam as memórias coletivas, ora os percalços históricos. No *Slam*, essa ação se manifesta por meio da prática do levante da voz, ou da poética que se materializa como denúncia.

A escritora Bell Hooks explora a importância de se “erguer a voz” como gesto fundamental de resistência e transformação. De acordo com Hooks (2019, p. 38-39):

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta.

Tanto Kilomba (2019) quanto Hooks (2019) destacam a escrita e a fala como formas poderosas de se desafiar estruturas de poder opressivas, reivindicando voz e também identidade própria, promovendo processos de libertação, tanto individual quanto coletiva. Para Hooks (2019), desafiar mulheres a romper o silêncio ou silenciamentos tem sido um dos aspectos centrais do movimento feminista negro. Como mulher negra, a pensadora evidencia: “nossa luta não tem sido para emergir do silêncio para a fala, mas para mudar a natureza e a direção da nossa fala, para fazer uma fala que atraia ouvintes, que seja ouvida” (Hooks, 2019, p. 32-33).

A autora ainda argumenta que “o oprimido luta na linguagem para ler a si mesmo – para reunir, reconciliar, renovar”, destacando que as “palavras não são sem sentido. Elas estão em ação, em resistência”, pois “a linguagem é também um lugar de luta” (Hooks, 2019, p. 74). A esse ponto, a teoria de Hooks alinha-se com a prática do *Slam*: na abertura da mesa “Amada vida”, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2018, a *slammer* pernambucana Bell Puã declamou “Da pertença e do revide”, inspirado em Hilda Hilst, homenageada da edição. Primeiro, a voz autoral se apresenta como “aquela que não pertence a patrão ou senhor de engenho / e muito menos perten[ce] à escoria do conhecimento” (PUÃ, 2018). Note-se que a jovem poeta-narradora inicia apresentando-se como detentora do conhecimento – e não como concernente à sua “escória”, ou à sua ausência. Versos depois, ela usa do recurso da ironia para demonstrar o quão arrogante é o pensamento hegemônico: “De Nietzsche pra cima / Só escuto de Frank Sinatra a Sebastian Bach / Literatura marginal é coisa de não intelectual / Vai vendo, além do *Manifesto* e d’*O Capital*” (PUÃ, 2018, s/p).

Sua resposta, todavia, não fica na apreciação submissa ao esnobismo colonizador: “Vou de Platão e também vou de Racionais / Saio da caverna pra escutar fatos reais / [...] No meu mundo das ideias

mentalizo [S]abotagem / [...] O meu amor platônico é um mundo sem maldade” (PUÃ, 2018). A poeta-narradora utiliza-se da metáfora lúdica para travar o jogo filosofia de Platão x filosofia do *rap*, situando, no mesmo grupo intelectual, a sabedoria do representante do pensamento ocidental e a sapiência da arte oral da periferia, representada tanto pelo grupo Racionais MC’s quanto por Sabotagem, *rapper*, cantor, ator e compositor paulistano assassinado em 2003. No *Slam*, assim como *rap*, a peleja da palavra encontra forças na narrativa oral, que, por vezes, apesar de parecer “cumpr[ir] função mais lúdica que estética, garante essa partida no conceito vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é um enigma, ensinamento, divertimento e luta” Zumthor (1997, p. 279).

Ao final de seu texto, Bell Puã homenageia as vozes ancestrais, as que vieram antes: “Me inspiro em Dandara, Aqualtune, Zeferina, Carolina” (PUÃ, 2018), trazendo nomes de guerreiras, princesas e trabalhadoras ativas na luta contra a opressão racista que permeia a sociedade brasileira, há séculos. Contudo, a jovem *slammer* não fica presa ao passado, também cantando as “guerreiras de atualmente”: “São as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, escritoras, empregadas. / É tempo de primavera, Conceição Evaristo, Hilda Hilst, Vovó Vilma, Vovó Vera [...]” (PUÃ, 2018). A saudação às mulheres, bem como a saudação à nação do *rap*, no início da narração poética, cria um universo expandido, que vai da admiração de grandes nomes da literatura, heroínas negras da história brasileira, ao compasso de suas próprias avós e trabalhadoras de hoje. A corporeidade da ancestralidade toma vida na narração de nomes que transitam na cena poética.

Entre a luta e o silêncio, a autora negra, lésbica e feminista Audre Lorde (2019) enfatiza a escrita como uma das maiores formas de ação e subversão ao silenciamento imposto às mulheres negras. Para ela, a vivência é inseparável da palavra, sendo essa uma fonte de poder e de profundo conhecimento, além de se caracterizar como forma de nomear o não dito:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como a ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (LORDE, 2019, p. 45).

Ademais, as suas contribuições no ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação” (LORDE, 2019) são importantes para se pensar no poder de ressignificação de uma linguagem que foi criada por aqueles que sempre estiveram e ainda estão no poder. À autora, os silêncios não salvam, na medida em que inviabilizam:

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo – o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente. Neste país, onde diferenças raciais criam uma constante, ainda que velada, distorção de visões, as mulheres negras, por um lado, sempre foram altamente visíveis, assim como, por outro lado, foram invisibilizadas pela despersonalização do racismo (LORDE, 2019, p. 51).



Ainda que Bell Hooks (2019) e Audre Lorde (2019) falem a partir da realidade estadunidense, é possível fazer uma leitura no contexto brasileiro, uma vez que também existe um olhar colonizador em relação às mulheres negras. Ao desafiarem a narrativa hegemônica, frequentemente são “acusadas de agressivas por lutarem contra a violência do silêncio imposto” (RIBEIRO, 2020, p. 86). Nesse sentido, a pensadora Lélia Gonzalez (2020, p. 77-78), observa que falar, à mulher negra, envolve um “risco” já que, ao longo da história brasileira, seus pares têm sido “falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos)”.

A partir do conceito de “*infans*” colocado por Gonzalez (2020, p. 77-78) é possível dialogar com o pensamento de Grada Kilomba (2019) no que diz respeito à objetificação da mulher negra como outro. Segundo a autora, “dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o ‘Outra’/o” – o diferente, em relação ao qual o “‘eu’ da pessoa branca é medido –, mas também ‘Outridade’” (KILOMBA, 2019, p. 37-38, aspas originais e maiúsculas utilizadas pela autora).

Quanto à corporalidade da voz, à manifestação livre da palavra, outra estudiosa que complementa a associação de outridade de Kilomba (2019) é Patricia Hill Collins (2019). No livro *Pensamento feminista negro*, a escritora reflete sobre o *status* de *outsider* da mulheres afro-americanas:

Como os ‘Outros’ da sociedade, aqueles que nunca poderão ser realmente parte dela, os estranhos ameaçam a ordem moral e social. Ao mesmo tempo são fundamentais para sua sobrevivência, porque os indivíduos que estão à margem são os que explicitam os limites da sociedade. As afro-americanas por não pertencerem, colocam em evidência o significado do pertencimento (COLLINS, 2019, p. 136).

O conceito de *outsider* não pertence tão somente à Hill Collins, que o trabalha no artigo “Learning from the outsider within: the sociological significance of black feminist thought” (1986), mas é antes discutido por Audre Lorde no livro *Sister outsider* (1984). Lembrando-se que “o termo *outsider* se refere à ‘forasteira’, ‘intrusa’, ‘marginal’, e, nas obras supracitadas, pode ser traduzido como ‘de fora do sistema’, ‘contrária ao sistema’” (FRANCESCHINI, 2023, p. 48). A partir da colonialidade do ser, do saber e do poder (MALDONADO-TORRES, 2018), a escrita e o questionamento representam formas de ação contra a lógica racista que exclui as mulheres negras da intelectualidade. Dentro desse contexto, os *Slams* surgem como espaços onde a perspectiva decolonial se materializa por meio da linguagem, da voz e do corpo.

Sem dúvidas, os *Slams* não apenas proporcionam um lugar à expressão individual, mas também contribuem para a construção de um discurso coletivo de perspectiva desafiadora às estruturas de poder, contrariando a mordaza que cala a expressão corporal/vocal calcada na denúncia. No trajeto da presença das mulheres no *Slam*, a voz supera o não dito e o grito ultrapassa o silêncio, abrindo frestas para que cada *slammer* encontre na luta da palavra a identidade que lhes é tolhida por questões de gênero, raça e classe.

## A corporalidade da voz: corroendo estereótipos

Essa discussão entende que a corporalidade manifestada na voz e na ação poético-narrativa de denúncia se manifesta como dispositivo empírico na construção da consciência – individual e social.

Em *Pensamento feminista negro*, Hill Collins (2019, p. 300) denota que autodefinição é o “poder de nomear a própria realidade”. Hill Collins (2019) faz coro à obra de Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, publicada em 1981, e que ganhou tradução da editora Boitempo em 2016. Entre os aspectos abordados por Davis, o que chama atenção é a relação direta que a autora realiza entre o “racismo” e o “sexismo”, sobretudo no final do século XIX e início do XX, em que os “ismos” foram alçando novos ares, já que as mulheres negras começaram a receber salários por seus trabalhos – diferentemente do período escravagista. No entanto, tudo não passou de ilusão, pois ainda trabalhavam sob péssimas condições, com salário injusto e jornadas exaustivas. Assim que, nas palavras de Davis (2016, p. 98), as tarefas domésticas mantinham-se como “selo da escravidão”. Por certo, tal “selo” ainda é vigente na sociedade brasileira, pois basta “uma observação baseada na vivência dos lares brasileiros, memórias de nossas infâncias, o estereótipo de babás e cozinheiras era de negras e mulatas”, de modo que “tal constatação permite sugerir que no Brasil as negras passaram diretamente da senzala para o trabalho doméstico” (MELO, 1988, p. 8).

Patricia Hill Collins (2019) complementa que as opressões são sustentadas por meio da veiculação de imagens de controle, entre elas: a *Mammy* (empregada, escravizada da casa); a matriarca, a mãe dependente do Estado; e a *Jezebel* (a mulher negra erotizada). Tais imagens não apenas reforçam a marginalização das mulheres negras, como também contribuem à naturalização da distorção de suas identidades. Deste modo, Hill Collins (2019, p. 135) reflete que “desafiar essas imagens de controle é um dos temas principais do pensamento feminista negro”. Sem receios, pode-se afirmar que as imagens de controle postuladas por Hill Collins (2019) são protótipos da corporalidade negra inventada pela branquitude e por seu modelo colonial de exploração.

Embora Patricia Hill Collins tenha desenvolvido sua análise a partir da realidade norte-americana, novamente é possível fazer conexões com o contexto brasileiro. No texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Lélia Gonzalez (2020) descreve três imagens recorrentes no contexto brasileiro associadas às mulheres negras: “mãe preta”, “doméstica” e “mulata”. De fato, a imagem da *mammy* está diretamente relacionada à exploração do trabalho de mulheres negras escravizadas: “ao amar, alimentar e cuidar dos filhos e das ‘famílias’ brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca” (COLLINS, 2019, p. 140). Ou seja, a *mammy* ajuda a manter o “selo da escravidão” intacto (DAVIS, 2016, p. 98). Hill Collins segue seu pensamento: “Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua ‘família’ branca, a *mammy* conhece seu ‘lugar’ como serviçal obediente. Ela aceita sua subordinação” (COLLINS, 2019, p. 140).

A citação da pensadora estadunidense expõe como tal imagem é usada para moldar o papel das mulheres negras, já que o universo brancocêntrico “espera que as mulheres negras assumam diante dele [papéis inferiores]” (COLLINS, 2019, p. 142). Contra essa dominação, a *slammer* Jô Freitas se posiciona em “Escrevo por vingança”. Vejamos, a seguir, o poema de Freitas (2018, p. 25):

Eu escrevi essa poesia porque minha vó é empregada doméstica,  
minha mãe empregada doméstica,  
minha tia empregada doméstica,  
minha irmã empregada doméstica e eu?

Sou poeta!  
E desde pequena tem uma voz de um patrão no meu ouvido  
Dizendo:  
Ei menina  
Em tempos de guerra  
Que está fazendo com papel e caneta na mão?  
É em vão  
Quero só ver quando quiser roupa  
Sapato ou pão  
Vai empunhar o tal canetão?

Já no início do reclame, a voz demonstra que rompeu o ciclo do “selo da escravidão” (DAVIS, 2016, p. 98) que caracteriza sua linhagem familiar: a avó é doméstica, a mãe é doméstica, a tia é doméstica, a irmã é doméstica, porém ela é “poeta”. Essa quebra, naturalmente, não é vista com bons olhos pelo patrão, que a considera preguiçosa, “boa vida” por ela não se lançar ao trabalho braçal, como o fazem/fizeram as mulheres de sua família. O patrão surge como sujeito a desacreditar o potencial intelectual da mulher negra, de origem humilde, que escreve versos – como se nesse lugar ela não pudesse estar. Contudo, ela o enfrenta na base da batalha da palavra. Observemos os versos de Freitas (2018, p. 26-27):

E eu respondo  
Agora escuta aqui o que tenho pra te falar  
Se eu falo ou escrevo não é você que tem que aprovar  
  
Eu tô cansada de ter que provar pra você  
Eu tô cansada de ter que servir outra vez  
Eu tô cansada  
[...]  
Porque hoje escrevo pra me vingar  
  
Me vingar das roupas lavadas  
Da comida cozida  
Do cafezinho servido  
[...]  
E essa mão que engraxava teu sapato  
Engomava teu paletó  
Está bem armada  
Com fuzil grafitti  
  
Tu me querias empregada  
E hoje é dos livros que me armo  
Tu me querias submissa  
E hoje rezo a missa da morte de teus privilégios.

A voz em levante responde o patrão: primeiramente, diz que ele não necessita “aprovar” atitude alguma, pois está “cansada” de “servir” e de “provar”, de modo que escreve para se “vingar” da opressão sofrida pelas mulheres de sua família, prontas a lavar suas roupas, preparar-lhe comida, engraxar seus

sapatos e engomar o paletó. Nenhuma dessas atividades domésticas será realizada, pois a *slammer* se encontra “bem armada”: seu “fuzil” é o “graffiti”, suas armas são os “livros”. Por bem dizer, ao denunciar a opressão, a poeta assume o lugar de *griot*; verdadeiro corpo poético-narrativo que cria, em motim, e rebate as imposições colonialistas repetidas pelo patrão. Ela não o obedece porque o conhecimento e a palavra lhe dão liberdade para argumentar e fugir da sina do trabalho braçal, secular. Ao final da luta, o ‘eu’ sai vitorioso, “rez[ando] a morte dos privilégios” do opressor (FREITAS, 2018, p. 26-27).

Outra imagem de controle associada às mulheres negras é a da matriarca, que “simboliza a figura materna nas famílias negras. Assim como a *mammy* representa a mãe negra ‘boa’, a matriarca simboliza a mãe negra ‘má’” (COLLINS, 2019, p. 145, grifo nosso), já que do ponto de vista do grupo dominante, “a matriarca representava uma *mammy* fracassada, um estigma negativo aplicado às afro-americanas que ousassem rejeitar a imagem de serviçais submissas e diligentes” (COLLINS, 2019, p. 145, grifo nosso). Inúmeras são as imagens de controle, porém, como fugir delas?

Na dimensão das poéticas de caráter narrativo, a resposta se dá a partir da escrevivência que compõe as experiências da mulher negra. Na escrevivência, a corporeidade da palavra torna-se campo fértil. Para se pensar a essência do termo cunhado por Conceição Evaristo é preciso olhar ao início de sua dinâmica: a figura da mãe preta. Essa mulher era a mãe de leite e tinha a função de cuidar das crianças brancas da família colonizadora. Além disso,

havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência (EVARISTO, 2020, p. 30).

Lélia Gonzalez (1984) complementa essa reflexão ao reconhecer que a mãe preta tem influência no processo de africanização da língua portuguesa, ou seja, no “pretuguês”, uma vez que a educação das crianças brancas estava, primeiramente, sob os cuidados da cuidadora preta. Assim, essa figura é “quem vai dar a rasteira na raça dominante” (GONZALEZ, 1984, p. 235). Com relação ao que a autora denomina de “pretuguês” implica o fato de considerar o processo de africanização do português falado no Brasil, bem como a influência dos corpos negros que vieram através do tráfico transatlântico. Para Gonzalez,

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erros dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. (GONZALEZ, 1984, p. 238).

Gonzalez (2020) ainda discorre que esses estereótipos criados pelo racismo e pelo sexismo colocam a mulher negra no nível mais alto da opressão. Um exemplo da “*Jezebel*” descrita por Hill Collins (2019)

e por Gonzalez (2020) encaixa-se no texto “Putá”, da jovem *slammer* Matriarcak, de São Paulo, campeã do *Slam* BR 2022, realizado no Rio de Janeiro:

Aê...  
 Ceis acreditam que eu descobri que sou puta?  
 Não, é sério mesmo, eu sou puta.  
 Eu sou puta porque eu falo alto,  
 Eu sou puta porque não me controlo,  
 Eu sou puta porque minha risada é escandalosa,  
 Ou eu só sou puta por quê te incomodo?  
 [...]
   
 Você diz que eu sou gostosa  
 mas não quer se envolver comigo  
 não, na verdade você até se envolve  
 mas nunca apresentou para os amigos  
 (MATRIARCAK, 2022, s/p).

O estereótipo da mulher preta descontrolada, escandalosa, que incomoda se apresenta explícito na poética narrada por Matriarcak, sendo representada não apenas por meio de personagens literários ou cinematográficos, entretanto na própria vivência da violência – física e psicológica – sofrida pelas oprimidas. No excerto, uma situação corrente de machismo estampado: o eu masculino se relaciona com a mulher negra, contudo, em segredo, visto que nunca a apresentou aos amigos, à sociedade. Lélia Gonzalez (2020) vai além e expõe que a representação de mulheres negras brasileiras se molda dentro de imagens engessadas, como a da “doméstica” e da “mulata”. Ou seja, foram projetados estereótipos racistas dentro da cultura brasileira, que, ainda, permeiam o imaginário social. Ela aponta que “doméstica” e “mulata” são dois tipos de corporificações que cumprem a função de animalização e hipersexualização das mulheres negras (GONZALEZ, 2020, p. 229). A autora enfatiza que, no Brasil, predomina a “profissão” de “mulata exportação” (GONZALEZ, 2020, p. 229), ou seja: os corpos das mulheres negras são vendidos para o exterior como mercadorias – tais imagens de sexualidade exacerbada rondam o imaginário coletivo desde o período colonial.

Seguindo-se a dinâmica de subtração da corporalidade eu-mulher para eu-coisa, Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), apresenta o fenômeno do deslocamento do sujeito, pensando em identidade a partir de uma perspectiva racial. Segundo Hall (2006, p. 63):

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo.

A partir do conceito de racialização como categoria discursiva, como marca simbólica, este texto discute corporalidades também a partir do cabelo da mulher negra, temática bastante ligada tanto a

estereótipos quanto ao sentido de resistência, luta e ancestralidade que ele pode evocar. Nilma Lino Gomes (2016), em *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, salienta que o cabelo vai além de mero visual estético, impondo-se como discurso identitário da negritude: “[cabelos] *afros e dreadlocks* [são] soluções radicais para o problema da ideologia dos cabelos dos negros”, uma verdadeira “resposta política aos brancos e à forma como eles desvalorizavam a raça negra, redefinindo a cor negra como um atributo desejável e portador de beleza” (GOMES, 2016, p. 175).

A *slammer* Luna Vitrolira (2021) – finalista do Prêmio Jabuti de Poesia (2019) com seu livro de estreia, *Aquenda*, – aborda tal temática no texto “abre alas”:

não aponte minha cor  
não ria do meu cabelo  
não me chame de mulata  
não sou parda  
bronzeadas  
exótica  
mestiça  
morena escura  
nem morena clara

[...]

de trança de black de dread  
lisa ou cacheada  
sou senhora do corpo  
da minha vida  
do meu lugar de fala  
abre alas

[...]

saí daí Bombril  
cabelo pixain  
saci  
carne de vaca

era eu  
tudo isso era eu  
e tinha gente que dizia

eita que essa menina deu sorte  
vai sair da senzala  
nasceu com nariz afilado e nem é tão escurinha assim  
vai clarear quando crescer  
é só ter paciência que vai ser parda

parda poderia ser rainha  
deusa musa de poeta  
sereia

poderia ter voz  
 lugar na mesa da sala  
 parda poderia ser  
 parda nada mudou  
 e eu gorda menina parda e pobre  
 continuei apanhando  
 até descobrir que deus  
 é uma mulher preta

e me aceitar  
 (VITROLIRA, 2021).

O texto, em primeira pessoa, inicia-se com quatro advérbios de negação dirigidos a um outro. Essa voz pede que não a caracterizem pela cor tampouco pelo cabelo. Interessante notar que há, de fato, uma tentativa de definição identitária, porém ela passa longe de aceitar termos como “mulata”, “bronzeadá”, “morena escura”, “morena clara”, “mestiça”. Ao longo da construção textual a poeta-narradora se vê como “mulher preta”, seja “de trança”, “de black [power]”, de “dreads”, “lisa” ou “cacheada”. Não é o estilo do cabelo que a define, tampouco a tonalidade de sua pele. Segura de si mesma, a voz, assertiva, diz que é “senhora” de seu “corpo” e de sua “vida”; sobretudo “senhora” de seu “lugar de fala”. Após constatar o que não deseja e buscar meios para saber quem é, a emissora/narradora poética pede aos que estão em seu caminho para que “abr[am] alas”. E ainda que, ao longo de sua vida, infelizes metáforas como “Bombril” para cabelos crespos, entre outras formas de racismo, configuram-se em seu grito de revolta, há uma consciência que perpassa as inseguranças. A voz admite: “era eu / tudo isso era eu”. Ao final, o verbo “poder” se apresenta no futuro do pretérito, indicando todos os “atributos” que o eu poético-narrativo “poderia” vir a ter caso fosse parda: “rainha”, “musa de poeta”, “sereia”. Contudo, nenhuma dessas qualidades é exaltada, pois o eu se encontra em sua essência – “mulher preta” – e se aceita, empoderando-se como tal.

### Considerações finais

Vale dizer que o foco principal deste artigo foi pensar a escrita e o corpo-voz da mulher negra a partir da questão do silenciamento imposto pelo colonialismo. A potência de crítica social no *Slam* é multiplicada pela representação da autoria e das enunciações que nascem no momento do fazer poético. Nesse contexto, para além dos elementos estruturais de um poema-denúncia (daí seu alto grau de narratividade), existe um paradoxo: a força do grito, do levante, do esporro diante da violência do silenciamento.

No lugar do *Slam*, a poesia falada/narrada opera como signo identitário das construções estético-literárias de autoria feminina negra. Neste contexto, o discurso do movimento *Slam* configura-se como manifestação de reversão às imagens de controle impostas pelo domínio hegemônico: “Falando por si mesmos, poetas orais dentro dos poetry slams trazem à tona narrativas silenciadas, que chegam à voz, a se fazer escutar” (D’ALVA, 2019, p. 283). Narrativas que chegam à voz e perpassam os domínios da ação literária engajada, livre e por isso, poderia aqui se dizer, uma narrativa poética cheia de coragem.

## Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AFRICANS RISING. *Africans Rising Activism Awards: 2022*. Disponível em: <https://www.africansrising.org/pt-pt/premios-ativismo/>. Acesso em: 10 nov. 2023.
- ALCALDE, Emerson. *Nos corre da poesia*: autobiografia de um *slammer*. São Paulo: Edição do Autor, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Tradução de Jamille P. Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CRUZ, Yuri. Anastácia e o artista por trás do monumento à sua voz. *Projeto Colabora, 2019*. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/stories/yhuri-cruz-o-artista-por-tras-de-anastacia-livre>. Acesso em: 23 dez. 2023.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Slam*: voz de levante. *Rebento*, São Paulo, n. 10, p. 268-286, jun. 2019.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Candiani. São Paulo, Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. A escrituragem e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrituragem: a escrita de nós*: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. Corpo, pessoa e organizações. *Organizações & Sociedade*, Salvador, v. 17, n. 54. p. 417-438, 2010.
- FRANCESCHINI, Marcelle Aires. Por uma revisão do cânone: a voz delas é resistência. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Manaus, n. 20, p. 46-69, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/3305>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- FREITAS, Jô. Escrevo por vingança. In: ALCALDE, Emerson (org.). *Slam Nacional em Dupla*: Brasil que o povo quer. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018. p. 26-28.
- GABZ. *Slam carioca*. TEDx São Paulo. Youtube, 3 set. 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yN0UtIBJCw](https://www.youtube.com/watch?v=_yN0UtIBJCw). Acesso em 12 out. 2022.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-Latino-Americano*: ensaios, intervenções e diálogo. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Brasília, v. 2, p. 223-244, 1984.



- GUIMARÃES, Antonio S. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia B. Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.
- ITAÚ CULTURAL. *Roberta Estrela D'Alva*. 26 nov. 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa441651/roberta-estrela-d-alva>. Acesso em: 7 jan. 2024.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 27-54.
- MATRIARCAK. Puta. *Slam Digital*. 2022. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poesia/puta/>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- MELO, Hildete Pereira de. *O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras*. Rio de Janeiro: IPEA, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NACCA, Giovanna. Artista aposta: Yhuri Cruz. *Arte que acontece*, 23 maio 2023. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/artista-aposta-yhuri-cruz/>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PUÃ, Bell. Da pertença e do revide. *FLIP 2018*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zKsAQyVHHAw>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- PUÃ, Bell. *Lutar é crime*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2019.
- QUEIROZ, Veronica Santana. A máscara e o que pode ser dito: mecanismos de silenciamento ontem e hoje e as *fake news*. *Em Construção*, Rio de Janeiro, n. 9, dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/emconstrucao.2021.48369>. Acesso em 13 set. 2023.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. 6. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- VITROLIRA, Luna. Não aponte a minha cor. *Instituto Moreira Salles*, Rio de Janeiro. [2021]. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/slam-das-minas-rj/luna-vitrolira/>. Acesso em 2 fev. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em 12 de novembro de 2024.

Aprovado em 10 de dezembro de 2024.

## **Resumo/Abstract**

### **A corporeidade da palavra no *Slam*: quando a natureza poético-narrativa rompe o silêncio**

**Marcele Aires Franceschini e Natália Felícia Vieira**

A presente pesquisa entende a corporeidade da palavra ao extravasar o silêncio, especialmente quando impulsionada por engajamentos, tais como liberar a natureza poético-narrativa, vaziar o grito, destravar os gestos e desbravar os sentidos. O *Slam*, campeonato de poesia falada, de caráter autoral e natureza coletiva, é um poderoso meio de se elevar essa corporeidade, sobretudo porque, ao expressar as mazelas, os problemas, as injustiças, o racismo, o machismo, mas também as conquistas e as reflexões de vozes periféricas, ou longe do centro, a poeta-narradora corporifica tanto a matéria quanto as ideias. Assim que, na primeira parte do artigo é levada em conta a tentativa de silenciamento, como no caso da máscara de flandres usada por Anastácia no Brasil colonial do passado; para que num segundo momento a boca e o corpo da mulher negra rompam o silêncio por meio do *Slam*. No caso desse estudo, foram selecionadas autoras pretas brasileiras, participantes da cena dos *Slams*. Como teoria, amparamo-nos em Kilomba (2019), Hooks (2019), D'Alva (2019), Collins (2019), Spivak (2010), Gonzalez (1984, 2020), entre outros nomes.

**Palavras-chave:** corporeidade da palavra, silenciamento, *Slam*, vozes pretas.

### **The corporeality of the word in *Slam*: when the poetic-narrative nature breaks the silence**

**Marcele Aires Franceschini and Natália Felícia Vieira**

This research understands the corporeality of the word when it breaks the silence, especially when driven by engagements such as releasing the poetic-narrative nature, letting out the cry, unlocking gestures, unlocking the senses. *Slam*, or spoken word poetry contests, which is authorial and collective in nature, is a powerful means of raising this corporeality, especially since, by expressing the problems, injustices, racism, male chauvinism, but also the achievements and reflections of voices from the periphery, or far from the center, the narrator-poet embodies both the material and the ideas. So, in the first part of the article, the attempt at silencing is considered, as in the case of the mask of Flanders worn by Anastácia in colonial Brazil of the past; so that in a second moment the mouth and body of the black woman break the silence through the *Slam*. In the case of this study, we selected black Brazilian women authors who participate in the *Slam* scene. Our theory is based on Kilomba (2019), Hooks (2019), D'Alva (2022), Collins (2019), Spivak (2010), Gonzalez (1984, 2020), among others.

**Keywords:** corporeality of words, silencing, *Slam*, black female voices.