



STEFFANY DIAS DA SILVA

**OUTRA PRETA QUE NÃO SORRIU:
A experiência da diáspora negra nos poemas de
Carol Dall Farra e Porsha Olayiwola**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2023



STEFFANY DIAS DA SILVA

**OUTRA PRETA QUE NÃO SORRIU: A
experiência da diáspora negra nos poemas de Carol
Dall Farra e Porsha Olayiwola**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Aza Njeri

PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

UFRJ

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2023.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Steffany Dias da Silva

Graduou-se em Letras: Português/ Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2016. Atua como tradutora e revisora literária. Tem interesse nas áreas de literatura e cultura norte-americanas e brasileiras.

Ficha Catalográfica

Silva, Steffany Dias da

Outra preta que não sorriu : a experiência da diáspora negra nos poemas de Carol Dall Farra e Porsha Olayiwola / Steffany Dias da Silva ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2023.
102 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Slam poetry. 3. Diáspora. 4. Poetas negras. 5. Pretuguês. 6. Ebonics. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Júlio Diniz, pela orientação respeitosa e franca.

À Profa. Dra. Aza Njeri e ao Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, por aceitarem participar da banca de qualificação e pela leitura cuidadosa.

Aos funcionários do programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pelos auxílios.

Aos docentes da graduação e do programa Pós Graduação Em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio.

Aos colegas e amigos, pela cumplicidade, pelas referências e pelos longos debates.

À minha família, pelo aconchego.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa.

Às escritoras negras ao redor do mundo, pela bravura.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Silva, Steffany Dias da; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Orientador). **Outra Preta que não sorriu: A experiência da diáspora negra nos poemas de Carol Dall Farra e Porsha Olayiwola.** Rio de Janeiro, 2023. 102p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação apresenta uma incursão pelos poemas de duas poetisas da diáspora negra, Carol Dall Farra, do Brasil, e Porsha Olayiwola, dos Estados Unidos, numa investigação sobre processos do sentimento de não pertencimento na constituição de subjetividades de mulheres negras a partir de reflexões acerca de elementos de diferenciação, como raça, gênero, classe, religião e orientação sexual. Em formato de ensaios, pretende-se discutir economia onomástica, assim como a influência da cultura negra nas línguas coloniais, a heterossexualidade compulsória e outras experiências relacionadas à diáspora negra, cuja resistência, aqui, desponta nas performances poéticas das autoras no *slam poetry*, que, nesse sentido, funciona como uma ferramenta de construção de identidades e da partilha do sensível, formulação de Jacques Rancière, em que os interlocutores dos poemas são muitas vezes as mulheres negras, que, assim como as poetisas, constroem suas subjetividades com os poemas declamados. Sob a luz dos escritos de intelectuais como bell hooks, Audre Lorde e Lélia Gonzalez, discute-se as disputas que as poetisas escolhidas escolhem travar para forjar subjetividades e criar vínculos.

Palavras-chave

slam poetry; diáspora; poetisas negras; pretuguês; ebonics;

Abstract

Silva, Steffany Dias da; Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **Another Black Woman didn't smile: The experience of black diaspora in the poems of Carol Dall Farra and Porsha Olayiwola.** Rio de Janeiro, 2023. 102p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation presents an excursion into the poems of two poets from the African diaspora: Carol Dall Farra, from Brazil, and Porsha Olayiwola, from the United States, in an investigation into processes of the feeling of non-belonging in the constitution of subjectivities of black women upon reflections on elements of differentiation, such as race, gender, class, religion and sexual orientation. These essays discuss onomastic economics, as well as the influence of Black culture on colonial languages, compulsory heterosexuality and various experiences related to the African diaspora, whose resistance, in this case, emerges in the poetic performances of the authors in slam poetry, which, in this sense, function as tools for building identities and *partage du sensible*, formulation by Jacques Rancière, in which the interlocutors of the poems are often black women, who, such as the poets, assemble their identities in virtue of the recited poems. In the light of the writings of intellectuals such as bell hooks, Audre Lorde and Lélia Gonzalez, the disputes that these poets choose to wage to forge subjectivities and create bonds are discussed.

Keywords: slam poetry; diaspora; black women poets; pretuguês; ebonics;

1 Sumário

1. Introdução	8
2. Os <i>slams</i> na diáspora como circuitos culturais das comunidades negras	12
3. Precisamos de nossos nomes: política e fabulação na formulação de nomes negros	23
4. “My tongue is a trigger, my mind is a grenade”: a dissidência na fala de mulheres negras	33
4.1 Uma reflexão sobre o <i>Ebonics</i> e o Pretuguês	43
4.2 A linguagem como um instrumento desmoralizante da mulher negra	48
4.3 Insolências Poéticas - Retomando a fala que foi roubada	50
5. Sapatão é o poder: as mulheres negras e a (homo)afetividade	53
6. Outra preta que não sorriu: as mulheres negras e o uso da raiva	76
7. Considerações finais	84
8. Anexo	86
9. Referências bibliográficas	95

O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações.

Kabengele Munanga, *Negritude – usos e sentidos*.

1. Introdução

Em 1903, W.E.B. Du Bois retratou em um ensaio os impasses do que chamou de “sensação peculiar” que um negro norte-americano sente em relação aos contínuos conflitos entre raça e nacionalidade. Du Bois tentou compreender a experiência negra a partir de dois conceitos: a teoria do véu, que impede os negros de serem vistos e de se verem como realmente são, levando em consideração o modo como as relações raciais se instituíram nos Estados Unidos, e a consciência dupla. Segundo ele, o conceito se refere a

essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade — é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio. (DUBOIS, 2021, p. 23)

Este trabalho se propõe a investigar temáticas caras à experiência de mulheres pretas em contexto diaspórico em relação a essa “peculiar sensação”, a partir da produção poética da brasileira Carol Dall Farra e da norte-americana Porsha Olayiwola, duas poetisas da diáspora negra contemporânea oriundas da cena do slam. Deste modo, mais do que análises das obras poéticas, pretende-se confrontá-las em conformidade com as questões antepostas.

Por uma escolha epistemológica, resolveu-se integrar a leitura dos poemas de ambas as poetisas a episódios do cotidiano (intitulados aqui de “cenas”), tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, a fim de dialogar com as temáticas estabelecidas. Tais cenas são textos que introduzem todos os capítulos a partir do terceiro. São trechos intencionalmente não especificados de experiências pessoais, trechos de produções do audiovisual ou excertos da produção de outras autoras negras. A intenção, nesse sentido, é compor uma confluência de narrativas acerca da experiência negra, a “sensação peculiar” dos negros nos contextos brasileiro e norte-americano, a partir dos temas levantados: a economia onomástica na fabulação dos chamados nomes negros; as complexas relações entre raça,

colonização, linguagem e gênero; os discursos poéticos em defesa das relações erótico-afetivas entre mulheres negras e a ruptura com imagens pré-estabelecidas de mulheres negras e os usos da raiva.

A escolha das poetisas não foi aleatória. Ambas são mulheres negras retintas, lésbicas, oriundas do cenário de batalhas de poesia falada. Certamente, seus discursos poéticos trazem à luz discussões centenárias que seguem caras à contemporaneidade e são teorizadas por acadêmicos de ambos os países. Além disso, tais temáticas são significativas para as comunidades periféricas de onde as poetisas são oriundas, onde tais discursos de crítica ao controle ideológico da lógica dominante muitas vezes só chegam através da juventude, em formato de poesia ou de música, com as letras de rap e as batalhas de poesia falada. Dall Farra é oriunda de uma periferia de Duque de Caxias, cidade da Baixada Fluminense do estado do Rio de Janeiro, e Porsha Olayiwola, do South Side de Chicago, território que já foi considerado predominantemente negro, sendo gentrificado nos últimos anos. Em ambos os casos, as poetisas estabelecem em seus poemas uma contestação contra os discursos estabelecidos, principalmente em relação aos estereótipos. Segundo Homi Bhabha, o estereótipo

“não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença, constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 117)

Nesse sentido, o diálogo entre as poetisas estabelecido neste trabalho pretende discutir a diáspora em relação também com as periferias e a própria experiência negra, desde os discursos de resistência até os diferentes modos de conexão com os públicos das batalhas e as decorrências da popularidade de seus poemas em sua trajetória literária.

Em 2019, Carol Dall Farra publicou três poemas na coletânea *Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta*, além de sua participação em dois especiais da Globo: “Territórios” e “Falas Femininas”. A poeta também foi galardoada com o prêmio de “melhor atuação” do Festival Mix Brasil, e participou da primeira batalha de slam no Rock in Rio. Além disso, fez breves incursões pela

música, estreou o curta “Mc Jess” e publica poemas, tanto falados quanto escritos, em sua página no Instagram.

Também em 2019, Porsha Olayiwola publicou a compilação de poemas *i shimmer sometimes, too*, pela editora Button Poetry. Foi laureada pela cidade de Boston, venceu o campeonato internacional Individual World Poetry Slam Champion e fundou o festival de poesia Roxbury Poetry. Seus poemas podem ser encontrados em diversas publicações comerciais e literárias.

Pode-se perceber uma distribuição assimétrica entre ambas as poetisas, assim como uma inclinação à obra poética de Porsha Olayiwola. Tal escolha tampouco foi arbitrária: a poeta norte-americana tem um livro publicado com dezenas de poemas e, embora Carol Dall Farra tenha uma profícua seleção de videopoemas publicados em sua página no Instagram, para este estudo, a produção de Olayiwola foi mais proveitosa; os poemas selecionados de Dall Farra contribuem precisamente com as discussões.

Este trabalho pretende investigar a experiência negra a partir de questões específicas. Para tanto, a dissertação é distribuída da seguinte forma:

O primeiro capítulo se refere a uma breve introdução e uma descrição das batalhas de poesia falada no Brasil e nos Estados Unidos, assim como uma comparação entre as apresentações das poetisas e como elas se conectam com os espectadores. Através de uma análise dos poemas, pretende-se pensar o slam como um circuito cultural, capaz de emancipar grupos estigmatizados através de uma reestruturação de modos de pensar.

No segundo capítulo, é feita uma reflexão acerca dos chamados nomes negros em contraste com os sobrenomes considerados nobres. A partir de fragmentos do poema “Unnamed”, de Porsha Olayiwola, tal reflexão sugere um novo modo para pessoas negras se repensarem enquanto sujeitos de suas próprias narrativas, a começar pela autodenominação.

No terceiro capítulo, é feita uma análise acerca da linguagem, tanto em relação ao gênero quanto à raça. Usando como base os poemas “Trigger”, de Porsha Olayiwola e “O que é intelectualidade para você?”, e uma reflexão sobre as influências da cultura negra nas línguas dos opressores, configuração que se forma em contextos de diáspora, como o pretuguês, de Lélia González, e a vernácula negra norte-americana, também reconhecida como *ebonics*, teorizada por bell hooks.

O quarto capítulo destaca os poemas relacionados à questão lésbica na comunidade negra, assim como os usos do erótico, teoria de Audre Lorde. Tal reflexão se fundamenta em alguns poemas de Porsha Olayiwola e um poema e um funk de Carol Dall Farra, além de pautar-se na teoria da heterossexualidade compulsória de Judith Butler.

O quinto capítulo é embasado na teoria dos usos da raiva, de Audre Lorde. Uma investigação sobre o estereótipo da mulher negra raivosa e de como a poesia das autoras subverte os paradigmas das imagens de controle relacionadas a essa figura.

Nas considerações finais, é feito um balanço geral do texto, em consonância com um comentário acerca da comunidade e da partilha do sensível, de Jacques Rancière. Em suma, este trabalho é uma tentativa de observação dos percalços na existência de mulheres negras e, como, através do fazer literário, podem forjar conexões transatlânticas.

Os poemas abordados neste trabalho podem ser encontrados no Anexo, ao final deste trabalho.

2. Os *slams* na diáspora como circuitos culturais das comunidades negras

CENA 1

https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE&t=95s



CENA 2

<https://www.youtube.com/watch?v=mmS9JEvYKhE>



Entre o debut do primeiro *poetry slam*, realizado por Marc Kelly Smith, em Chicago, nos Estados Unidos, e a estreia da edição brasileira, promovida por Roberta Estrela D'Alva, em Pompeia, São Paulo, foram vinte e dois anos antes que o movimento de batalha de poesia falada rapidamente ganhasse adeptos em todo o país. O ZAP! Slam, a primeira batalha de poesia falada do Brasil, deu origem a mais de 150 comunidades de *slams*, que são realizados em diferentes centros e periferias do país, além dos milhões de espectadores atraídos pelas performances exibidas em plataformas digitais.

Em 1986, o então operário de construção civil e poeta Marc Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, deu início ao Uptown Poetry Slam, uma nova modalidade de performance poética que transformou a maneira como a poesia era apresentada nos Estados Unidos. Assim, a poesia, gênero literário até então ligado à alta sociedade, passou a ser apresentada em bairros da classe trabalhadora. Através do poeta Bob Holman, o *poetry slam* chegou à cidade de Nova York, no Nuyorican Poets Café, e o movimento rapidamente se espalhou em comunidades periféricas, sobretudo entre negros e latinos, e posteriormente ao redor do mundo.

Em 1990, a cidade de São Francisco foi palco do primeiro National Poetry Slam, em que equipes de três diferentes cidades — Chicago, Nova York e São Francisco — competiram pelo prêmio. Em 2004, o Poetry Slam Inc. passou a apresentar a modalidade Individual World Poetry Slam, que, diferentemente da anterior, apresentava performances solo dos poetas, em vez de apresentações em grupo.

As regras das batalhas costumam obedecer aos cinco principais preceitos que regem todas as disputas: poesia, performance, competição, interatividade e comunidade. Assim, as composições poéticas devem ser autorais, devem durar não mais de três minutos e podem retratar qualquer temática e em qualquer estilo, os performers não devem usar na apresentação qualquer objeto, instrumento musical ou adereços. Os jurados, que podem ser escolhidos aleatoriamente da plateia ou formados por uma comissão pré-estabelecida, devem levar em conta tanto o conteúdo do poema quanto a apresentação. Nesse sentido, a interação do poeta com o público configura um importante elemento no processo performativo, com gritos instigados pelo poeta, palmas e assobios.

Diferentemente dos campeonatos norte-americanos, que, na maioria das vezes, são realizados dentro de ambientes fechados, como bares, restaurantes e universidades, onde frequentemente é cobrado um valor simbólico de entrada ou participação, as competições no Brasil se configuram de forma mais democrática. As batalhas no Brasil com frequência realizam-se em espaços urbanos, como praças públicas e acesso gratuito e sem restrição; as inscrições de poetas podem ser feitas no dia e no local da batalha. Assim, os coletivos e grupos que organizam os *slams* no Brasil estruturam um movimento cultural de disputas políticas, ao ressignificar não somente o conceito de literatura, mas também reivindicando o espaço da cidade e o direito à cidadania.

Nesse sentido, o conceito de circuito cultural pode ser aplicado se considerarmos a concepção adotada por Magnani:

Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows black, do

povo-de-santo, dos antiquários, dos clubbers e tantos outros.
(MAGNANI, 2002, p. 23-24)

Quando os *slams* começaram a se popularizar no Brasil, principalmente nas periferias, houve uma categorização desses eventos, que se separaram em nichos a depender das demandas de cada comunidade. Nesse contexto, o primeiro Slam das Minas foi realizado em maio de 2015, no Distrito Federal. Em seguida, várias outras edições foram realizadas, também em um presídio feminino. Em maio de 2017, foi criado o Slam das Minas RJ, pelas poetas Eliana Mara Chiossi, Karen Ferreira, Letícia Brito, Lian Tai, Ursula H. Lautert e Yassu Noguchi. As regras seguem as mesmas da edição original: a banca de jurados deve ser diversa, escolhida de forma aleatória do público. No entanto, apresentadores, poetas e jurados devem ser mulheres cisgênero, mulheres transgênero, homens transgênero e pessoas não identificadas com o gênero masculino de modo geral. O objetivo principal do Slam das Minas é oferecer

um espaço seguro e livre de opressões para desenvolvimento da potência artística de mulheres [héteras, lésbicas, bis, ou trans] pessoas *queer*, agender, não binários e homens trans optou-se pela ocupação da rua para acabar com a invisibilidade dessas pessoas e para estimular os encontros e afetos.¹

O Slam das Minas RJ também é um dos responsáveis pela realização do campeonato estadual de poesia falada no Slam RJ e em 2020 participou do Programa Convida do Instituto Moreira Salles e fez parceria com o Jazz das Minas ao realizar o Slazz. O campeonato também é o primeiro passo para poetas que decidam alcançar um público maior: a poeta vencedora do tem a possibilidade de participar da edição final da temporada, que dá direito à vaga nos torneios estaduais de Slam. Os campeões estaduais, então, são classificados para o torneio nacional, e o vencedor pode competir no Torneio Abya Yala, a Copa América de Slam. A cada edição, as vencedoras competem por prêmios e pela disputa final em outubro, que elege uma representante do estado do Rio para a competição nacional, o SlamBR.

¹ Disponível em: <https://facebook.com/pg/slamdasminasrj/about/?ref=page_internal>. Acesso em 10 de março de 2023.

Tanto no Brasil quanto no contexto norte-americano grande parte das performances apresenta um forte apelo político, com temáticas de crítica às diversas formas de opressão, como o racismo, classismo, xenofobia, lgbtfobia e capacitismo. Além do conteúdo dos poemas, dois elementos podem ser considerados para essa luta contra a colonialidade do poder²: a performance dos poetas e a geografia dos espaços. A respeito das poetisas aqui estudadas, Carol Dall Farra e Porsha Olayiwola, e suas respectivas apresentações nos campeonatos aqui mencionados, o Slam das Minas realizado em uma praça pública em um bairro da zona sul do Rio de Janeiro, e a final do The Individual World Poetry Slam em Phoenix, Arizona, no teatro Marquee Theatre, podemos tecer comentários acerca das performances de maneira a fazer considerações sobre como as apresentações, assim como a ocupação de certos espaços, formam um circuito cultural para a experiência da diáspora negra.

Tanto Carol Dall Farra quanto Porsha Olayiwola são oriundas de diásporas africanas e apresentam discursos sobre a sociedade e sobre suas trajetórias em um processo que confecciona escrevivência³. Embora tenham traçado diferentes percursos, as autoras compartilham traços de trajetórias atravessadas pela diferença de opressões sociais e raciais e representam uma geração de autoras cujos discursos apresentam reflexões acerca de questões de raça, gênero e sexualidade a partir de uma perspectiva endógena. As performances em batalhas de poesia articulam modos de pensamento e ressignificam lembranças que dialogam com o coletivo.

Segundo Melo e Sousa (2022), os *slams* configuram um artefato cultural, pois os participantes constroem significados e que se conectam com as práticas sociais específicas à cultura e ao modo de vida. Ainda segundo as autoras, a juventude negra que se apresenta nos *slams* articula política e cultura, a partir de uma agência criativa. As autoras apontam ainda para o protagonismo da juventude negra, que é

² Conceito apresentado pelo sociólogo Anibal Quijano, para descrever a constituição de um poder mundial capitalista, em que os países do norte governam o sul global através de três propriedades: o eurocentrismo, que se confugira como matriz cultural, colonialismo, como matriz institucional; e capitalismo, como matriz econômica. No caso das críticas dos poetas de slam, todos os três aspectos são pretextos para os poemas.

³ A autora Conceição Evaristo intitulou de “escrevivência” o processo de escrita de mulheres negras, marcado pela memória e pelas experiências, individuais ou coletivas, das autoras na sociedade brasileira. Para Evaristo, diferentemente das mulheres africanas escravizadas que narravam histórias para adormecer as crianças da casa grande, as escritoras negras da atualidade contam histórias para acordar os moradores da casa grande ou seus descendentes dos seus sonhos injustos.

experienciado a partir da agência (cri)ativa negra em contexto diaspórico, observável por meio de outras formas de se pensar e agir, ser e estar no mundo, rompe com a noção linear do tempo, pois o passado, o presente e o futuro já estão em curso no agora. Cultura, estética e política se imbricam e se sobrepõem continuamente às influências do passado que ainda são presentes e possivelmente marcam o futuro. A cultura é responsável pela sobrevivência subjetiva, espiritual e física frente aos horrores da escravidão e da racialização expressa nos momentos de escape para a restituição, mesmo que temporária, da humanidade. Ela representa a (re)inscrição dos sujeitos na história, ao promover um elo entre a memória, as experiências do passado e as novas comunidades por meio das práticas. (2022, MELO, SOUSA, p. 48)

O *slammer* é, acima de tudo, um contador de histórias, que combina elementos poéticos, teatrais e narrativos, em uma performance em que corpo e voz se fundem para estabelecer a construção de um saber. Segundo Fabiana Oliveira de Souza (2022), os poemas apresentados em batalhas de poesia têm semelhança com a discursividade da crônica por conta de sua proximidade com o relato. A autora ainda aponta o caráter coletivo dessa literatura para a constituição dessas batalhas, que promovem uma interlocução de recepção, um encontro entre poeta e público, o que não acontece com a modalidade escrita da poesia. A autora ainda faz uma análise do poema “Na ponta do Abismo”, de Carol Dall Farra, e elenca os elementos performáticos que complementam a apresentação e dão mais sentido aos versos da poeta.

De fato, o vídeo da apresentação de Carol Dall Farra do poema, disponível no YouTube e linkado acima, na Cena 1, incorpora o poema que também pode ser lido na coletânea *Querem nos calar*, organizada e publicada por Mel Duarte (2019):

Na ponta do abismo lá vai a mãe preta
 Aguenta o infinito num corpo que o grito socorro acusa
 suspeito
 não chora nem fala das mortes diárias
 pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:
 - preta é firme!
 Teu corpo foi alvo da falta de amor
 teu peito batuca a dor
 de um dos filhos que ontem dormiu
 quando na escura da noite um corpo fardado
 mirou sem certeza por causa da cor
 [...]
 Mãe preta!
 Que pariu no reboleiro
 e trouxe com muito ofício
 outra preta que não sorriu
 filha de preta!
 [...]dedos te apontaram ontem
 hoje o cano te aponta
 amanhã outro julgamento

julgando que cê aguenta
 tua cabeça um reboiço/ teu corpo cumpriu caprichos
 tua mãe também passou por isso
 e todas da tua família ((DALL FARRA, 2019, p. 65)

No poema, é possível identificar uma alternância na marca da pessoa. O poema “Na ponta do abismo” inicia com uma narração em terceira pessoa sobre “mãe preta”, que, pelo contexto histórico, pode fazer referência às negras escravizadas, que serviam de amas de leite no período colonial. Mas, a seguir, Dall Farra estabelece a mãe preta no tempo presente, quando ilustra as dores sofridas por esta: “teu peito batuca a dor de um dos filhos que ontem dormiu / quando na escura da noite um corpo fardado mirou sem certeza / por causa da cor”.

Ao longo do texto, a autora faz o movimento de volta ao passado e retorno ao presente, estabelecendo, assim, uma relação do cenário atual com o período colonial.

A seguir, a autora faz referência a si mesma, expondo fatos de sua própria existência:

Que com a vida já traçada
 me desfiz de tanta tralha
 com grito de cansaço
 entalado na garganta
 e os bicos de diarista
 entalados na minha herança
 vi o mundo cortar com a foice
 minha passagem pela infância
 os homens que me olhavam
 revestidos de ganância (DALL FARRA, 2019., s/p)

Os relatos na primeira pessoa, precedidos pela diegese da mãe preta, configuram uma confluência das narrativas, tanto da autora quanto das mulheres escravizadas no passado. Então, a autora inclui as espectadoras/leitoras a esse grupo, quando alterna mais uma vez a marca para a segunda pessoa e passa a se dirigir ao público. Na performance, a poeta aponta para uma espectadora negra na plateia no seguinte trecho: “Tua mãe também passou por isso e todas da tua família”. Para, enfim, unir todas as histórias com um lamento/reflexão: “eles dizem que a gente aguenta”.

Os endereçamentos feitos pela poeta, através de vocativos e a marca da pessoa, conferem ao poema um caráter coletivo, com o qual todas as mulheres negras podem se relacionar. A herança passada de mãe para filha é um traço social que todas experimentam. A autora lança mão da anáfora para reforçar que a história dessa mãe preta é a história de todas as pretas. Outro elemento que assegura a

coletividade do texto poético oral é a linguagem escolhida pelas poetisas. Nesse sentido, as autoras compõem para serem compreendidas por seus pares.

Quando a autora faz uso do pronome possessivo “teu” relacionado à segunda pessoa do singular, registra a informalidade das ruas ao não conjugar o verbo de acordo com a gramática tradicional. Ademais, a autora suprime as desinências de número de maneira estratégica, para replicar a linguagem das ruas. No poema “Eu tô acostumada a não chorar” (2019), a poeta usa expressão “os menor”, e alude à maneira como os menores de idade que atuam no comércio de drogas se referem a si mesmos dessa maneira, com essa gramática, rejeitando a norma tradicional e se aproximando da gramática das ruas ao empregar termos típicos dessa periferia: “ferro, endola, picotes da vida, cano”.

Apesar de comportar figuras de linguagem próprias do gênero, como metáforas, aliterações e anáforas, a poesia oral deve ser compreendida prontamente, pois são compostas com o intuito de passar uma mensagem rápida, que provoque um efeito catártico no público. Como são textos produzidos para serem apresentados em uma competição, esse aspecto também é um importante elemento para a composição do poema. Nesse sentido, a estrutura dos poemas orais é feita com apelos e frases de efeito, com o intuito de chamar a atenção da plateia, que deve ficar constantemente atenta à mensagem. Além disso, se o poema tiver um final avassalador, a poeta ganhará pontos, pois sua mensagem será aplaudida pelo público, que geralmente pontua os poemas com aplausos e brados de encorajamento.

Além dos vocativos apontarem para o público, as temáticas dos poemas também apontam um direcionamento. Dall Farra fala com os seus pares: pessoas negras, e em alguns casos específicos, com mulheres negras da periferia, com o intuito de instruir, propondo não só uma reflexão sobre os tópicos, mas também um diálogo (“pergunta pros menor”, “fala um pouco sobre a vida e vê a disparidade”, “senta e pergunta”).

Através da apresentação, o *slammer* deve dar conta de apresentar um cenário, um lugar, um tempo e um espaço. Para isso, faz uso de um jogo cênico, no qual o acesso à poesia é ressignificado e democratizado. Nesse sentido, o encontro entre poeta e público é feito através das “emoções compartilhadas, a capacidade de afetar e ser afetado” (VELOSO, ESTEVÃO, LACOMBE, NARANJO, NARANJO, 2021, p. 538).

O poema de Porsha Olayiwola, “Water” (2019), foi apresentado em um palco. A geografia da performance impossibilita que a poeta tenha a mesma proximidade com o público. Então, a poeta faz uso de elementos gestuais e da prosódia para dar ênfase em alguns trechos mais urgentes para retratar a relação das pessoas negras com a água. O poema na íntegra:

Em 2010, seis adolescentes negros se afogaram no Red River, Louisiana, pesquisas afirmam que 70% da população negra não sabe nadar — que crianças negras têm três vezes mais chances de se afogar, a questão surgiu: “por que pessoas negras têm medo de água?”

Ouvi dizer que tubarões seguiam navios negreiros que cruzavam o Oceano Atlântico, acompanhando corpos negros jogados ao mar

Ouvi dizer que, no tempo da escravidão, os senhores brancos se recusavam a deixar os negros aprenderem a nadar porque um escravo que sabia nadar poderia fugir,

Poderia nadar para a liberdade

Poderia descobrir uma maneira de entrar na água...

Ouvi dizer que crianças negras não são nada além de isca de jacaré;⁴ isca de jacaré permite que você pegue um jacaré tão grande, tão cruel que te morderia como racismo

A mãe preta dizia “mantenha seus filhos fora da água, não é segura para as crianças”

Ouvi dizer que, no norte, Jim Crowe North e, no sul, o Ku Klux South mantinham os negros fora das piscinas públicas e dos bebedouros públicos,

Ouvi dizer que jogam água em negros com uma mangueira de bombeiro, como fazem com cachorro raivoso no calor do verão

Alguém de Nova Orleans ouviu dizer que, faça chuva ou faça sol, eles iriam ver negros se afogarem em um furacão no sul,

Ouvi dizer que eles sabiam que os diques iriam ceder e quebrar

Sabiam que as águas viriam para levar os pretos

Diga, como um preto mantém a cabeça acima da água se os pretos não sabem nadar? Os pretos não sabem o nado cachorrinho, não sabem ficar de pé na água,

Podem pular, mas nunca pulam

Eu corro, você nada

⁴ No original, “gator bait”, em referência à crença não confirmada de que crianças negras eram usadas para atrair jacarés nos séculos 19 e 20. O termo também pode ser usado atualmente como um insulto racial direcionado a pessoas negras.

Pretos não podem flutuar — nosso corpo é denso demais,
 Não brincamos com a chuva porque acabamos de fazer o cabelo.
 Eu ouvi dizer que ontem, em Detroit, que cortaram a água
 Ouvi dizer que a água não corre
 Ouvi dizer que as torneiras estão secas
 Ouvi dizer que as crianças estão desidratadas, que os pretos estão com sede.
 Ouvi dizer que estão com falta de ar
 Que se afogam na opressão
 Pelo que parece uma eternidade, desde a travessia do Atlântico
 Se sentem perdidos no mar
 Se sentem como um peixe fora d'água
 Como um corpo afundando no fundo do poço
 Como se estivessem em águas turbulentas
 Se afogando.

Como a maioria dos poemas de Olayiwola, “Water” apresenta versos brancos, que não apresentam esquemas de rima. A apresentação se inicia com um relato de notícia relativamente recente sobre jovens negros que morreram afogados e, em seguida, ela apresenta um dado quantitativo sobre porcentagem de pessoas negras que não sabem nadar. E então a pergunta que será respondida ao longo do poema: “Por que pessoas negras têm medo da água?”

A apresentação tem um formato híbrido, que ora parece uma performance poética, ora simula um discurso, que ganha um caráter dramático com um dos poucos recursos de que a poeta pode dispor: o seu próprio corpo.

No trecho “*tão cruel que te morderia como racismo*” [so vicious it’d bite like racism], a performer bate palma uma vez para enfatizar a gravidade das palavras. Nesse ponto, a fala começa a ficar mais acelerada e em um tom mais alto. No trecho “*ouvi dizer que, no norte, Jim Crowe North e, no sul, o Ku Klux South*” [I heard a Jim Crowe North and a Ku Klux South], a autora aponta para o alto na palavra “norte” e para baixo na palavra “sul”. Em alguns momentos, ela levanta um dedo apontado para dramatizar as perguntas como “*Diga, como um preto mantém a cabeça acima da água se os pretos não sabem nadar?*” [Tell me, how do a nigger keep their head above water if niggers can’t swim]. A partir de então, a apresentação fica mais dramática, as expressões mais pesadas, o conteúdo mais mórbido. Porsha fica mais enfática, o tom fica mais elevado, e sua expressão facial mais séria.

Assim como Carol Dall Farra, Porsha também faz referência à temática da escravidão. Com imagens sombrias tanto da travessia como “*Ouvi dizer que tubarões seguiam navios negreiros que cruzavam o Oceano Atlântico, acompanhando corpos negros jogados ao mar*” [I’ve heard sharks followed slave ships crossing the Atlantic Ocean, trailing black bodies thrown overboard] quanto

com imagens do cotidiano da escravidão “*Ouvi dizer que, no tempo da escravidão, os senhores brancos se recusavam a deixar os negros aprenderem a nadar porque um escravo que sabia nadar poderia fugir*”, a autora constrói uma ponte com o cotidiano dos espectadores negros ao se utilizar da crença de que pessoas negras não gostam de água. Além de apresentar imagens de trauma, a autora também apresenta aspectos do cotidiano: “Não brincamos com a chuva porque acabamos de fazer o cabelo. [We don’t fuck with the rain cos our hair just got did]”.

Segundo Saidiya Hartman (2008), a experiência da diáspora produz uma dinâmica da orfandade, nesse sentido, a falta de um passado que interfere no presente. Por não possuir memória ou registros de seu passado, o indivíduo em diáspora é visto como um *outsider*, tanto no lugar de origem quanto no país em que nasceu. Tal experiência não permite que os descendentes dos africanos escravizados se identifiquem com o país de seus antepassados, com o qual não possuem laços, ou com a cultura dominante do país onde nasceram, regido por um sistema que os marginaliza. De acordo com Hartman, a experiência da diáspora produz “o jugo de uma vida danificada e a angústia de ser um nativo estrangeiro, um eterno alienígena” (Idem, p. 202).

Assim, ambas as poetisas constroem coletivamente as memórias (HALBWACHS, 2006), a partir das experiências individuais que se conectam para produzir conteúdos coletivos. Quando as autoras conseguem “retomar os modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo” (2006, p. 288), através das lembranças (que podem ou não ser criadas), o presente pode ser ressignificado e originar um posicionamento político, uma vez que os indivíduos podem se articular em quadros sociais comuns para confrontar a diferença e a exclusão.

Beatriz Nascimento (2007) cunhou o termo *transmigração*, fazendo referência à mobilidade muitas vezes forçada do continente africano para a América. Nesse mesmo sentido, no final do século XIX, o quilombo se tornou um instrumento ideológico, cujo intuito seria usar a retórica abolicionista a fim de alimentar o sonho de liberdade dos negros escravizados. Assim, a palavra foi usada para que os negros pudessem ter uma nova ideia de nacionalidade para reivindicar a herança africana e uma brasilidade que pudesse reafirmar sua identidade negra.

No artigo intitulado “Mulher negra, essa quilombola”, Lélia González destaca que o quilombo de um lugar ideal onde negros, índios e brancos pudessem ser tratados de forma igualitária e, nesse contexto, a mulher negra atuou em vários

setores dessa luta, mas principalmente na formação da identidade cultural brasileira, “nunca deixando de educar seus filhos dentro do espírito antiescravista, anticolonialista e antirracista” (GONZÁLEZ, 1981).

Se considerarmos que essas jovens autoras negras atuam nas comunidades disseminando informação, na articulação da conscientização acerca do racismo e do sexismo, um questionamento que encabeça ao início deste estudo é: as novas poetisas da diáspora podem ser consideradas “herdeiras dos quilombolas”? Ao fabular sobre a travessia do Atlântico, sem nunca estar de fato na travessia do Atlântico, consegue Porsha Olayiwola alcançar a comunidade em um palco? E Carol Dall Farra, performando em praças públicas para os seus pares, apontando o dedo para a sua igual, consegue o quilombamento?

Os próximos capítulos tentam desvendar isso.

3. Precisamos de nossos nomes: política e fabulação na formulação de nomes negros

CENA 1

Em uma conversa de família, um rapaz informa que, quando tiver filhos, não vai passar adiante o sobrenome de seu pai negro. Por ser comum demais, o sobrenome Souza não é mais conveniente que Cascardo, o sobrenome da mãe branca. O rapaz também relata que, se pudesse, tomaria o sobrenome do pai da namorada branca, que nem ela mesma tem, mas, sendo mais incomum que Souza e Cascardo, ganha de todos eles.

CENA 2

Uma jovem afro-americana, criada na classe média dos subúrbios de Washington, D.C., descendente de um nigeriano naturalizado americano e uma afro-americana, relata que seu pai escolheu nomes racialmente neutros para os filhos, para que estes não sejam preteridos em vagas de emprego, já que o sobrenome africano poderia dificultar a empregabilidade. Os nomes dos irmãos da jovem são Katherine, Nicholas e Charles. O nome da jovem é Maria.

CENA 3

Um comerciante brasileiro, ao falar com uma de suas funcionárias ao telefone, teve que anotar o nome desta. Ao desligar o telefone, ele disse, zombando: “Olha o nome da pessoa, Gyslayne.” O sobrenome do comerciante é Yarochevsky.

CENA 4

Bairro do Humaitá, Rio de Janeiro. Estúdio de Audiovisual. Quatro colegas de trabalho têm que decidir quem vai comunicar ao chefe as péssimas condições de trabalho. Uma das colegas diz que Nicole não pode fazê-lo, pois Nicole, quando reclama, parece a Shaniqua do Brooklyn. Nicole é a única negra do grupo.

As cenas descritas representam concepções do imaginário social acerca de nomes e sobrenomes associados a identidades marginalizadas nos contextos brasileiro e norte-americano. Assim como aparência física, a linguagem e o lugar de origem, os nomes e sobrenomes podem indicar noções pré-concebidas acerca de um grupo social. Embora no Brasil e nos Estados Unidos as elaborações e as percepções acerca de nomes negros não sejam equivalentes, não é difícil imaginar que, por causa da diáspora africana, a intenção para a insurgência desses nomes seja a mesma: a resistência aos moldes hegemônicos.

Estudos econômicos recentes no Brasil apontam uma suposta relação entre o caráter social e racial de nomes e sobrenomes e as medidas de acúmulo de capital humano. Segundo Lucas Costa Scottini,

[...] a relação entre nomes e status socioeconômico é uma característica marcante da atual geração de jovens nascidos entre o final dos anos 80 e começo dos 2000. Isso reflete um cenário em que a desigualdade socioeconômica está associada a outra desigualdade, a de capital cultural familiar. Os pais que escolhem o nome Jackson para o filho (nome fictício) são, em média, mais pobres e menos educados do que os pais de um Heitor, por exemplo. (2011, p.56)

De acordo com Scottini (2011), diferentemente dos Estados Unidos, em que os movimentos de orgulho negro influenciaram a escolha de nomes tipicamente negros para reafirmar a identidade racial, no Brasil, a desigualdade social é o principal fator para a diferença entre os nomes. O baixo status socioeconômico, nesse sentido, daria origem aos “nomes de pobres”, gerados por pais “menos educados”, “influenciados pelas linguagens de massa (televisão e cinema), enquanto Heitor [seria gerado por] por um padrão mais influenciado por linguagem escrita” (*Ibidem*). Nesse sentido, os alunos com baixo desempenho escolar teriam nomes e sobrenomes “de pobre”. Os sobrenomes, de acordo com Scottini (2011), sintetizam a desigualdade social que se mantém a longo prazo, enquanto os nomes refletem a cultura da família a curto prazo.

Apesar de o autor admitir que existe um tratamento discriminatório nas escolas e que isso poderia afetar o processo de ensino-aprendizagem, suas asserções de que nomes e sobrenomes estejam atrelados a características culturais são baseadas em uma visão hegemônica da sociedade que não considera alguns outros fatores para o baixo desempenho escolar de certos alunos, como a má distribuição de renda, a falta de oportunidade de trabalho e a falta de investimento em áreas sociais. Além disso, o que Scottini (2011) considera como cultura é apenas a cultura escrita. Se os pais de um Heitor são culturalmente superiores aos pais de um Jackson por escolherem um nome supostamente influenciado pela linguagem escrita, então somente a cultura dominante (seus nomes, seus livros, suas palavras, suas regras) é considerada cultura. Curiosamente, ele faz um apanhado de “nomes de baixo status” que têm inspiração na língua inglesa (Jéssica, Daiane, Michael Douglas e Jackson), sem considerar em seu exemplo que Jackson é o sobrenome do maior ídolo pop negro. Será que os pais negros, influenciados por Michael Jackson, não seriam motivados por um sentimento de pertencimento, um ato diaspórico de resistência ao rejeitar a lógica da estrutura dominante?

O ponto de vista de Scottini (2011) é inegavelmente hegemônico, e não há como negar que esse pensamento perdura no imaginário social, inclusive entre pessoas negras, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, entre negros e brancos. Usando como exemplo os casos supracitados, na cena 2, o temor do pai nigeriano de que os filhos não conseguissem empregos não é infundado. A discriminação racial é um fator crucial para o desemprego dos negros norte-americanos, e os currículos com nomes considerados brancos têm 50% mais chances de serem chamados para entrevista. Ainda assim, nem todos os nomes escolhidos por esse pai são “racialmente neutros”. Tendo em vista que Maria é a forma latinizada do nome hebraico Mariam, esse pai preferiu um nome tipicamente hispânico, livre de uma possível “neutralidade”. Nesse sentido, os nomes negros estariam em uma posição de desvantagem em relação não só aos nomes tipicamente brancos, mas também aos tipicamente hispânicos. Outra questão sobre esse caso é: se as minorias que “branqueiam” o currículo conseguem mais entrevistas (GEDERMAN, 2017), o que aconteceria se um contratante que imediatamente descarta alguém com um nome negro entrevistar uma Maria negra? O resultado não seria o mesmo? Se a

rejeição ao nome negro é uma recusa aos símbolos da negritude, a própria presença negra não causaria reprovação maior do que o nome?

Os nomes negros são frequentemente relacionados ao gueto, ou seja, às comunidades periféricas, que se diferem da classe média branca e até mesmo da classe média negra norte-americana. A cena 4 sintetiza a percepção que pessoas brancas pertencentes à classe média brasileira têm dos nomes negros americanos. Do relato, é possível tirar duas conclusões: as Shaniquas moram no Brooklyn, cidade em processo de gentrificação, mas conhecida no *mainstream* por ser habitada pela população negra de baixa renda; as Shaniquas não conseguem se comportar de acordo com as normas de trabalho sem performar estereótipos de raça. Diante dessa premissa, será que todas as Shaniquas são negras e todas as negras são Shaniquas?

Nesse sentido, os nomes negros são carregados de estigmas, enquanto os nomes brancos seriam considerados neutros. A propósito da suposta objetividade branca, Grada Kilomba (2019) afirma que os regimes dominantes definem o que é verdade, o que é erudito, o que é padrão, enquanto todo conhecimento desviante da norma branca é específico, pessoal, parcial, marginal. A partir desse pensamento, os nomes negros ou nomes do gueto seriam escolhidos por pais incultos, que não sabiam ou não se importavam o suficiente com a grafia tradicional. Os motivos para tal recusa aos nomes tradicionais são o cerne da questão, ignorado por quem identifica ignorância nessas escolhas. Nos Estados Unidos, os nomes negros, *black names*, são conhecidos por inúmeros traços: variações de nomes bíblicos, devido à predominância da religião cristã entre os negros norte-americanos; nomes árabes, devido à influência islâmica entre a população negra que rejeitava o cristianismo por de seu apoio à escravidão; nomes franceses influenciados pela cultura crioula; nomes africanos, motivados pela insurgência do movimento pan-africano.

No Brasil, os nomes escolhidos por pais pobres costumam ter a “grafia distinta das convencionais, uso de nomes compostos, uso de nomes estrangeiros e uso de nomes inéditos” (SCOTTINI, 2011, p.27). Outros afirmam (GOULART, 2001) que, diferentemente do Reino Unido e de Portugal, que mantêm os nomes escritos sempre da mesma forma, no Brasil, existe uma multiplicidade na grafia dos nomes próprios, de forma que os homófonos Teresa, Tereza, Theresa e Thereza seriam igualmente aceitos nos cartórios brasileiros. Essa “bagunça” seria culpa dos

cartórios e do “jornalismo cartorial”, praticado no Brasil, que, em vez de padronizar os nomes publicados, “obedeceria a vontade de cada um” e o que “consta nas certidões de nascimento”.

A mesma regra não se aplica, entretanto, aos sobrenomes. No Brasil, quanto mais estrangeiro um sobrenome soa, mais status o indivíduo tem. Nas cenas 1 e 3, esse paradigma é explícito, uma vez que, na primeira cena, o jovem renega o sobrenome dos pais para enobrecer os descendentes, uma espécie de Redenção de Cam onomástica. Não conseguindo ele próprio se livrar do jugo do sobrenome comum, cabe à sua futura esposa a limpeza dessa linhagem. Nesse caso, quanto mais incomum, quanto mais cheio de consoante ou sílabas de outra vernáculo, melhor.

A cena 3 sintetiza esse pensamento, quando um Yarochevsky de nome “comum” se coloca acima de uma Gyslayne de sobrenome “comum”. A alternativa, nesse caso, é considerar que esses nomes e sobrenomes incomuns, assim como a branquitude, não têm valor positivo por si próprios, e sim quando comparados aos que eles próprios subjugam e consideram inferiores. Nesse sentido, um Yarochevsky não tem valor se não for comparado com um da Silva. A Maria Eduarda não tem valor se não for comparada com a Gyslayne. Por que um sobrenome escrito com diversas consoantes tem valor e um nome não? O motivo são as pessoas a quem eles são associados. Os nomes negros, ou pobres, não têm uma conotação ruim por si, não são estranhos, não são feios ou esquisitos, mas são negativados quando percebidos pela lógica dominante como elementos distintivos de classificação social e racial. Nesse sentido, as cenas 1 e 2, que acontecem em sociedades distintas podem ser entendidas como assimilacionismo, em que, os indivíduos subalternos precisam se adaptar às normas do colonial e assumir a cultura hegemônica para reconfigurar as suas próprias identidades, absorvendo hábitos e práticas da elite dirigente considerada civilizada.

Essa economia onomástica pode ser concebida como uma estratégia. No pós-abolição, as regras de disputa entre senhores e escravizados foram suspensas, de maneira que, para reafirmarem a nova condição livre, os ex-cativos passaram a adotar sobrenomes. Muitos deles utilizavam o sobrenome do ex-senhor, com interesse nos “possíveis benefícios advindos do prestígio social presente nessa

nomeação” (PALMA, TRUZZI, 2018, p.327). Além disso, muitos ex-escravizados sentiam que, de alguma forma, tinham uma relação mais próxima com o ex-senhor, o que configurava uma espécie de subordinação. Assim,

[...] a partir do momento em que um(a) liberto(a) se apropria do sobrenome de um fazendeiro, ocorre uma sequência da subordinação pessoal em relação a este último. Mesmo não se tornando, do ponto de vista legal, membros da família, os libertos que incorporavam o sobrenome do antigo senhor se enxergavam como muito mais do que meros trabalhadores, sentiam-se como pessoas com alguma espécie de parentesco não consanguíneo com o senhor. Essa é exatamente a lógica patriarcal, entendida aqui enquanto uma política de domínio que garantia a produção e a subordinação de dependentes. (PALMA, TRUZZI, 2018, p.322)

Nomes e sobrenomes são a primeira noção de identidade de um indivíduo. Os nomes e sobrenomes, assim como outros elementos distintivos, são utilizados pela branquitude para demarcar classe social e raça. Ao reconhecer que existe uma hierarquia entre nomes e sobrenomes e que os nomes comuns, ou brancos, são melhores do que os nomes incomuns ou negros e que os sobrenomes incomuns, os brancos, são melhores que os sobrenomes comuns, os negros, as regras do colonial são reafirmadas. E os exemplos mostram que, mesmo quando um indivíduo não tem um nome estigmatizado, toda a sua identidade pode ser estigmatizada ao ser associada a esses estereótipos.

Em função disso, muitos negros escolhem para os filhos nomes considerados pelo imaginário social como racialmente neutros, o que seria uma forma de mitigar a subalternidade em algum aspecto, mas, tendo em vista que a cor, e não o nome, é o traço distintivo mais importante para a classificação racial, o resultado mais sólido dessa escolha é a consolidação da ordem hegemônica proposta pela elite.

Mas os nomes negros existem porque há pessoas que rejeitam a lógica dominante, que escolhem nomear seus filhos na contramão do esperado. Porsha Olayiwola (2019) sintetiza a história dos nomes e dos sobrenomes negros nos Estados Unidos no poema “Un-named”:

[...] depois da guerra civil, muitos ex-escravizados adotaram o nome freedman ou freeman. outros adotaram o sobrenome do ex-senhor. alguns porque precisavam de algum nome para registrar a nova liberdade. outros porque esperavam encontrar outros familiares dos quais foram separados durante o período da escravidão. (Idem, p.55)

Outra finalidade para a adoção dos sobrenomes dos ex-senhores era a esperança que os libertos tinham de estabelecer uma ligação histórica com a sua família.

[...] os afro-brasileiros que adotaram, no período pós-abolição, o sobrenome de antigos senhores não conheciam, em boa parte dos casos, a sua genealogia familiar. Essa conclusão pode ser considerada parcialmente correta. Parece ser verossímil que muitos escravos, principalmente aqueles separados de suas famílias no comércio interprovincial de cativos, não tivessem a oportunidade de, em fins do século XIX, tentar criar alguma espécie de reminiscência de suas antigas relações familiares por meio da fixação de um nome. Cabe lembrar, todavia, o fato de essa dinâmica migratória, assim como qualquer outra, significar um momento de reconstrução das redes de relações presentes na trajetória desses indivíduos. Apropriar-se especificamente do sobrenome de fazendeiros, dentre vários outros, indica a direção para a qual estavam caminhando os vínculos criados por alguns dos ex-escravos que vieram de outras províncias. (PALMA, TRUZZI, 2018, p.327)

Nesse sentido, o sobrenome do ex-senhor funcionaria como uma estratégia para concepção de uma linhagem não tradicional, que, utilizando-se do sobrenome opressor, une as partes quebradas de uma família separada pela máquina colonial. Essa estratégia poderia ser utilizada também na atualidade, como continua Olayiwola (2019):

[...] o nome de solteira de minha mãe é battie, soletra-se b-a-t-t-i-e. a família dela é do mississipi. (...)

no mississipi, havia uma mulher chamada elizabeth beaty, soletra-se b-e-a-t-y, que era dona de cinquenta escravos. (...)

toda vez que eu conheço um negro com o sobrenome battie, me pergunto se é uma reunião de família. toda vez que eu conheço um branco com o sobrenome battie, me pergunto se ele sabe o que a família dele fez, quantos abusos permitiram o seu fôlego. (...)

se ele sabe exatamente a que o seu nome está relacionado (...) o privilégio na procura de empregos, no aeroporto, no banco e na emergência hospitalar. (Idem, p. 55)

Ao questionar o valor de um sobrenome ligado à escravidão, Porsha Olayiwola (2019) inverte a estrutura simbólica dominante. Para ela, a onomástica negra é um espaço de ancestralidade, em que as pessoas com o mesmo passado de trauma possam se reencontrar em uma reunião de família, mesmo que não haja laços sanguíneos. A mesma lógica não pode ser aplicada quando uma pessoa branca tem o mesmo sobrenome de uma pessoa negra, pois isso significa que, em algum ponto da história, seus ancestrais se encontraram de maneira que foi traumática para o

negro. Além disso, como resultado dessa violência, os descendentes brancos utilizam-se de privilégios atualmente, enquanto os negros com o mesmo sobrenome são marginalizados. Na dialética de Olayiwola (2019), entretanto, os brancos com sobrenomes escravocratas deveriam ser lembrados de seus passados escravocratas.

Assim como os sobrenomes formam uma rede de encontro para as famílias separadas na instituição da escravidão, os nomes negros são uma expressão coletiva de fabulação da comunidade. Embora as grafias e a fonética dos nomes negros sejam estigmatizadas, a diferença funciona como uma confluência de identidades opostas ao comum e a inscrição de uma narrativa onomástica de resistência.

[...] e as pessoas questionam os nomes negros: porque os nomes não são mais curtos, por que as sílabas e s q u i v a s não são fáceis de entender, por que nossos nomes soam como música quando eles atravessam os lóbulos, por que damos aos nossos filhos nomes de pássaros, de carros, de movimentos, se perguntam por que nossos nomes são grafados com distinção, por que nomes negros sempre têm um enfeite. (Idem, p.55)

Diferentemente do que a lógica dominante propõe, nomes negros não surgiram do nada, não são apenas produtos de pessoas alienadas influenciadas pela televisão. Registros antigos mostram que negros jamaicanos costumavam chamar seus filhos pelos dias em que eles nasciam na semana. Quando chegavam ao novo destino, muitos escravizados eram rebatizados no local de origem com nomes ingleses que correspondiam foneticamente ao nome de origem porque os mercadores ou os senhores de escravos não sabiam pronunciar nomes africanos. Dessa maneira, Cudjo virava Joe; Phiba ou Phibbi (mulher nascida na sexta-feira) viravam Phoebe; Quaco virava Jacco, Jacky ou Jack. Em outros contextos, entretanto, os cativos continuavam usando seus nomes africanos. Quando os escravizados fugiam, os escravocratas listavam no aviso de fuga ambos os nomes, o anglicizado e o nome de origem africana. Em algumas situações, os escravizados não recebiam um nome inglês, então usavam o africano.

No Brasil, os cativos capturados deveriam ser catequizados e batizados em solo africano antes da travessia. Seu antigo nome era apagado ali, com uma marca de cruz feita com ferro sobre sua pele. Nesse batismo, o escravizado não recebia um nome, até que, chegando ao Brasil, novamente batizado, ele recebia um nome cristão. Não havia diferença significativa entre nomes cristãos de negros e brancos,

mas havia alguns nomes de santos predominantemente negros: Benedito, Bento, Cosme, Damião, Romão, Esperança, Felicidade e Luzia (FREYRE, 2006:541 *apud* PALMA, TRUZZI, 2018, pág. 315). Apesar de muitos escravizados continuarem adotando o nome africano nas interações informais do cotidiano, com o passar dos anos, a onomástica africana foi se perdendo.

Atualmente, não existe uma categoria de nomes negros no Brasil associados unicamente à negritude, embora, quando essa associação acontece, exista uma dupla marginalização. Ainda assim, é comum que pessoas negras escolham nomes que se refiram a heróis negros, como Dandara; nomes bíblicos, em virtude da maciça presença das igrejas evangélicas nas favelas; e nomes grafados diferentemente da norma vigente. Os nomes diferentes, então, subvertem a posição de subalternidade através de “estratégias de significação deslocadas” (BHABHA, 1998, p.206), que, ao desafiarem o normal, rejeitam um traço de assimilação e, portanto, negam o colonial. Na disputa simbólica pelo imaginário de si, fazem a tessitura de nomes, com o uso criativo de letras e sílabas estrangeiras. Quando os nomes são classificados numa hierarquia, nomear é uma escolha política. Já que não podem mudar o próprio nome, esses pais transmitem aos filhos a primeira fagulha do decolonial, uma aposta, a certeza de que pelo menos negaram uma parte do controle das estruturas dominantes da autoria de si mesmos.

A infratura, segundo Paulo Leminski (1986), se resume na ruptura e na desmistificação da objetividade naturalista. Tendo em vista que os nomes “comuns” e os sobrenomes “incomuns” ganham status através de uma norma excludente para uns e estrategicamente vantajosas para outros, o estranhamento é uma estratégia de fortalecimento da narrativa negra autoral. A resposta de Olayiwola aos questionamentos sobre a diferença dos nomes negros é:

[...] países que declaram independência podem se nomear. pretos sabem reivindicar. e quando nossos nomes não têm a sua linhagem, quando nossos nomes não são o que vocês esperam, então o que você esperava? que nós nos apresentássemos, ainda fugindo, que nós apertássemos as mãos pingando sangue
que você derramou? (Idem, 2019, p.55)

Precisamos de Novos Nomes (2014) é o primeiro romance da autora zimbabuana NoViolet Bulawyo. Na história, Darling, uma menina de dez anos, vive em uma habitação precária, entre a fome, a morte e as aventuras com os

amigos. No meio da narrativa, Darling passa a viver nos Estados Unidos, onde frequentemente sente o peso da desterritorialização. No capítulo intitulado “Como Eles Viviam”, o longo monólogo sobre a condição dos imigrantes sem documentação nos Estados Unidos deixa implícito o modo como os sujeitos da diáspora se adaptam de maneira sistemática. O tom melancólico do texto revela a situação dos imigrantes na posição de cativos no sistema hegemônico à espera de que os filhos sejam livres.

E então os nossos próprios filhos nasceram. Seguramos com firmeza as suas certidões de nascimento americanas. Não demos aos nossos filhos os nomes dos nossos pais, os nossos próprios nomes; temíamos que se fizéssemos isso eles não fossem capazes de dizer o próprio nome, os seus amigos e os professores não saberiam chamá-los. Demos a eles nomes que os ajustavam à América, nomes que não significavam nada para nós: Aaron, Josh, Dana, Corey, Jack, Kathleen. (*Ibidem*, p.217)

Os novos nomes do título, no entanto, não se referem à assimilação dos imigrantes no novo país. Segundo Bulawayo, os novos nomes dizem respeito à

[...] necessidade de nós como um povo reimaginarmos, repensarmos a nós mesmos, o nosso caminho e sobre o lugar aonde estávamos indo. Precisamos de novas maneiras de ver as coisas, novas maneiras de fazer as coisas, novas lideranças. Era basicamente um chamado para a renovação. Mas não deve se limitar ao Zimbábue. Acredito que pode ser traduzido para além das fronteiras. (BULAWAYO, 2021, tradução própria)

O primeiro país em que a protagonista vive não é nomeado no romance. Essa estratégia da autora talvez faça sentido para ampliar a narrativa de maneira que as experiências sejam compartilhadas pelos leitores. Curiosamente, o Zimbábue só adotou o nome após a independência do domínio do Reino Unido. O autbatismo, nesse sentido, promulga de maneira simbólica a dissociação entre dominador e dominado. A emergência de uma narrativa onomástica diz respeito a uma disputa simbólica para ressignificar as identidades marginais, transformando objetos em sujeitos. Se a diáspora africana perdeu os laços maternos no período escravocrata, assim como sua identidade cultural e seus vínculos familiares, a comunidade da diáspora é edificada através da diferença da expectativa hegemônica. O chamado aos novos nomes — ou nossos nomes — é a afirmação de um discurso de oposição à assimilação cultural e à marginalização de identidades negras.

4. “My tongue is a trigger, my mind is a grenade”: a dissidência na fala de mulheres negras

*Com a lírica sincronizada,
as verdades cantando
A sequência igual Glock rajada
N.I.N.A., Stephen King*

CENA 1:

No vagão no metrô, apinhado de pessoas, mãe e filha adentram vociferando, chamando a atenção dos outros passageiros. Conscientemente, elas se destacam muito das outras pessoas: são negras retintas, com o nariz achatado, desdentadas, cabelos presos repletos de presilhas, vestido floral de um material semelhante ao tecido de chita, com a gola exposta, propositalmente *kitsch*. O nome da mãe é Adelaide, o da filha é Brit Sprite. Elas tentam convencer os passageiros a lhes entregar algum dinheiro do qual supostamente não precisam, com o popular bordão “Cinquenta centarru, vinte e cinco centarru, dez centarru. Curicença!” Esse esquete foi exibido no programa Zorra Total, na TV Globo, de 2011 a 2015.

CENA 2:

“A senhorita está ficando mocinha e tem que aprender a ler e escrever, e não vai ter tempo disponível para mamar, porque necessita preparar as lições. Eu gosto de ser obedecida! Estais ouvindo-me, D. Carolina Maria de Jesus?”

Fiquei furiosa e respondi com insolência. (MEIHY, 1994)

Uma rápida busca nos dicionários revela as definições do verbete *insolente*. Do latim *insolens*, paroxítona, adjetivo de dois gêneros, embora na cultura brasileira o predicado seja atribuído majoritariamente a mulheres que não acatam determinadas expectativas acerca da figura feminina. Insolente: que ofende, provoca reprovação ou desafia a autoridade; que trata as pessoas com superioridade

e arrogância; que não tem pudor, ou que revela falta de pudor, de decoro⁵, desrespeitoso no que diz ou nas atitudes que toma⁶. Dentre os sinônimos, os significados são também vilipendiosos: atrevido, desaforado, audacioso, ousado, descarado, sem-vergonha, irreverente, destravado, procaz, deslavado⁷. Parece que algumas dessas características, de fato, foram concebidas para representar apenas a mulher, um tipo específico de mulher. O Priberam⁸ ainda oferece uma significação precisa do vocábulo cara a este estudo: “Que ou quem não respeita determinados constrangimentos ou regras sociais.”

No que concerne aos textos que serão aqui analisados, os poemas “Trigger”, de Porsha Olayiwola (2015), e “O que é intelectualidade para você?”, de Carol Dall Farra (2022), em consonância com as cenas supracitadas, neste capítulo, será feita uma reflexão acerca dos diferentes silenciamentos impostos a mulheres negras e como elas se articulam, individual e coletivamente, para romper com os silêncios.

No artigo intitulado “Como Domar uma Língua Selvagem”, Gloria Anzaldúa enumera alcunhas que as meninas em sua comunidade recebiam se falassem como não deviam, se fossem *malcriadas*: “bocuda, respondona, fofoqueira, bocagrande, questionadora, leva-e-traz” (2009, p. 306). Adjetivos que, ressalta a autora, dificilmente seriam atribuídos a meninos. Ser mulher e falar demais era motivo para castigos, punições e humilhações públicas.

Na América colonial, as mulheres brancas eram legalmente impedidas de votar e, quando se casavam, toda a sua existência passava a ser atrelada à do marido. Legalmente, portanto, mulher e marido eram uma pessoa, e ao marido era esperado tanto que ele protegesse quanto controlasse a mulher.

Uma das maneiras para manter uma mulher subordinada na sociedade era governar a sua língua. Por falar demais ou em um tom que parecesse desagradável ou incômodo, uma mulher poderia ser castigada com o *scold's bridle*,

uma estrutura de ferro que circundava a cabeça, um bridão de cerca de cinco centímetros de comprimento e dois centímetros e meio de largura projetado para dentro da boca e voltado para baixo sobre a língua; muitas vezes, era salpicado de pontas afiadas, de modo que, se a

⁵ INSOLENT. In Aulete Digital, <https://aulete.com.br/insolente> [consultado em 05-01-2023].

⁶ INSOLENT. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/insolente/>>. Acesso em: 27-03-2023.

⁷ <https://www.sinonimos.com.br/insolente/>

⁸ “insolente”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/insolente> [consultado em 05-01-2023].

infratora mexesse a língua, aquilo causaria dor e faria com que fosse impossível falar. (FEDERICI, 2019, p.81)

É preciso ressaltar que, segundo Silvia Federici (2019), esse instrumento de tortura, registrado pela primeira vez na Escócia, foi criado para punir mulheres das classes mais baixas “consideradas ‘importunas’ ou ‘rabugentas’ ou ‘subversivas’” (Ibidem, p.9). Outros instrumentos de tortura também seriam utilizados para calar prostitutas ou mulheres que perturbavam a ordem social envolvendo-se em motins. *Insolentes*.

Uma das primeiras amostras na literatura antiga do silenciamento das mulheres vem da *Odisseia*, quando Penélope, diante de um evento com os seus pretendentes, pede que o bardo cante outra música, ao que seu filho, o jovem Telêmaco, responde que a mãe volte para os seus afazeres, pois os discursos, assim como o poder, são assuntos masculinos. De acordo com Mary Beard (2018), na visão de Homero, fazia parte do amadurecimento do homem assumir o controle do discurso público e silenciar as mulheres.

Embora o silêncio fosse imposto a todas as mulheres, o patriarcado tinha o costume de engendrar diferentes mecanismos para calar diferentes tipos de mulheres. Se as mulheres brancas de classe alta eram desqualificadas em público, as mulheres consideradas de menor importância na sociedade que ousassem levantar a voz poderiam ser submetidas à tortura. Ademais, conforme o intelectualismo feminista surgiu, as mulheres brancas, principalmente das classes mais abastadas, ganharam notoriedade enquanto as mulheres não brancas continuaram sendo silenciadas. O discurso de Sojourner Truth, *E não sou uma mulher?*, em que ela reivindica o direito de ser tratada como igual tanto como mulher quanto como negra, também configura um apelo contra o aniquilamento, contra o silenciamento.

Não é preciso dizer que semelhantes mecanismos de tortura eram aplicados aos negros escravizados, independentemente do sexo, sendo Anastácia⁹ o símbolo mais notável deles. A Máscara de Flandres, a priori usada para impedir que os

⁹ Não há muitos dados concretos sobre essa figura, mas, segundo o imaginário popular, Anastácia foi uma escravizada de inestimável beleza nascida em 1740, castigada com instrumentos de tortura — sendo a máscara de Flanders o mais conhecido — por se recusar a se deixar tocar. Em 1968, Étienne Victor Arago retratou o seu martírio com a pintura "Castigo de Escravos". Desde então, é considerada uma santa e cultuada em tradições umbandistas e espíritas.

escravizados se alimentassem do cacau e da cana de açúcar das plantações, também seria utilizada para impor um ambiente de silêncio, o que Grada Kilomba (2019) chama de “máscara do silenciamento”, que impede que o sujeito negro revele verdades que o senhor branco prefere evitar, impede que ele fale *insolências*.

Segundo bell hooks (2019), embora o silenciamento seja uma pauta recorrente entre as feministas brancas, oriundas de lares WASP,¹⁰ as comunidades negras nunca foram silenciadoras para mulheres negras. De acordo com a autora, as mulheres negras

podem ser ouvidas. Certamente, para as mulheres negras, 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. (2019, p. 32)

Embora as mulheres negras não fossem fisicamente impedidas de falar em suas comunidades, suas falas não eram consideradas importantes como os discursos dos homens negros, que atuavam como oradores, líderes e pregadores. As falas das mulheres negras eram consideradas de menor importância, por isso sequer eram ouvidas. Nesse sentido, um outro tipo de silenciamento entra em vigor, um silenciamento opressivo, um processo de repressão instaurado tanto pelo patriarcado quanto pela branquitude, no qual o discurso de mulheres negras “é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser dita nem tampouco ouvida” (KILOMBA, 2019). O processo de silenciamentos de pessoas negras na sociedade se atualiza também “nos silêncios institucionais, na naturalização da morte de corpos negros, nas desigualdades, na imposição de uma voz única”.¹¹

Segundo Audre Lorde (2019), romper com os silêncios foi fundamental para que ela se aproximasse de outras mulheres, para lutar contra a despersonalização que mulheres negras sofrem em decorrência do racismo. Se, segundo Grada Kilomba, (2019) o ato de falar é uma negociação entre quem fala e quem escuta, e ouvir é o ato de autorização em direção ao falante, no que tange ao discurso de mulheres negras, a poesia oral, performada nos *poetry slams* confere a essas autoras e às suas ouvintes um pacto de escuta e fala, ensino e aprendizado, além de

¹⁰ Sigla do inglês White, Anglo-Saxon and Protestant [Branco, Anglo-Saxão e Protestante].

¹¹ RIBEIRO, Djamila, em Precisamos romper com os silêncios | Djamila Ribeiro | TEDxSaoPauloSalon

assegurar um espaço para romperem com os silenciamentos instaurados pela branquitude.

Em março de 2022, Carol Dall Farra publicou um vídeo em sua página no Instagram com a seguinte legenda: “O que é a intelectualidade pra você?”. A poeta inicia a sua fala expondo uma dissonância entre as expectativas em relação à sua intelectualidade e o que ela de fato apresenta:

É que vocês querem o intelectual polido
E longe da verdade de ser vivido com a vida que se vive qualquer um
que é normal
É que vocês me querem bem apresentada

A polidez esperada do intelectual pode ser interpretada aqui como a suposta neutralidade atribuída ao conhecimento e à estética branca. Como afirma Grada Kilomba (2019), no âmbito acadêmico, existe um parâmetro conhecido como “verdadeira erudição”, cujos padrões são controlados por acadêmicos brancos. Assim, o conhecimento, a estética e os discursos de pessoas não brancas são considerados subjetivos demais, parciais ou intelectualmente inferiores. Nesse sentido, o poema de Carol Dall Farra se alinha ao de Porsha Olayiwola quando esta inicia expondo críticas feitas em relação ao seu discurso poético.

O poema “Trigger” foi apresentado em Phoenix, Arizona, no The Individual World Poetry Slam Finals, um dos três torneios de poesia falada administrados pelo Poetry Slam, Inc. Diferentemente da categoria anterior, no The Individual World Poetry os poetas fazem apresentações solo em um palco onde competem pelo título. No torneio de 2014, havia setenta e dois participantes, dos quais doze chegaram à rodada final, sendo Porsha Olayiwola a vencedora desta edição. A performance da poeta está disponível na plataforma de vídeos YouTube e já foi assistida por mais de 25 mil pessoas. Diante de uma plateia diversificada, dos quais os juízes foram escolhidos aleatoriamente, a poeta inicia:

Ouvi dizer que, quando escrevo, escrevo muitas rimas nos meus versos
então o intelecto é deixado de lado [...]

A poeta expõe uma prática comum para silenciar mulheres negras no âmbito intelectual. No que concerne ao campo literário, a literatura produzida por pessoas negras é frequentemente relacionada apenas ao seu caráter político e engajado, não considerando o trabalho intelectual e estético do texto. Ademais, as críticas feitas

ao trabalho da poeta podem ser interpretadas como uma metonímia para a toda a literatura oral, principalmente no que concerne à prática de slam poetry, como se os poemas escritos para serem lidos em uma competição não tivessem a mesma qualidade estética e intelectual (a dizer, literária) que aqueles produzidos pelo cânone da literatura escrita.

Tais críticas à poesia oral são comuns em sociedades que associam a literatura ao letramento. No entanto, deveria se levar em consideração o fato de que a comunicação artística antecede a escrita e que algumas sociedades, como grupos aborígenes australianos, esquimós e povos ameríndios e africanos são completamente ágrafos. Ao elaborar uma resposta para a pergunta “Será que a arte oral é literatura?”, Ruth Finnegan (2005) argumenta que uma das expectativas que se tem da literatura é que faça uma representação da realidade e, nesse sentido, tanto nas sociedades letradas quanto nas não letradas, a literatura funciona como um veículo para a expressão intelectual. Embora as competições de poesia falada aconteçam em sociedades letradas, a principal crítica feita à literatura oral se dá em relação à intelectualidade (ou a falta dela) desse segmento.

Segundo as críticas apontadas por Porsha Olayiwola no início da performance, a forma do poema — a sua rima — seria priorizada pela autora em detrimento do conteúdo intelectual. A poesia produzida por pessoas negras atinge, então, um impasse: ou apenas o conteúdo é valorizado e, nesse sentido, todo o valor estético é descartado em detrimento de uma poética de relato/renúncia ou, no caso da poesia oral, a forma se destaca para os críticos, como se a poeta não tivesse habilidade intelectual para elaborar um texto com um bom aspecto intelectual e estético.

Ainda nessa perspectiva, o verso seguinte do poema de Carol Dall Farra dialoga com outros versos do poema de Porsha Olayiwola:

Que eu só abra a minha boca quando a fala for rebuscada (DALL FARRA, 2022)

Ouvi dizer que falo bem, mas não escrevo “bom”
quer dizer, escrevo bem (OLAYIWOLA, 2015)

A poeta norte-americana faz um jogo de palavras. Propositalmente, Olayiwola emprega o adjetivo [good] em vez do advérbio [well], para se corrigir de maneira sarcástica na linha seguinte. Através desse recurso, a autora deixa exposto

que ela conhece as regras gramaticais, embora nem sempre escolha obedecê-las. Enquanto Carol Dall Farra relata que seus interlocutores requerem que ela fale apenas com uma linguagem específica, de acordo com a produção hegemônica de saberes. Nesse sentido, as autoras têm a fala criticada — em algum grau silenciada — não mais devido ao conteúdo que poderia ser considerado político demais, e sim em relação à forma que estaria aquém das expectativas desse interlocutor.

A respeito do interlocutor, ambos os poemas dialogam diretamente com outras mulheres negras, as leitoras/espectadoras, ao compartilhar temas caros à vivência de mulheres negras. No entanto, nesses poemas, as autoras fazem um direcionamento específico. Os poemas são direcionados a alguém que possa silenciá-las. Nesse sentido, quando Carol Dall Farra afirma que “você quer o intelectual polido” e, quando Porsha Olayiwola afirma “dizem que o modo como a minha língua se move para dizer *foda-se* para o seu deus não é coisa de uma dama”, podemos inferir que o interlocutor dos poemas é um homem branco e que esse endereçamento tem o objetivo de instaurar um discurso de rejeição ao silenciamento de mulheres negras e de reverter a lógica dominante.

A linguagem tem sido usada como um mecanismo de manutenção de poder tanto na literatura quanto no âmbito acadêmico, sendo a norma gramatical o primeiro parâmetro utilizado para desqualificar um pensamento. Nesse sentido, as poetisas negras encontram outro impasse. De acordo com bell hooks (1995), o intelectual transgrede fronteiras discursivas. As intelectuais negras costumam falar a partir de um limiar, e sua linguagem deve dar conta de dialogar com a academia e com a comunidade ao mesmo tempo.

Em relação à intelectualidade de mulheres negras, bell hooks (1995) analisa a sua trajetória intelectual no artigo intitulado “Intelectuais Negras”. No que tange ao trabalho de mulheres negras dentro do campo intelectual, existe sempre um dilema que devemos ultrapassar, pois, embora a comunidade negra valorize a educação como uma forma de ascensão social, a intelectualidade é vista com desconfiança, pois o intelectual é compreendido como aquele que trabalha sozinho, longe da comunidade. Nesse sentido, a autora explica que a experiência intelectual é também uma luta política e, por isso, não é um trabalho individual. Antes, a vida intelectual é um meio para que mulheres negras possam construir as suas subjetividades além de contribuir na luta contra as desigualdades, descolonizando as mentes e desfazendo estereótipos racistas e sexistas.

Por outro lado, ainda segundo a autora, as mulheres negras ainda precisam defender a intelectualidade dentro do campo acadêmico. A própria escrita gera questionamentos para a intelectual negra. Deve usar um estilo mais simples, que vai facilmente ser compreendido pelos leitores ou um estilo tradicional, que não necessariamente será respeitado no meio acadêmico? Ambos os poemas iniciam com a defesa desse entrelugar de uma intelectual negra, alguém com a linguagem marcada pela classe e pela etnia, conforme afirmado por Anzaldúa, que faz da intelectualidade um campo de luta política. A respeito da poesia de espaços fronteiriços, de acordo com Homi Bhabha (1998), nos entrelugares, novas estratégias de subjetivação são elaboradas, e, assim, as identidades minoritárias podem se unir coletivamente.

A gramática do cotidiano, expressão cunhada por Conceição Evaristo, é uma forma de linguagem que “surge da comunicação inventada, gestada, gerida no meio do povo” (2019). É um mecanismo de conexão entre os iguais. De acordo com a autora, “apropriar-se da língua escrita para registrar uma performance fundamentada na oralidade é também revisitar a história de uma língua imposta” (2019). Nesse sentido, a escolha das autoras por usar uma linguagem das ruas, além de propor uma rejeição aos moldes estéticos da lógica dominante, confere à sua literatura um valor enquanto processo identitário e de pertença. Os versos seguintes de Carol Dall Farra ilustram essa dinâmica:

Mas eu cresci num quintal de terra batido
Com muito samba e pagode todo dia de domingo
E antes de aprender a conjugar o verbo
Aprendi todas as gírias que se diz quando a fome tá por perto
“Misericórdia”
Quem me conhece escuta constantemente
Não é só uma palavra
É meu direito de dizer o que só sei inconsciente [...] (2019, s.p.)

A poeta expõe a sua trajetória pessoal e linguística, usando rimas emparelhadas que são interrompidas pelo vocábulo que muda o tom do poema, após a poeta revelar que, além de samba e pagode todo domingo, sua realidade também era a fome. Nesse sentido, a vernáculo da poeta é construída também por toda a sua história de vida. Seu vocabulário é tecido a partir também de saberes empíricos. A gramática do cotidiano, a linguagem coloquial, dos que se reconhecem na história

da poeta, criam uma rede de identificação, com a qual constituem suas identidades coletivas e ressignificam seu lugar de pertença.

Embora Carol Dall Farra e Porsha Olayiwola façam o uso consciente da linguagem coloquial, ambas as poetisas sentem a necessidade de defender as suas escolhas, de ressaltar que a preleção pelo uso de gírias e expressões coloquiais foi de fato intencional. Para reafirmar uma proximidade com a comunidade, Carol Dall Farra diz:

Eu serei eu
Poeta pequenina
Que se confunde entre os iguais, que prioriza o coloquial [...]

Nesse mesmo contexto, Porsha Olayiwola reafirma a sua escolha linguística:

Minha língua não foi podada
Não é toda certinha como a língua de uma puta elegante deve ser
[...]
na minha dicção
não tem palavras da Ivy League
[...]
Você não vai reduzir o meu idioma ou corrigir a gramática do meus
ebonics
Não estou focada na sua fonética

Ao endereçar o poema para um interlocutor que possa exigir uma linguagem formal ou editada, a poeta rejeita uma “língua de classe” ou as palavras escolhidas pela Ivy League, o conjunto das universidades mais notáveis e prestigiadas dos Estados Unidos. Desde o início do poema, quando a poeta afirma que ouviu as críticas de como a sua voz pode soar estranha para a lógica determinante, ela defende seu direito à própria dicção.

O verso “I am not hooked on your phonics” faz referência à marca comercial Hooked on Phonics, criada em 1987, com o intuito de ensinar a leitura através da fonética. O bordão dito por crianças em comerciais de TV “Hooked on Phonics worked for me!” [Hooked on Phonics me ajudou!] era amplamente conhecido na década de 1990. Ao longo dos anos, o método se sofisticou, com livros, jogos digitais, músicas e vídeos, mas a intenção do material permaneceu a mesma: introduzir as crianças, de maneira divertida, a um padrão de letramento. Em um dos vídeos da década de 1990, é possível perceber um apelo à boa dicção. Após a fala

das crianças e uma montagem em que elas aparecem aprendendo enquanto se divertem, ouve-se a voz do locutor adulto (agora de adulto para adulto): “Boas habilidades de fala podem fazer a diferença.” Esse apelo à boa dicção não era algo novo.

Em 1942, Edith Skinner publicou o livro *Speak with Distinction*, um manual do discurso, presente em quase todas as escolas de teatro nos Estados Unidos. De acordo com Samara Bay (2023), Skinner intitulou de “boa dicção” uma pronúncia elaborada para que os atores não usassem regionalismos e falassem “de maneira correta”.

A boa dicção, ou seja, o padrão do inglês americano foi inventariado e divulgado nas escolas de teatro como a pronúncia padrão. Assim, essa mesma pronúncia é atualmente ensinada nas escolas, nos cursos de inglês como segunda língua, além da pronúncia padronizada das produções hollywoodianas que são reproduzidas ao redor do mundo. Ainda fazendo referência ao mito da neutralidade, tudo o que não se encaixar nesse padrão seria específico demais. Dentre as produções cinematográficas que escapam desse modelo linguístico, destacam-se os filmes de época da região sul dos Estados Unidos ou as produções que se passam em guetos ou com a maioria dos personagens negros ou imigrantes de primeira geração. Tais pronúncias são específicas; têm uma função estética na narrativa, além de conferir à história um aspecto de verossimilhança. Em contraste, a pronúncia dos personagens brancos que vivem nos centros urbanos seria destituída de qualquer traço distintivo. Nesse sentido, Olayiwola elenca as características que sua fala recebe: “Eu pareço burra demais, pobre demais, preta demais, mulher demais”. Em oposição a uma fala considerada neutra ou uma boa dicção, o discurso relacionado a pessoas negras recebe “a projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo” (KILOMBA, p. 219, p. 37).

A pronúncia padrão, no entanto, foi uma invenção. De acordo com Samara Bay (2023), Edith Skinner foi discípula de William Tilly, um foneticista australiano que agregou suas partes favoritas das pronúncias americanas e britânicas e inventou o que depois ficou conhecido como “boa dicção”.

Segundo Bay (2023), William Tilly tinha o costume de usar a língua como um símbolo de status. Após se mudar para os Estados Unidos, ele suscitou o sotaque que havia projetado para reformular o inglês. Tal dialeto tornou-se a nova moda na cidade de Nova York por volta de 1918, inclusive por diplomatas, acadêmicos e

professores de inglês. Além disso, alguns adeptos da Sociedade Americana de Eugenia consideravam que a pronúncia inventada por Tilly era superior a todas as outras por representar a fala de pessoas brancas.

A pronúncia padrão do inglês foi, então, criada e difundida no bojo de um pensamento racista, que usava a linguagem, além dos diversos outros mecanismos de separação, para discriminar imigrantes e norte-americanos negros. Ainda de acordo com Samara Bay (2023), esse padrão linguístico é utilizado nas escolas, onde os alunos que não se adaptam às normas são classificados como intelectualmente inferiores, e a pronúncia idealizada por Tilly ainda é usada como um mecanismo de segregação. O comercial do Hooked on Phonics, no qual os pais relacionam o futuro dos filhos às suas primeiras experiências com o padrão fonético linguístico, exemplifica as expectativas de uma sociedade em relação à capacidade do sujeito de aprender as regras que, no caso dos alunos negros, foram elaboradas para marginalizá-los. Além disso, esse padrão linguístico contribui com o apagamento da contribuição/transformação da população negra na língua. Nesse sentido, a resistência ao silenciamento não é feita apenas através da desobediência — insolência — linguística, e sim por meio de uma rasura, uma fabulação estratégica sobre a língua do opressor.

4.1 Uma reflexão sobre o *Ebonics* e o Pretuguês

O *ebonics* é uma variedade linguística afro-americana do inglês padrão estadunidense. Também conhecida como inglês vernáculo afro-americano (IVAA) ou inglês afro-americano, a variante é formada por uma estrutura gramatical, um vocabulário e uma pronúncia específica. O termo foi cunhado em 1973 por um grupo de intelectuais negros que desprezavam a conotação negativa do termo Nonstandard Negro English [dialeto negro não padrão]. De modo literal, “*ebonics*” significa “fala de negros” [black speech], uma combinação de “ebony [preto] e phonics [sons]. A escolha pela utilização do termo “*ebonics*” se dá pelo uso de Porsha Olayiwola no poema: “Você não vai cortar a minha língua ou corrigir gramaticalmente o meu *ebonics*.” Mais uma vez, a autora faz um endereçamento a uma figura que tenha o objetivo de silenciá-la cuja principal ferramenta seria a construção de uma identidade relacional em que os signos ligados à negritude sejam a outridade em relação aos signos positivos, considerados brancos.

Embora o termo “ebonics” não tenha sido utilizado por muitos linguistas no início, em 1996, o Conselho Educacional do distrito de Oakland, na Califórnia, reconheceu a variante como a primeira língua dos alunos negros, e, assim o termo ganhou notoriedade tanto entre os intelectuais quanto com a população geral. A determinação do Conselho considerava que, assim como os estudantes hispânicos, asiáticos e nativo-americanos, os alunos negros também falavam uma primeira língua, o *ebonics*, por isso o inglês padrão seria ensinado como segunda língua a partir da primeira. Dentre os intelectuais negros, principalmente os romancistas e poetas, o *ebonics* tem sido defendido e até mesmo utilizado em obras literárias.

No campo acadêmico, ainda existe um impasse. O *ebonics* é uma língua ou um dialeto? As pronúncias da variante seguem um conjunto de regras sistemáticas; não são modificações arbitrárias. Dentre as características dessa variante, estão a omissão da consoante final, como em “past” (a pronúncia seria “pas”) e a pronúncia alongada de certas vogais (“my” e “ride” seriam pronunciados “mah” e “rahd”). Algumas dessas particularidades são específicas apenas do *ebonics*. Outras pronúncias são comuns também no sul do país. Enquanto alguns intelectuais acreditam que a variante tenha surgido sul dos Estados Unidos, devido à pronúncia similar à de trabalhadores brancos que trabalhavam perto dos negros escravizados nas plantações, outros relacionam tais modificações ao inglês crioulo caribenho. Outras pesquisas sugerem que o *ebonics* tenha correspondência com traços linguísticos da África Ocidental, com algumas variedades equivalentes ao inglês falado em Gana e na Nigéria. Contudo, segundo John Rickford (2003) em virtude da proximidade com o inglês padrão, para outros linguistas, a variante não poderia ser considerada uma língua.

Em 1979, James Baldwin publicou o artigo “If Black English Isn’t a Language, Then Tell Me, What Is?” no *The New York Times*, em que defende que “o inglês afro-americano é a criação da diáspora negra”. Tendo em vista que a linguagem de um indivíduo expõe o seu lugar de origem, a sua trajetória e, portanto, a sua identidade, a linguagem também pode ser utilizada como um instrumento político. No capítulo “A Língua”, do livro de ensaios *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*, bell hooks (2020) inicia uma reflexão acerca da vernáculo negra. Segundo a autora, a língua inglesa, usada pelo opressor para limitar e dominar um território, para colonizar e separar, foi transformada pelos

negros de diversas localidades do continente africano para que pudessem construir resistência, assim como uma comunidade:

De posse de uma língua comum, os negros puderam encontrar de novo um modo para construir a comunidade e um meio para criar a solidariedade política necessária para resistir.

(...) eles também reinventaram, refizeram essa língua, para que ela falasse além das fronteiras da conquista e da dominação. Nas bocas dos africanos negros do chamado “Novo Mundo”, o inglês foi alterado, transformado, e se tornou uma fala diferente. (...) os transformaram numa contra-língua. (2017, p. 225)

Dessa forma, ao forjar uma maneira de comunicação que não pudesse ser compreendida pelos brancos, os negros tinham a possibilidade de criar novas epistemologias, “diferentes maneiras de pensar e saber que foram cruciais para a criação de uma visão de mundo contra-hegemônica” (Ibidem, p.228). Nesse contexto, os negros não apenas adotaram a língua do colonizador, mas a transformaram em uma nova linguagem para resistir em uma disputa epistêmica.

Não obstante, a linguagem tem sido usada para reprimir negros em espaços acadêmicos, políticos e profissionais. Nessa perspectiva, o *ebonics* tem sido considerado um indício de baixo status econômico e falta de educação formal. Em vista disso, muitos norte-americanos negros falantes da vernáculo negra fazem uso de uma alternância de código linguístico para se comunicar em diferentes setores da sociedade. Nesse sentido, a intenção do Conselho de Oakland ao fazer o *ebonics* ser considerado uma linguagem atribuiria legitimidade à variante. Por conseguinte, os traços linguísticos do *ebonics* não seriam considerados erros gramaticais, de pronúncia ou desvios, e o padrão inventado por Tilly, e disseminado por seus discípulos, poderia começar a ser contestado nos espaços acadêmicos.

A determinação do Conselho de Oakland, no entanto, foi rescindida após a controvérsia que se tornou nacional em um debate polarizado. Contudo, salientou uma discussão que perdura no campo acadêmico: o reconhecimento formal de uma das muitas variantes do inglês padrão (que também seria uma variante). Destarte, o trabalho de preservar o *ebonics* se esquia do ambiente intelectual para ser consagrado no campo literário. Autores como Toni Morrison e James Baldwin ressoam em seus escritos a mensagem de Porsha Olayiwola: “Você não vai corrigir o meu *ebonics*.”

No contexto brasileiro, a intelectual Lélia Gonzalez intitulou de “pretuguês” a contribuição linguística no português feita pelos negros. A autora usa o exemplo

do rotacismo (a alteração de algum fonema pelo R) para ressaltar que as noções de certo ou errado na língua portuguesa podem ser estigmatizadas na sociedade, não apenas devido ao desvio do padrão, mas em razão de quem comete tais desvios. A autora, então, elenca vários traços linguísticos que foram modificados no português europeu que são falados por toda a população e são origem da influência de algumas línguas de regiões do continente africano.

Além do rotacismo, outros elementos da língua portuguesa têm correspondência com línguas africanas, como a dupla negação, a redundância, além das palavras importadas para o vernáculo brasileiro, como cafuné, cachaça, quitanda, fubá, muvuca, xingar, moleque. As contribuições feitas pelos negros seriam inúmeras. Dentre elas,

o sistema de sete vogais orais (a é ê i ô ó u) e uma estrutura silábica (CV.CV), onde toda consoante é seguida de uma vogal. Logo, não há sílaba fechada por consoante (*falá por falar, *Brasiu por Brasil, *rí.ti.mo por rit.mo, *pi.neu por pneu), fazendo com que se observe a conservação do centro vocálico de cada sílaba, mesmo átona, o que proporcionou a continuidade do tipo prosódico da base vocálica do português antigo na modalidade brasileira, afastando-a do português de Portugal de pronúncia muito consonantal. (CASTRO, 2011, p.5)

Além disso, na língua quimbundo, os pronomes são invariáveis, nesse sentido, não se alteram conforme a função sintática (eu / me / mim). Algumas características atribuídas ao pretuguês são também encontradas nas pronúncias de Angola e São Tomé e Príncipe, que costumam palatalizar /d/ e /t/ diante de /i/ – ['dʒia] (dia), ['ʃia] (tia).

A partir da reflexão de Lélia, as noções pré-concebidas acerca da língua portuguesa podem ser dissipadas. Nessa perspectiva, os desvios gramaticais do português padrão seriam compreendidos não como sinônimo de ignorância, mas como elementos linguísticos africanos na língua, nesse sentido, a africanização da língua. Além de incorporar os africanos não só na criação da cultura do Brasil e na língua portuguesa falada no país, também estabelece o africano no episteme brasileiro. Em suma, língua é também filosofia, conhecimento, modos de pensar.

Segundo José Lucas Campos Antunes dos Santos (2021), o projeto colonial europeu usou constituição da língua para estabelecer um estado nação que excluiria tanto negros quanto indígenas. A categoria de raça seria fortalecida também com a linguagem.

É, então, no século XIX que as perspectivas de cidadania no Brasil Império, apontam para a constituição de uma unidade de língua

portuguesa que, por sua vez, fomentava o desejo da consolidação de uma identidade do falante brasileiro (SOUZA; ALVARES, 2015). Com a fuga da corte portuguesa e seu estabelecimento na colônia, vê-se o início do processo de formação da nação brasileira. No seio desse processo, o pensamento social brasileiro mobilizou os anseios da intelectualidade brasileira do século XIX em torno de uma unidade linguística e cultural (ALMEIDA, 2020). [...] Com isso, a ideia de língua nacional no Brasil passa a assumir a função legitimadora sobre o selo identitário da nação, fazendo emergir o estatuto de "Língua Portuguesa" unitária e essencializada num plano universal do que seria o português, conforme defendem os primeiros instrumentos prescritivos da língua: dicionários e gramáticas. (2021, p. 7)

Assim, a gramaticalização da língua já foi instituída para separar aqueles que seriam ou não considerados cidadãos. Para ser brasileiro, o sujeito deveria falar o português das gramáticas, e não uma língua de contato ou um português adulterado. A questão, que muitos críticos apontam ainda hoje em dia, é: qual brasileiro fala o português das gramáticas?

De acordo com Marcos Bagno (2015), a norma gramatical não tem equivalência com português falado no Brasil. Ainda segundo o autor, a língua, assim como a sociedade, se modifica com o passar das gerações, em uma evolução que não é capaz de permanecer estática na gramática:

[...] tudo o que a Gramática Tradicional chama de erro é na verdade um fenômeno que tem uma explicação científica perfeitamente demonstrável. Se milhões de pessoas (cultas inclusive) estão optando por um uso que difere da regra prescrita nas gramáticas normativas é porque há alguma regra nova sobrepondo-se à antiga. Assim, o problema está com a regra tradicional, e não com as pessoas, que são falantes nativos e perfeitamente competentes de sua língua. (1999, p. 45)

Em síntese, uma diferença que se pode notar entre tais inflexões na língua padrão dos opressores é que o *ebonics* é uma linguagem que não foi quase inteiramente diluída no vernáculo como o pretuguês. O uso estratégico da variante norte-americana teve êxito justamente devido à incompreensão de pessoas de fora da comunidade negra. Contudo, através da disseminação do *ebonics* na cultura popular, principalmente no rap consumido também por jovens da classe média branca, a vernáculo negra tem sido apropriada, banalizada e frequentemente ridicularizada. Dentre as semelhanças, o pretuguês e o *ebonics* são evidências tanto das marcas linguísticas africanas quanto das insolências dos filhos da diáspora, que, intencionalmente, rabiscam em cima da língua padrão o seu próprio padrão de desobediência.

4.2 A linguagem como um instrumento desmoralizante da mulher negra

O imaginário branco instaura a produção de significados, no que concerne a este estudo, marcando a diferença de gênero, raça e classe, através do uso político da linguagem. De volta ao poema “Trigger”, a poeta afirma que as pessoas qualificam a sua fala negativamente e elenca algumas personalidades com as quais a sua fala é comparada.

Dizem
 Eu tenho uma língua *ratchet*
 [...] minha voz soa como crioulos cantando e fazendo rap e dançando e batendo num show de hip-hop
 Eu pareço burra demais, pobre demais, preta demais, mulher demais, muito como Charles Ramsey na Fox News, e Rachel Jeantel no tribunal, e como Sweet Brown

O verbete *ratchet* tem inúmeras acepções no Urban Dictionary, dentre as quais “garota do gueto, que é escandalosa, desagradável e constantemente causa estresse; geralmente de baixa categoria”, “mulher de gosto duvidoso, que exhibe algumas ou várias das seguintes características: tem vários filhos de pais diferentes, vive de auxílio do governo, uso abusivo de álcool ou drogas, geralmente promíscua, independentemente de estar ou não em um relacionamento” e “alguém que é ou que age de maneira gueto”. Nesse sentido, quando a maneira de se expressar de alguém é considerada como *ratchet*, inúmeras características de cunho negativo podem ser atribuídas a tal pessoa. A fala de uma pessoa — uma mulher — que seja considerada gueto acompanha significantes para além do lugar de origem. Ser mulher e negra e falar *ebonics*, nesse sentido, seria o mesmo que ser estúpida e pobre, e ser comparada a personalidades negras cujos vídeos viralizaram justamente devido à sua linguagem. O conteúdo é compartilhado diversas vezes porque, nos discursos cotidianos, é habitual a ridicularização da figura da mulher negra.

O mesmo acontece no contexto brasileiro. Além das novelas que apresentam narrativas em que a mulher negra aparece majoritariamente como empregada doméstica ou escravizada — ambas com a linguagem marcada pelo gênero e pela classe —, existem diversos esquetes que desmoralizam a figura da mulher negra, usando, além da aparência física, a marginalização do pretuguês.

A cena descrita no início deste capítulo pertence a um quadro de alta audiência no canal, embora tenha sido denunciado por racismo em 2012. A denúncia, então, enfrenta críticas do público principalmente porque os espectadores estão habituados a assistir a esse tipo de representação das mulheres negras na

mídia. Como a maioria das personagens negras representadas na mídia, tais personagens são construídas através do mecanismo de negação. É preciso lembrar: o sujeito negro seria tudo aquilo que o sujeito branco recusa ser.

Ambos os atores que interpretam Adelaide e Brit Sprite usam maquiagem para escurecer a pele, o que configuraria *blackface*, uma prática originada no século 19 em que atores brancos pintavam a pele com cores escuras para interpretar personagens negros, que eram ridicularizados para o entretenimento de espectadores brancos. Dentre as muitas críticas ao *blackface*, está a construção ou o reforço de estereótipos negativos relacionados à figura do sujeito negro.

Em relação à mulher negra, os elementos de marginalização se acumulam, tanto em relação ao gênero quanto em relação à raça. As personagens se vestem com roupas e acessórios característicos, estampados e coloridos, que, na contemporaneidade, segundo os ditames sociais, são associados a baixo status social. As vestes de ambas propositalmente se distinguem das vestes dos outros personagens. Os atores também usam duas próteses: uma no nariz para deixá-lo achatado e outra nos dentes para forjar a falta de dentes — esse último elemento é mote de piada em vários episódios, além da ridicularização de toda a aparência física através do bordão “é a cara da riqueza”, um comentário irônico, pois diversos traços da personagem são usados para marcar a diferença de classe, gênero e raça.

Além disso, os personagens também fazem uso de elementos linguísticos para imprimir classe social. Segundo Joana Plaza Pinto,

Adelaide "incorpora" ícones metapragmáticos de diferentes e hierarquizadas práticas linguísticas, por exemplo, o alteamento da vogal média em posição nasal: "cum rícença"; a lateral alveolar vozeada /l/ em disputa de posições com a vibrante /r/: "rícença"; a estrutura silábica CCV (Consoante Vogal Consoante) em disputa de posição com a estrutura CV (Consoante Vogal): "compá"; a pronúncia variada (às vezes incompleta, às vezes com substituições) de empréstimos do inglês; entre outros. Esses elementos linguísticos são ícones metapragmáticos que, no Brasil, sendo ideologicamente saturados no sentido de Silverstein (2003) 5, modelam a interpretação desse corpo que fala como "sem escolarização" e "pobre". (2015, s.p.)

Todos esses elementos juntos são empregados para fazer uma distinção social e racial da personagem “negra”, além de reforçar um estereótipo negativo. Essa prática de *blackface* da mulher negra pobre é habitual tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, em que homens, em sua maioria brancos ou não negros, se vestem com roupas femininas, pintam a pele para simular a pele negra, usam

perucas que simulam o cabelo crespo, maquiagem exagerada, unhas grandes e, é claro, um vocabulário que transmite baixo status social.

Além disso, a caracterização dessas personagens tira o aspecto de feminilidade da figura da mulher negra, reduzindo-a a uma figura menor, risível, de baixa escolaridade, serviçal. Esse preconceito ajuda a justificar a violência e o preconceito contra a mulher negra. Dessa forma, podemos retomar a fala de bell hooks, de que as mulheres negras podem ser ouvidas; o conteúdo da fala que não é ouvido porque as pessoas não consideram importante. A ridicularização da fala da mulher negra ajuda a promover o silenciamento das mulheres negras, mesmo que de forma velada.

4.3 Insolências Poéticas - Retomando a fala que foi roubada

Patricia Hills Collins (2016) ressalta a importância de mulheres negras se autoavaliarem e autodefinirem como “uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação”. Como a categoria de mulheres negras foi instaurada a partir da outrização do sujeito negro, em que a sua definição é projetada pelas características contrárias à supremacia branca, sua figura é estabelecida negativamente em relação ao eixo branco masculino.

No que concerne aos poemas de competições de poesia falada, que podem ser forjados como discursos coletivos, são estratégias para resistir ao silenciamento e rejeitar a objetificação imposta pelo patriarcado branco. As poetas, assim como as mulheres da plateia, podem, através das vivências compartilhadas, ressignificar os elementos relacionados às suas subjetividades. Nesse sentido,

Enquanto temas em comum podem funcionar como elo entre as vidas das mulheres negras, esses temas serão vivenciados de maneiras diferentes por mulheres negras de diferentes classes, idades, regiões e preferências sexuais, bem como por mulheres em configurações históricas diferentes. Portanto, não existe uma cultura das mulheres negras que seja homogênea; existem construções sociais das culturas das mulheres negras que juntas formam a sua cultura. (Collins, 2016, p. 111)

Tanto o poema de Porsha Olayiwola e quanto o de Carol Dall Farra reivindicam o direito à fala ao lutar contra o silenciamento, ao fazer com que a nossa verdade seja imperativa o suficiente para ser dita e ouvida (KILOMBA, 2019). Ao

optar pela gramática do cotidiano, as poetisas conferem uma heterodoxia aos seus poemas. Assim, Olayiwola afirma

minha língua é grossa
 Ouvi dizer que é mais opressiva do que um babaca misógino [...]
 clique, no gatilho
 explosão de granada [...]
 palavras que acertam como balas
 aparece uma pistola bem embalada [...]
 “bem, eu acordei para pegar um refri”
 a boca fica firme pronta para estourar em qualquer coisa que aparecer
 minha língua é um clique no gatilho
 minha mente é um boom de granadas
 Eu jogo palavras que atingem como balas
 minha linguagem estala uma pistola bem embalada toda vez que eu
 prego
 toda vez que eu falo
 minha boca foi feita para explodir você
 [...]
 não vou fazer silêncio
 [...]
 não dou a mínima para o seu nível de conforto
 Você não vai cortar minha língua
 Não vai podar meu idioma ou corrigir a gramática do meu *ebonics*
 Eu não estou viciado em sua fonética
 Você não vai me reivindicar
 Você não vai me mudar
 Você não vai silenciar meus gritos ou reprimir esta verdade
 eu maior que isso

O poema de Porsha Olayiwola apresenta um tom bélico, desde o título. A performance ganha um ritmo mais acelerado. Então, a autora compara a própria palavra a munições, que ela lança em disparos para o interlocutor. No trecho “well I have woke up to go get a cold pop/mouth stay steady ready to pop off at anything that pop off/” [bem, eu acordei para pegar um refri, a boca fica firme pronta para estourar em qualquer coisa que aparecer], a poeta usa fonemas oclusivos que metaforizam balas lançadas na direção dos espectadores. A autora também lança mão de palavras de cunho bélico para comparar com o seu discurso. Emergir do silêncio, expondo a sua realidade ou priorizando a vernáculo negra, é uma maneira de retomar os elementos que são apropriados e banalizados.

A performance de Carol Dall Farra é menos agitada que a de Porsha Olayiwola. A poeta se apresenta sentada, com a fala calma, sem dar ênfase a qualquer expressão específica. Seu poema, no entanto, transmite o mesmo tom de desobediência:

Que se confunde entre os iguais, que prioriza o coloquial, e que deixa
um gosto duvidoso a expectativa do outro
Se não me achar boa poeta, sem ouvir minha poesia, não entendeu que
a minha palavra é guardada em rebeldia

Certamente, a equivalência entre ambos os poemas é uma confirmação de que a diáspora negra, que encontrou no passado estratégias contra o aniquilamento, continua forjando seu direito de existir, na gramática do cotidiano ou dialeto da insolência, mas também no campo artístico. Se, por um lado, a lógica dominante engendra diferentes mecanismos para nos silenciar, a literatura de mulheres negras pode ser representada por Carolina Maria de Jesus, na cena 2, descrita no início deste texto. Rompe com o silêncio e responde com insolências.

5. Sapato é o poder: as mulheres negras e a (homo)afetividade

CENA 1:

De pé, Niázia, segura um pincel, que usa para besuntar o cabelo da amiga com uma mistura de água oxigenada e pó descolorante. Com a favela da Otto como pano de fundo, as duas engatam em uma conversa sobre negritude, padrões estéticos e feminilidade.

“Pra você fazer uma entrevista [de emprego], tem que colocar uma peruca. Uma maquiagenzinha que te embranqueça. Você não pode parecer uma neguinha do morro, não.”

“Fazer um contorno no nariz, para afinar.”

“Botar uma blusinha meio social, mas não muito sapato. Aí cê dá uma dobradinha, bota um cintinho aqui. (...) E não pode ser sapato de jeito nenhum. Tem que ser feminina. Passar um gloss...”¹²

CENA 2:

De alguma forma, toda conversa nessa família negra termina com um aforismo com o qual todos os interlocutores concordam: “Já é preto, ainda quer ser gay?”

A cena 1 é um excerto do documentário híbrido “Minha História é Outra”, curta-metragem da cineasta carioca Mariana Campos, que, com imagens do cotidiano de mulheres negras lésbicas, pretende responder à insólita pergunta: o amor entre mulheres negras é mais que uma história de amor? Além da perspectiva de Niázia, moradora do Morro da Otto, em Niterói, no Rio de Janeiro, cuja indumentária se aproxima da estética considerada masculina, o cabelo raspado e as tatuagens pelo corpo questionam as configurações contemporâneas do imaginário social brasileiro em relação ao conceito de feminilidade, o debate se amplia com o ponto de vista de Leilane, que retrata as raízes protestantes de uma parcela da juventude negra fluminense, arranjo que apresenta os desafios na construção de uma jornada de afeto com outra mulher.

¹² MINHA HISTÓRIA É OUTRA trailer
<https://www.youtube.com/watch?v=M901pYwDG44>

Neste capítulo, com o aporte de intelectuais sobre heterossexualidade compulsória e um esboço da história das mulheres negras em diáspora e a feminilidade, será feita uma reflexão sobre os arquétipos relacionados à sexualidade e à homossexualidade feminina negra e os novos discursos das autoras que afirmam uma negação a uma tripla marginalização, em consonância com o documentário indicado e a cena 2, que demonstra a resistência da comunidade negra cristã em relação à população homossexual. Também será feita a análise dos poemas “The joke”, “Notorious” e “Dyke prepares to see her family”, de Porsha Olayiwola, e do poema “Em meus olhos mora uma mulher” e de um rap de Carol Dall Farra, cujo título instaura a recusa aos padrões hegemônicos da sociedade brasileira e à heterossexualidade institucionalizada, a máxima da resistência ao apagamento da existência lésbica: “Sapatão é o poder”.

Quando Audre Lorde (2019) escreveu sobre o poder do erótico na vida das mulheres, enfatizou a relevância de afirmar o feminino em uma sociedade racista, patriarcal e antierótica. No tocante à existência das mulheres negras, pode-se constatar que a dominação masculina e branca engendra uma configuração de dupla opressão — e em relação às mulheres negras e lésbicas, o processo de exclusão seria triplo. O antierótico, nesse sentido, seria o domínio masculino sobre um recurso de energia feminina e espiritual do qual as mulheres poderiam dispor para obter poder e conhecimento. Segundo Lorde, esse recurso foi capturado pela lógica dominante, que atrela a noção do erótico às demandas do sexo, sem considerar que o erotismo está presente nas mais diversas áreas da vida feminina. Tal controle pode ser observado em diversos espaços e representações culturais em que toda a existência feminina é atrelada à satisfação masculina.

Carol Dall Farra, em uma apresentação musical em que se intitula como MC, introduz seu funk “Sapatão é o poder” com uma indagação: “Se o espaço do rap é um espaço machista, por que não homofóbico?” A pergunta retórica da autora aponta para questionamentos acerca da representação e o apagamento da mulher dentro do movimento do rap, principalmente no que concerne às mulheres lésbicas.

Segundo Priscila Saemi Matsunaga (2008), as letras de rap, fincadas no androcentrismo, apresentam perspectivas dicotômicas da mulher. A primeira é a mãe periférica, uma figura quase canônica, capaz de suportar e perdoar incondicionalmente as irresponsabilidades dos filhos rebeldes. A essa figura, inúmeras letras são escritas e performadas por rappers homens, que ratificam a

função social da mulher, cujo mote da existência seria cuidar da casa e dos filhos. Ademais, certas letras destacam a transformação financeira que a fama dos filhos poderia proporcionar a essas mães, um regalo por todo o sofrimento que eles teriam causado. Essa nova condição social poderia conferir à mulher negra um patamar social mais similar ao da mulher branca, cujo lugar na configuração patriarcal é o espaço doméstico. Segundo Beatriz Nascimento, as famílias negras não obedecem aos “padrões patriarcais, muito menos aos padrões modernos de constituição nuclear” (1990, p.). Nesse sentido, as mulheres negras operariam em dupla jornada, tendo que auxiliar os maridos negros economicamente e ao mesmo tempo cuidar da família e educar os filhos. No tocante às letras de rap performadas por filhos que ofereceriam às mães negras maior qualidade de vida, um questionamento ainda se faz pertinente: a nova vida proporcionada pela fama dos filhos seria libertadora para essas mães ou tal arranjo apenas assevera a configuração patriarcal em que o homem é o provedor, e a mulher, cuidadora do lar, mera coadjuvante na trajetória do herói masculino? A mulher branca era educada para ser dona de casa e mãe de família, configuração almejada pelas mulheres negras, principalmente no período pós-abolição (HOOKS.), mas ainda ocupavam um lugar de submissão. Ainda que essas mães, que conseguiram mudar de vida graças ao sucesso dos filhos, estivessem livres de preocupações de demanda econômicas, qual seria o uso do erótico, da energia feminina, em uma dinâmica que reforça o controle dos homens sobre a vida das mulheres?

A segunda concepção encontrada em letras de rap escritas por homens é ambígua no tocante à sexualidade da mulher, que pode ser considerada “linda e sensual” ou “promíscua e vulgar”, a depender do nível de conservadorismo do intérprete. As canções de rap operariam então numa dicotomia em que uma mulher só pode encaixar na categoria de prostituta ou de santa, ambos são conceitos que pouco dizem respeito à sexualidade do ponto de vista da mulher, e sim às expectativas masculinas das possibilidades de desfrutar desses corpos. Tanto a figura da mulher promíscua, cuja sexualidade poderia ser desfrutada por outro homem — ou pior, por ela própria —, como a figura da mina de fé, que apresenta os aspectos certos para a construção de uma vida comum, em que a mulher pode ser a santa mãe para os filhos, completando, assim, um ciclo, limitam a existência feminina e a sua sexualidade ao agrado dos homens. De acordo com Lucía Tennina (2015), há ainda a figura da mulher guerreira, que desfaz as dicotomias “vulgar/de

fê/mãe” e “feminino/masculino”, com a instauração de um novo campo discursivo em que jovens negros periféricos estabelecem uma nova perspectiva da mulher, que, segundo vocábulos mais recentes seria a “mina do corre”, que vai atrás dos próprios objetivos e do seu lugar no mundo.

Tal ponto de vista, no entanto, é mais recente e não influenciou as gerações mais consagradas do gênero do rap. As duas primeiras figuras da mulher apresentadas têm origem na concepção de que a existência das mulheres está atrelada às expectativas masculinas. A perspectiva que marca as relações sociais tradicionais, inclusive em relações afetivas, é a de que a mulher deve ser submissa ao homem. Desde filósofos que sugerem que a mulher seria a reencarnação de castigo da alma de um homem () ao mito da fundação judaico-cristã, em que a mulher seria feita a partir da costela de Adão (), a mulher só existiria para suprir as necessidades masculinas.

De acordo com essa concepção, a mulher só pode existir para reforçar a posição superior do homem na sociedade. Tal conformação se inscreve na máxima de Audre Lorde: a configuração da sociedade antierótica serve para podar a energia vital que as mulheres poderiam usar para o empoderamento feminino. Se o erótico é capturado pela lógica dominante e modificado para atender necessidades masculinas, como as mulheres poderiam encontrar um espaço para se aproveitar da força vital feminina?

Os arquétipos femininos encontrados nas letras de rap podem ser analisados junto às imagens de controle negativas relacionadas às mulheres negras no imaginário social brasileiro, desenvolvidas e difundidas na cultura popular, na literatura, na música e em novelas brasileiras, em que os discursos de ideologias raciais se somam aos de gênero e engendram práticas corporais que afetam diversos âmbitos da vida de mulheres negras na atualidade, principalmente no tocante à sexualidade e à afetividade.

Segundo Patricia Hill Collins (2019), as imagens de controle são representações ideológicas da intersecção dos sistemas de poder de raça, gênero, classe e sexualidade que se articulam para controlar, a partir de estereótipos, os corpos e comportamentos de mulheres negras. Segundo a autora, as imagens de controle se diferenciam dos estereótipos, pois apresentam normas sociais que a sociedade utiliza para conceber e tratar as mulheres negras. São preceitos das expectativas dos comportamentos de mulheres negras, e essa dinâmica é feita a

partir de padrões da cultura ocidental branca eurocêntrica. Tais imagens “predominantes da condição de mulher negra representam o interesse da elite masculina branca em definir a sexualidade e a fecundidade das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p.159).

A autora ainda apresenta imagens de controle próprias da realidade norte-americana, que atuam na dimensão ideológica do racismo e do sexismo, objetificando as mulheres afro-americanas, das quais podemos destacar duas: a jezebel, uma mulher com apetite sexual insaciável, quase animalesco, e a *mammy* [a forma como os negros sulistas no século XIX pronunciariam a palavra “mommy”, modo carinhoso de chamar uma mãe, em inglês], uma mulher de pele retinta, de sobrepeso com um caráter maternal e manso. Tal imagem foi concebida e difundida no período pós-guerra civil por homens brancos, que escreviam memórias e diários sobre a figura de uma mulher negra mais velha, bem gorda, um lenço nos cabelos e seios grandes para amamentar os filhos das mulheres brancas.

No contexto brasileiro, existem as figuras de mulata e da mãe preta, uma mulher mansa, responsável pelos cuidados domésticos e maternos da casa do senhor branco. Através do ditado “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar”, Gilberto Freyre (1995) sintetiza as imagens de controle, ou os papéis sociais destinados pela agenda patriarcal à mulher negra desde a constituição da sociedade brasileira. Nesse sentido, o racismo e o sexismo se juntam para formular três imagens de controle negativas da mulher negra: a mulata, a doméstica e a mãe preta, figuras que são herança do período escravocrata, cada qual relacionada a um serviço que essa mulher poderia oferecer. Ademais, alguns papéis seriam relacionados com mais frequência a mulheres negras com fenótipos específicos. A negra que é mulata nem sempre é doméstica, que nem sempre é a mãe preta. No entanto, todas elas deveriam servir à lógica dominante branca, com trabalho braçal, favores sexuais ou cuidados maternos atrelados a um servilismo incondicional.

Os padrões estéticos femininos articulam e delegam, de acordo com o grau de embranquecimento, o tipo de serviço que uma mulher negra vai prestar na sociedade, assim como o seu afluxo afetivo-sexual. Em uma sociedade que privilegia a estética branca, quanto mais uma mulher negra se aproximar dela, mais chances terá de encontrar parceiros sexuais. Lélia Gonzalez (1985), ressalta que o papel da mulata não se restringe ao campo afetivo, já que seria um resquício da figura histórica da mucama. Assim, a mulata também seria a empregada doméstica.

Nesse sentido, a mulata viveria entre dois mundos, sem se sentir parte verdadeiramente de qualquer um dos dois. No carnaval, através da gratificação sexual, ela será aceita com mais boa vontade pelos homens brancos, mas não o suficiente para poder deixar a posição subalterna. A mucama permitida, ou doméstica do cotidiano seria apreciada em um contexto específico e depreciada no cotidiano. No entanto, em todos os ambientes uma qualidade dessa mulher é esperada: a sua capacidade de servir.

Quanto à mulher cujo fenótipo se aproxima da estética negra, sua posição social estará mais associada ao serviço braçal e à figura da mãe preta, aquela mulher negra mais velha adestrada cuja função seria cuidar dos filhos dos patrões brancos, a “quase mãe, quase da família”. Além disso, por se distanciar da estética padrão dominante, suas escolhas afetivas e sexuais são mais restritas. No tocante à mulher negra retinta, que é o caso tanto de Porsha Olayiwola quanto de Carol Dall Farra, vale ressaltar uma concepção limitante que ecoa no imaginário coletivo: de acordo com os ditames racistas, baseados na herança colonialista, as mulheres negras retintas seriam adornadas de uma resistência sobre-humana, tanto física quanto emocional. Por se afastarem demais da estética branca, a imagem de controle ligada tais mulheres lhes confere a sina do trabalho pesado, a violência obstétrica, e com o assassinato dos filhos.

A mãe preta seria uma versão feminina e maternal da figura do escravo fiel (RONCADOR, 2008), e ambos se distanciariam da figura do Escravo Imoral e do Escravo Demônio (rebelde ou fugitivo) — em outras palavras, a mãe preta seria uma figura da mulher negra mais aceitável para a convivência com os brancos, por conta da sua subserviência considerada natural e por não oferecerem ameaças às mulheres brancas, como a mulata e a mulher negra raivosa.

Embora tal figura apresente algumas conotações positivas em relação a outros estereótipos negativos relacionados a negros, ela representa um servilismo absoluto camuflado de docilidade, em que além da subjetividade negada, uma vez que seus próprios filhos lhes eram tiranos para que elas pudessem servir de amas de leite para os filhos das mulheres brancas, essas mulheres seriam desprovidas também de sexualidade. No Brasil, os escritos de José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e José Américo de Almeida evocam as memórias das mães pretas de suas memórias (RONCADOR, 2008). Essa relação afetiva entre a mãe preta e o homem branco seria desprovida de sexualidade, além

de instaurar uma falsa relação harmônica entre as raças e um mito de instintiva e espontânea lealdade e servilismo.

Em todas as perspectivas apresentadas, espera-se que a mulher negra cumpra a sina de servir a alguém. Cada parcela da sociedade tem alguma expectativa unilateral de serviço da mulher negra, seja ela mulata ou retinta. Assim, os patrões brancos, patroas brancas, os filhos de patrões brancos, os maridos brancos ou negros e os filhos negros, todos, em algum grau, cultivariam na mulher negra a responsabilidade de algum cuidado. A não ser, obviamente, se os próprios filhos forem mulheres negras, que recebem desde cedo o legado da subserviência e aprendem não só a não contar com os cuidados alheios como a cuidar dos outros. Carol Dall Farra sintetizou esse presságio no poema “Na ponta do abismo”: “sua vida nunca passou disso, nunca fugiu da sentença com a força dos ancestrais internalizou que aguenta, sua avó bem que dizia, é uma praga, feito sentença”. Essa herança colonial, segundo bell hooks (1995), é frequentemente reforçada nas comunidades negras pela ênfase do ensino religioso na necessidade do trabalho abnegado. A mulher preta deveria praticar a caridade cristã, sempre pronta para atender as necessidades de outra pessoa. Ainda de acordo com bell hooks (), a mulher negra foi socializada para cuidar dos outros e ignorar suas necessidades, tendo, assim, sua subjetividade negada. Tal socialização pode ser justificada inclusive com as imagens de controle, que são propagadas pelo imaginário social através de discursos midiáticos e literários.

Tendo em vista esse panorama, é necessário evocar a sociedade antierótica apontada por Audre Lorde. Como a mulher negra pode encontrar um espaço para cultivar a energia feminina em uma sociedade que demanda que ela esteja em vários espaços sem dominar qualquer um deles? Como amar sendo inferior e submissa? Como explorar as diferentes sexualidades se, além do sexismo, o racismo serve para colocar essas mulheres em determinados papéis (que nunca servem aos interesses dela mesma)? E, nesse sentido, como a mulher negra lésbica pode se inserir nesse contexto se as expectativas ligadas a ela são a amante nefasta (de homens), a maternidade assexuada ou o celibato?

No ensaio intitulado “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Gloria Anzaldúa afirma: A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe.. A autora aponta para a interseção de identidades que compõem uma política de apagamento das mulheres lésbicas não brancas,

inclusive em espaços influenciados pelo feminismo. Audre Lorde (2019) exemplifica com a própria existência como negra, lésbica, feminista, socialista, poeta e membro de um casal interracial a intolerância sofrida em vários grupos. Como já exposto, tanto a sociedade brasileira quanto a norte-americana têm expectativas em relação à sexualidade das mulheres negras. Se, de um lado, a mulata deve performar a mulher com uma sexualidade exacerbada, a mulher negra retinta seria destituída de sexo. E, dentro da comunidade negra, em que as mulheres negras conseguem formar pares, a instituição familiar tradicional é altamente valorizada, o que promove o apagamento da mulher negra lésbica. E nos movimentos em prol às igualdades de gênero, as lésbicas negras também não são consideradas.

Porsha Olayiwola se apresenta como uma mulher que se identifica como “gorda, retinta e queer” (2020), definição que acumula marcadores categoriais como biotipo corporal, raça e sexualidade. Se o lugar de fala () oferece aos sujeitos estruturalmente silenciados a chance de serem considerados, a poeta escreve os poemas em que o eu poético captura a interação de mais de uma forma de exclusão, como o racismo, o sexismo, a homofobia e a gordofobia. O poema “The joke” foi publicado no livro *i shimmer sometimes, too* (2019) e também foi apresentado em Camp Bar, um bar que promove a noite do open mic em, Saint Paul, Minnesota. A apresentação foi capturada e compartilhada no YouTube. O poema “The joke” [a piada] apresenta uma personagem: a sapatão [em inglês, the dyke], que tenta encontrar um espaço, mas só encontra rejeição em todos os lugares. Na íntegra, o poema:

A PIADA

a sapatão entra no bar e a bartender pergunta se ela quer beber leite no pires. a sapatão caminha pelo mundo e vira uma piada. a sapatão sai do armário e todas as bocas escarnecem. todas as mãos apanham pedras. todas as mãos enterram as filhas. a sapatão não faz nada, fica encostada na boate, e as femmes ainda perguntam o nome dessa puta. todas as héteros ajudam. todos os lábios se juntam num coral. a sapatão reza em um templo e do santuário brotam os olhos e dentes surgem das paredes. a sapatão abre um sorriso em uma série de comédia e não sobrevive ao final da temporada. a sapatão encontra consolo nos braços de outra sapatão e [brincadeira, ela ainda é uma piada]. a sapatão vai parar numa festa branca queer e ninguém a vê, ninguém pode distinguir entre o breu e a crioula. a sapatão bebe uma cerveja em um bar gay e um homem passa a mão nela, lembra-lhe que o que é dela não é dela. a sapatão leva alguém para a reunião de família, e ambas são enforcadas na árvore genealógica. a sapatão espera o ônibus e [ha ha] nunca consegue chegar

em casa. a sapatão se esfrega na pista de dança e um tiro a estende no chão e ela cai, morta, risos.

No contexto norte-americano, o termo “dyke”, cujo correspondente na língua brasileira seria “sapatão”, é uma gíria com origens pejorativas para adjetivar lésbicas masculinizadas. Assim como no Brasil, o termo vem sendo reapropriado pelas próprias lésbicas. Dentre as muitas possíveis origens do termo, nos anos 1950, a palavra era usada de forma pejorativa por pessoas heterossexuais, mas também por lésbicas e alto status social para mulheres lésbicas mais pobres. O termo também era usado por homens gays de forma não pejorativa. Dentre os significados atribuídos às *dykes* pelo imaginário social, estão agressiva, raivosa, e alguém que demonstra desprezo enorme por homens. De fato, o movimento feminista separatista também conhecido como “dyke separatism”, acredita que o feminismo deve ser radical em relação à presença de homens no movimento feminista por sua proximidade com o patriarcado. No Brasil, o termo “sapatão” também tem sido reapropriado e atualmente é usado para chamar qualquer mulher lésbica, embora nas origens, tenha sido criado para adjetivar mulheres mais masculinizadas ou com uma estética andrógina.

O título do poema remete aos primeiros versos, em que o eu poético inicia com uma piada: “a sapatão entra no bar”, em referência ao modelo de piada “de bar”, que invariavelmente tem a seguinte estrutura: “<substantivo> entra ano bar e <evento humorístico acontece>”, cuja graça está em quebrar a expectativa do ouvinte em relação a interação da pessoa que adentrou o bar com o garçom ou com outros clientes. No caso do poema, na tradução foi feita uma adaptação de um jogo de palavras usado pela poeta. No inglês, *wants to liquor* e *want to lick her* têm a sonoridade semelhante. No contexto brasileiro, a piada fica por conta de uma expressão mais conhecida no mundo lésbico, que sugere uma conotação sexual.

Na apresentação poética, essa introdução com a piada faz sentido porque a autora está em um bar em uma noite de open mic, em que, além de poemas, também são feitas apresentações de comediantes. A leitura em voz alta do poema também é interessante para fazer uma comparação com a sonoridade das palavras “joke” e “dyke”, que, do ponto de vista poético, podem ser intercambiáveis ao longo do poema, inclusive no título. Como a autora sugere na linha seguinte, ao caminhar pelo mundo, a piada é a sapatão, e a sapatão é a piada.

Nesse sentido, outra expectativa também pode ser quebrada, concluindo, então, a “piada”. A personagem que é considerada agressiva é, na verdade, a pessoa que sofre agressão, tanto verbal quanto física, em todos os âmbitos de sua vida. Para analisar os contextos que poderiam rejeitar essa personagem, é necessário considerar a produção de identidade desse sujeito e as relações de poder que ela enfrenta na sociedade. Para começar, a sapatão seria uma mulher que abre mão da heterossexualidade, tanto em relação às práticas sexuais quanto na performance da feminilidade, o que causaria estranheza inclusive dentro da comunidade homossexual.

Judith Butler (2003) afirma que as noções de gênero são descritas em oposição ao determinismo biológico existente na ideia de sexo. No sentido biológico, as experiências e a posição social de um sujeito seriam ditados de acordo com o sexo, e essa determinação biológica serviria para naturalizar a desigualdade entre homens e mulheres. O conceito de gênero, nesse sentido, traria a noção de que não somente as diferenças sexuais ditariam as diferenças sociais entre homens e mulheres na sociedade, e sim valores culturais que são afirmados como naturais. Mas, segundo Butler, a noção de gênero como construção também pode ser determinista, no sentido cultural.

[...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a ‘cultura’ relevante que ‘constrói’ o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2003, p.26).

Ao considerar a máxima de Simone de Beauvoir (1970) “não se nasce mulher, torna-se”, Butler afirma que, de acordo com esse argumento, o gênero seria variável e uma escolha, em que o sujeito teria alguma agência de se tornar algo que não está pré-estabelecido. No entanto, a autora afirma que, tanto o sexo quanto o gênero surgem da heterossexualidade compulsória ou matriz heteronormativa: um sistema formado por discursos, normas e práticas, os padrões heterossexuais considerados normais e desejáveis. Na heterossexualidade compulsória, sexo, gênero e prática sexual devem entrar em conformidade. Por isso, de uma mulher, espera-se que se identifique e se ajuste às formas de comportamento consideradas

femininas, e também que sinta desejo sexual por homens. A subversão da ordem compulsória acontece quando não existe essa coesão entre os ditames, e então esses sujeitos não podem ser nomeados, pensados ou entendidos, por não fazer sentido na perspectiva da matriz heterossexual.

Nesse sentido, o regime de poder concebe o gênero não como uma escolha, e sim como um imperativo. O gênero não seria algo que um sujeito é, e sim o que ele faz. Segundo Bourdieu (1999), a dominação masculina começa no processo de masculinização e feminização dos corpos. O conjunto de normas de como se vestir, se comportar e a quem desejar é determinado de acordo com o sexo e amplamente estruturado no discurso cultural. Nesse caso, a feminilidade seria um grupo de comportamentos ou ações ou expressões estilizados no tempo. No eixo da heterossexualidade compulsória, a categoria homossexual seria considerada fora dos padrões.

Considerada uma anormalidade e degenerescência, a chamada “inversão” ou o chamado “homossexualismo” passou, conjuntamente com outros “desvios” do modelo economicamente produtivo e biologicamente reprodutivo, a ser controlado pelo Estado e sua comparte, a família. (TOLEDO, FILHO, 2013, s.p.)

A família, nesse sentido, seria a primeira guardiã da heterossexualidade. No poema, a autora afirma “a sapatão sai do armário e [...] todas as mães enterram as filhas”. As mães deveriam afastar as filhas de uma sapatão para não tê-la como exemplo. Segundo Toledo e Filho (2013), as famílias proletárias costumavam seguir o modelo das famílias burguesas, que seguiam os preceitos científicos do século XIX, em relação a vigilância da sexualidade infantil e a estigmatização da homossexualidade, que era patologizada. Sendo a família o primeiro núcleo ou grupo social que o indivíduo experimenta, cabe a ela instruir o caminho apropriado, isto é, o caminho da heterossexualidade. A família e todos os membros têm a autorização e o dever de consertar a maneira como um sujeito experimenta o desejo e a sexualidade.

No caso das mulheres homossexuais, existe ainda a questão do lugar da mulher dentro do núcleo familiar. Se a mulher só existe para satisfazer as necessidades carnis e de trabalho dos homens, qual seria o papel das mulheres lésbicas na sociedade? Não à toa um dos discursos homofóbicos seria de que homossexuais não fazem filhos, pois faz parte da agenda patriarcal que a mulher

não tenha uma relação por prazer, e sim para cumprir as expectativas da sociedade em relação ao seu corpo.

A lésbica negra enfrenta resistência da família por alguns motivos. Em primeiro lugar, como já exposto, as mulheres negras foram socializadas para acreditar que nasceram para servir as necessidades alheias, principalmente aos homens. Para as famílias, a lésbica negra é um desafio. Como controlar o corpo de uma lésbica negra? No poema, a autora exemplifica o controle que a sociedade acredita ter sobre o corpo da mulher negra: “a sapatão bebe uma cerveja em um bar gay e um homem passa a mão nela, lembra-lhe que o que é dela não é dela”.

Em segundo lugar, as comunidades negras, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, foram altamente influenciadas pelas igrejas cristãs, em relação aos valores e normas, incluindo as práticas sexuais. Nesse contexto, a homossexualidade seria não apenas um desvio, e sim um pecado, uma abominação que impediria a salvação divina do pecador. No poema, podemos perceber a reação tanto da igreja quanto a família quando a personagem tenta procurá-los: “a sapatão reza em um templo e do santuário brotam os olhos e dentes surgem das paredes. a sapatão leva alguém para a reunião de família, e ambas são enforcadas na árvore genealógica.”

Uma terceira possibilidade seria a preocupação com as famílias em relação à homoafetividade de pessoas negras, que pode ser exemplificada na cena 2, que revela uma dupla marginalização do sujeito negro homossexual: o racismo e a homofobia. Considerando que, segundo o imaginário popular, os desviantes da norma heterossexual escolheriam tais preferências sexuais, surge também uma preocupação sobre as opressões que essa pessoa poderia sofrer voluntariamente.

No poema, Olayiwola demonstra como a igreja seria um ambiente sufocante e inadequado para mulheres negras lésbicas, e como a família não aceitaria suas práticas sexuais. É interessante notar que a autora usa uma imagem do período escravocrata “pendurados na árvore” em referência aos escravizados fugitivos que sofriam tais castigos, para que servissem de exemplo aos outros. A autora utiliza a imagem brutal de corpos negros pendurados em árvores, trazendo à memória os horrores da escravidão. No entanto, a morte dessa personagem seria uma metáfora para atestar que homossexuais são brutalmente expulsos da família, que recorrem tanto a práticas quanto aos modelos coloniais instaurados pelo patriarcado.

A autora também lança mão do mesmo mecanismo de evocar imagens de violência física para exemplificar um sentimento interno de inadequação no poema “Dyke prepares to see her family” [sapatão se prepara para se encontrar com a família]:

eu deslizo a faca pelo meu estômago
[...]
quero fazer menos de mim
[...]
eu mergulho a mão através da minha caixa torácica
e arranco o órgão do meu peito
minha mão latejando para manter o ritmo
eu coloco meu coração em um frasco de vidro
e fechei a tampa
eu abotoo minha camisa
saio do banheiro
e desço a escada rolante para minha família
respingos de sangue
entre as costuras
da máquina enquanto desço (2019, p. 25)

As metáforas utilizadas nos versos constituem uma imagem brutal de autodestruição no aspecto físico que poderia fazer referência a um autoflagelamento emocional, já que a autora usa a imagem do coração. Aqui, tal violência é praticada pela própria personagem para tentar se encaixar no modelo tradicional de sexualidade. Nesse sentido, a sexualidade, em consonância com a afetividade, seriam partes centrais desse sujeito: o coração. Mais do que a imagem de se esconder no armário, usada para definir homossexuais que mantêm a vida afetiva reservada, a autora escolhe salientar que um encontro de uma mulher negra lésbica com a família gera sempre uma violência para alguém que sente a necessidade de extrair um traço fundamental da própria existência.

No poema “The Joke”, a autora usa diversas imagens brutais para exemplificar as opressões e a violência pelas quais uma lésbica passa:

todas as mãos apanham pedras. [...] a sapatão espera o ônibus e [ha ha]
nunca consegue chegar em casa. a sapatão se esfrega na pista de dança
e um tiro a estende no chão e ela cai, morta

O final do poema — que também constituiria o fim da piada — apresenta o esgotamento tanto das possibilidades de que essa personagem encontre um lugar na sociedade quanto das suas próprias chances de viver, o que poderia configurar uma necroeconomia da matabilidade (MBEMBE, 2018). Através dessa ferramenta teórica, compreende-se que, desde o colonialismo, o racismo é usado para permitir o direito soberano de matar, em que alguns corpos são mais matáveis que outros. Se, desde a constituição do Estado brasileiro, as pessoas negras são mais matáveis,

as mulheres negras lésbicas, que teriam menos utilidade ainda para o patriarcado em relação ao serviço de pessoas brancas, seriam muito mais descartáveis.

No documentário “Minha história é outra”, uma das personagens apresenta o caso real de assassinato de Luana Barbosa, uma mulher negra, moradora de periferia e lésbica, que, ao se recusar ser revistada por policiais homens, foi submetida a um espancamento brutal cujas lesões a levaram a óbito. A escolha do caso pode fazer referência às sobreposições de marcadores. No documentário, uma das personagens aponta: “o L tem várias cores, o L tem classe, o L tem bairro”, em referência ao elemento “lésbicas” da sigla LGBTQIA+. No caso de Luana, o fato de ser uma mulher, negra da periferia seriam suficientes para justificar uma bruta e fatal abordagem policial. A dominação e a exclusão de corpos são categorizadas e construídas socialmente, segundo Kabengele Munanga (2000), pelo marcador de raça. A homossexualidade de Luana, no caso, intensificou a violência.

No documentário, ainda é exibida uma conversa entre mulheres negras lésbicas mais velhas e outras mais jovens, que comentam sobre a [falta de] liberdade que as mulheres lésbicas teriam ao demonstrar afeto por outras mulheres publicamente. Infere-se, pela conversa, que, para as mais jovens, a prática seria mais comum, principalmente em locais em que se sentem mais seguras, como centros universitários, mas ainda há o receio de serem vistas principalmente por familiares ou conhecidos. Conforme a câmera acompanha a personagem Leilane e a namorada caminhando lado a lado, como se fossem amigas, a conversa ecoa ao fundo: “Tô de mãos dadas e às vezes solto, dependendo do lugar [...]. Trava, dá uma trava. Você não consegue e é uó, porque você tá se violentando [...]. Você tá deixando de ser quem você é”. A conclusão da fala pode ser pensada com a imagem violenta apresentada por Porsha Olayiwola em “Dykes prepares to see her family”, em que a personagem pratica automutilação para esconder a sua sexualidade da família.

Ainda no final do poema “The joke”, a autora retorna ao assunto da piada quando a sapatão, ao cair, causa uma satisfação nas pessoas que assistem. Então, o poema inteiro seria a “piada”, que demonstra o descaso que todos os setores da sociedade teriam em relação a essa personagem. O texto escrito publicado também apresenta uma pista dessa necropolítica, uma vez que a diagramação do poema no livro remete a uma pequena nota de jornal, daquelas que podem apresentar uma nota de falecimento contar notícias banais, sem importância.

Duas das oito características do poder masculino na sociedade interessam a este estudo de mulheres negras e sua (homo) afetividade. De acordo com Kathleen Gough (1975), os homens forçam poder nas mulheres ao negar a sua sexualidade ou forçá-las à sexualidade feminina. Em relação às mulatas, a segunda demanda permeia a vida dessas mulheres, tanto com a heterossexualidade compulsória quanto com o discurso social de que seriam altamente dotadas de sexo, com um erotismo primitivo e exacerbado [para os homens], todas as imagens na mídia que sugerem uma vocação natural para agradar sexualmente o sexo masculino, servem para controlar as expectativas sexuais e reforçar a heterossexualidade sobre elas.

Em relação à personagem do poema, que é uma lésbica negra retinta (“ninguém a vê, ninguém pode distinguir entre o breu e a crioula”), ela rejeita um modo compulsório de vida e o patriarcado, que afirma que essas mulheres, cuja existência na sociedade é ser a mãe preta assexuada, que foi feita para servir aos patrões brancos e ter uma relação afetiva com os seus filhos, recusa o direito masculino dado de ter acesso a seu corpo. Ela recusa a objetificação do imaginário colonial, e busca a autonomia sobre seu desejo e sexualidade.

Outro arquétipo negativo relacionado à mulher negra é o da Sapphire, ou a mulher negra raivosa. Tal estereótipo se refere a uma imagem amplamente divulgada na televisão e no cinema norte-americanos, de uma mulher sistematicamente irritada, rude e escandalosa. Porsha Olayiwola retratou esse estereótipo no poema “Angry Black Woman”, ao elencar os inúmeros motivos para as revoltas das mulheres negras em uma sociedade desigual. Mas foi no poema “Notorious” que ela expôs outra característica dessa figura: a desconformidade em relação à feminilidade idealizada.

Porsha Olayiwola retrata mais um marcador de diferença em sua identidade diaspórica negra: uma performance corporal relacionada à estética definida como masculina, cuja introdução explica o título: “Após a minha leitura, o garoto com o longo, loiro e bagunçado rabo de cavalo diz: ‘sua apresentação foi incrível, tipo, sem ofensa, você me lembra o Biggie Smalls’.” Olayiwola é uma mulher negra retinta, gorda, assim como o poeta norte-americano The Notorious B.I.G.. A comparação, além de nascer no bojo de um pensamento limitador e racista de que as pessoas negras seriam todas iguais ou parecidas, também pode ser explicada pela recusa da poeta em obedecer às conformidades impostas da estética de gênero. Ela não foi apenas comparada a um negro gordo, e sim a um homem negro gordo.

Segundo Teresa de Lauretis (1994), o gênero é representado a partir de uma construção, em que fatores políticos e sociais formam um sistema simbólico com valores e hierarquias sociais. Acrescentando marcador racial, não se trata apenas da visão de uma sapatão masculinizada, e sim de uma sapatão masculinizada negra. Porsha inicia o poema respondendo ao interlocutor: “se eu não deveria me sentir ofendida | por que você disse algo que acha | que pode me deixar ofendida [...] quando você diz ofender | quer dizer que minha negritude é a minha derrota | ou a minha gordura está contra mim” (2019, p.13).

A feminilidade, para as mulheres negras, nasceu de uma necessidade de proteção. No curso da escravidão, as desigualdades eram propagadas também no âmbito do imaginário social. A mulher negra era considerada sexualmente depravada no período colonial, e essa crença era utilizada para justificar as violências sexuais incutidas pelos senhores brancos. Para evitar os abusos de homens, as mulheres negras começaram a tentar mudar a percepção social negativa acerca de sua sexualidade e copiar os modos e as condutas das mulheres brancas. Para isso, precisavam performar uma feminilidade. Segundo bell hooks (2014),

O “culto da verdadeira natureza feminina” que emergiu durante o século XIX teve um impacto de intensa desmoralização sobre as mulheres negras escravizadas. Elas não tinham orgulho na sua capacidade para o trabalho ao lado dos homens nos campos e queriam mais do que qualquer coisa ser o mesmo que as mulheres brancas. Os homens brancos donos de escravos e capatazes perceberam que as mulheres escravas podiam ser manipuladas com promessas de vestidos novos, uma fita para o cabelo, ou um guarda-sol – qualquer coisa que enfatizasse a sua feminilidade. Tão grande era o desejo das mulheres escravas em parecerem femininas e *lady*s que muitas escolheram vestir vestidos para trabalhar no campo em vez de vestir calças, ainda que mais patriarcais, mais vistas com roupas masculinas. Originalmente deslocadas, as mulheres africanas não sentiram estigma no trabalho feminino nos campos, mas quando assimilaram os valores brancos americanos elas aceitaram a noção que era rebaixamento e degradante para as mulheres trabalharem nos campos. Como trabalhador no campo, o escravo negro desempenhava as mesmas tarefas que desempenhavam as pessoas livres, mas as mulheres negras estavam bem conhecedoras que não era considerado como *lady* ou como respeitável uma mulher trabalhar nos campos. (p. 35-36)

Após o período da escravidão, as mulheres negras continuaram tentando se igualar ao modelo branco de feminilidade:

A mulher trabalhadora, seja negra ou branca, teve necessidade de provar a sua feminilidade. Frequentemente ela desenvolveu duas atitudes: embora ela pudesse ser assertiva e independente no trabalho,

em casa ela era passiva e agradável. Mais do que nunca antes na história dos Estados Unidos, as mulheres negras estavam obcecadas em perseguir o ideal da feminilidade descrito na televisão, nos livros e nas revistas. Uma emergente classe média negra achou que esses grupos de mulheres negras com mais dinheiro do que nunca antes gastasse-o comprando moda, cosméticos, ou lendo revistas como “McCall’s e “Ladies Home Journal” (jornal da casa das senhoras). As multidões de mulheres negras que antes tiveram orgulho na sua capacidade de trabalhar fora de casa e ainda assim serem boas esposas e mães, tornaram-se descontentes com o seu destino. (*Ibidem*, p.127)

Essa dinâmica causava brigas entre a mulher negra e o homem negro, que não podia dar à mulher negra a mesma vida que os homens brancos davam às suas esposas, e embora isso pudesse afetar a sua masculinidade, ele ainda dominava a casa e era servido pela mulher negra.

O discurso de Sojourner Truth foi o primeiro a evidenciar o descontentamento de mulheres negras com as visões de feministas brancas. As reivindicações das negras eram diferentes porque, enquanto as mulheres brancas queimaram os sutiãs, símbolo da feminilidade, as mulheres negras lutavam pra provar a feminilidade, nesse sentido, além de um lugar na sociedade, era uma questão de humanidade. Segundo bell hooks, as mulheres negras

não defenderam a igualdade social entre os sexos. Pelo contrário elas amargamente ressentiram-se por não serem consideradas como “mulheres” pela cultura dominante e por isso não eram recipientes da consideração e privilégios dados às mulheres brancas. Modéstia, pureza sexual, inocência e modos submissos eram qualidades associadas à natureza feminina e feminilidade que as mulheres negras escravizadas tentavam adquirir apesar das condições sobre as quais elas continuamente viviam minarem os seus esforços. (*Ibidem*, p. 36)

Obviamente que as mulheres negras queriam estar em posição de participar totalmente na perseguição dos anos cinquenta pela “feminilidade idealizada” e estavam ressentidas com os homens negros por não ajudá-las nesta conquista. Elas mediam os homens negros contra o padrão instalado pelos homens brancos. Desde que os brancos definiram “a conquista da natureza masculina” como a capacidade de serem os únicos provedores econômicos da família, muitas mulheres negras tenderam em olhar os homens negros como homens “fracassados”. Em retaliação, os homens negros abertamente afirmaram que eles preferiam as mulheres brancas porque eram mais femininas que as mulheres negras. As mulheres e os homens negros estavam duvidosos quanto à sua natureza masculina e feminina. Eles estavam ambos empenhados em adaptarem-se a si próprios aos padrões instalados pela sociedade branca dominante. Quando as mulheres negras falharam por alguma razão em assumir um papel passivo e subordinado na relação com os homens negros, os homens ficaram zangados. Quando os homens negros falharam em assumir o papel de único provedor econômico da família, as mulheres ficaram zangadas. (*Ibidem*, 127)

A combinação de racismo e sexismo fez com que as mulheres negras não se unissem às mulheres brancas na rejeição ao modelo patriarcal de feminilidade porque os traços que já eram considerados natos para as mulheres brancas, dos quais elas queriam se desassociar para se igualarem aos homens brancos na esfera social, tinham duplo sentido se fossem associados às mulheres negras: ou essas características seriam consideradas inexistentes, ou tais características eram capturadas pela lógica dominante e exageradas em um nível sobre-humano, para agradar e servir às demandas do mundo branco. De um lado, Sapphire, ou a mulher negra raivosa, que não obedece às principais conformidades da feminilidade construída, como gentileza, mansidão e, principalmente, a obediência ao homem. Do outro lado, a figura da *mammy*, ou a mãe preta, que seria naturalmente atribuída com bondade e compaixão. Ambas as figuras, no entanto, seriam destituídas de sexualidade, campo em que a mulata se encaixaria perfeitamente, no entanto, o traço atribuído a ela também seria capturado para fazê-la menos mulher e um objeto para os homens.

Como gênero é socialmente construído, uma das maneiras de rejeitar tal dominação masculina seria assumir agência sobre o próprio corpo seria diminuir a diferença entre os atributos considerados masculinos e os femininos. De volta a pergunta de Porsha: Por que ela se ofenderia ao ser chamada de Big? A autora continua numa exploração da igualdade entre os dois.

biggie smalls | e eu somos geminianos | nós somos gêmeos | um do outro
| nós dois bem | escuros | grandes
a diferença entre um negro gordo fazendo rap e uma sapatão negra e
gorda fazendo poemas está na cadência do discurso fúnebre | ou | a
diferença entre um preto gordo fazendo rap e uma sapatão preta gorda
fazendo poemas está na fé das mulheres que amam nos amar (2019,
p.13)

A resistência não começa com a rejeição dos atributos femininos, e sim com a desassociação de tais características as noções pré-estabelecidas de gênero. Nesse sentido, tanto os homens quanto as mulheres poderiam ser gêmeos, ter as mesmas qualidades.

Segundo Audre Lorde, o erótico é um dispositivo que pode ser utilizado por mulheres para diversos fins, inclusive para cultivar o amor próprio, compartilhar e se conectar com outras mulheres. O erótico é, antes de tudo, uma ferramenta de mudança, que mulheres podem usar para adquirir um conhecimento maior da vida, como a linguagem, a história, o trabalho e o amor.

O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos. [...] Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer aquelas várias fontes que há na cultura de oprimidos e podem suprir energia para mudança. Para mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como fonte considerável de poder e informação dentro de nossas vidas. [...] O erótico para mim funciona de muitas maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar profundamente qualquer busca com outra pessoa. A partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual, forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas, e diminui o medo das suas diferenças. [...] Em toque com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar desempoderamento, ou esses outros estados fornecidos de ser que não são nativos para mim, tais como resignação, desespero, autoaniquilamento, depressão, autonegação. (2019)

Entre os escritos das autoras aqui analisadas, encontramos o uso do erótico na exposição da própria sexualidade e seus meandros. O próprio fazer arte envolvendo o erótico, que, nesse caso, é a força vital para também expressar a própria sexualidade. Segundo Porsha,

Como uma mulher gorda, retinta e queer, a socialização nunca me deu o direito de me sentir erótica nem de navegar em meu próprio erotismo. Os “Usos do Erótico”, de Lorde, como poder me convidam a revisitar um “plano profundamente feminino e espiritual”, para sentir e me entregar a cada ação (criativa, sexual ou outra) com todo o meu eu, com minha ampla gama de emoções. Lorde nos lembra, me lembra que cada vez que me permito sentir plenamente, expulso qualquer ação ou interação que nega meu melhor eu, meu verdadeiro eu, todo o meu eu. (2020)

A poeta expõe que os marcadores sociais relacionados à sua identidade foram um impedimento para que ela tivesse consciência de sua própria energia erótica. O contato com a literatura de Lorde aponta para essa descoberta com a própria erótica, o que possibilita, além da construção da própria identidade, a construção do próprio eu poético, que perpetua, nesse sentido, a disseminação da possibilidade da energia erótica para as mulheres negras, principalmente *no slam poetry*.

No caso de Porsha, sua poética aponta para a educação pelo choque, em que ela apresenta imagens da desvalorização de sua experiência como mulher negra em uma sociedade colonial e patriarcal. Em relação à própria sexualidade, a autora apresenta dificuldades em vários aspectos. Em “Dyke Prepares do see her family”, a poeta usa imagens de dor para expor uma dissonância entre ela mesma e a família,

e se utiliza do mesmo mecanismo em “The Joke”. Nesse poema, a autora também aponta para uma impossibilidade de ser feliz ao lado de outra lésbica negra: “a sapatão encontra consolo nos braços de outra sapatão e [brincadeira, ela ainda é uma piada]”, assim como no poema “Finding a black queer woman love with whom you are compatible is like finding a watermelon see lodged in the pupil of whole fried chicken”, cuja introdução, “ficarei sozinha para sempre”, aponta para a longa trajetória de uma mulher negra lésbica à espera de ser amada por outra lésbica negra. Mas a autora também tem poemas sensuais, em que explora a sexualidade em “I wish to eat what my partner does not and this is how we love”, um poema concreto, que pode ser lido tanto verticalmente quanto horizontalmente, que expressa um apetite sexual e famélico. No poema erótico “listen: my right hand is covered in blood”, ela descreve uma cena sexual com uma mulher no período menstrual.

Carol Dall Farra, por outro lado, apresenta a sua sexualidade com um funk, um espaço já limitado para mulheres, principalmente lésbicas. Ao iniciar com a crítica ao espaço em que performa, a autora apresenta um novo discurso que confirma a valorização a experiência lésbica. A música na íntegra:

Segura essa linha
 Pega essa fita
 Sem meio-termo
 A gente se arrisca
 Tudo organizado
 A bola da vez
 Sapata poder
 Chegou pra vocês
 Mulher submissa
 Nós fora da lista
 Fazendo de tudo
 Pra ter voz ouvida
 Correndo na noite
 Becos sem saída
 Fugir de escroto
 É a nossa rotina
 Os cara passa a mão
 Diz que vai comer
 Bando de cuzão
 Mal sabe meter
 Faltou entender que as sapa é o poder
 Sapatão é o poder
 Resistência pra valer
 Misógino otário
 bate de frente pra ver

O poema aponta para a valorização da vivência lésbica em um espaço que supervaloriza a heterossexualidade compulsória. A autora lança mão da adjetivação para contrastar as identidades: “sapata poder” x “mulher submissa” x “escroto” x

“cuzão” x “misógino otário”. Ao rejeitar a submissão ao patriarcado, a mulher lésbica ganha o adjetivo “poder” e recusa uma vida de acordo com os padrões patriarcais. Todos os adjetivos relacionados aos homens são negativos no sentido de como eles tratariam essas mulheres. Dentro do rap, espaço que privilegia a presença masculina que canta sobre mulheres que são promíscuas ou a santa mãe para os filhos, ou a mulher guerreira, uma nova identidade entra em curso, a da mulher que enfrenta o machismo e a homofobia e expõe as violências sofridas por esses mesmos homens. Em suma, a pluralidade da experiência feminina no rap.

Diferentemente de Porsha, a poesia de Carol não apresenta uma sobreposição entre os marcadores de diferença raça e sexualidade, focando somente na questão de sexualidade. O mesmo acontece no poema “Em meus olhos mora uma mulher”.

Em meus olhos mora uma mulher
 Meu corpo afeto cresceu em um quintal de terra batida
 Com solo tão bem feito que comporta o mundo de mulheres que se amam
 Amar outra mulher é descer pela beira de um rio que leva ao amor próprio
 É ver a curva de nível do mapa conjurar com um espaço onde caibam mulheres e suas construções
 Minha boca tece respeito ao meu amor
 Meu plexo executa o mesmo romper de peito desde que iniciei o calçar seguro dessa estrada
 No fincar do primeiro pé, quando meu corpo desenvolvia sem cautela o gosto pela minha semelhança
 Quando o saber de minha companheira me conduzia a um querer bem genuíno e incessante
 Estou imersa por essa água vital que é amar outra mulher
 Movimento meu corpo submerso para que aqui cresçam ondas que chegarão mansas sobre as praias no futuro
 Sou a compreensão que mora no fundo da boca de minha amada quando ela me beija

O poema apresenta o amor de uma mulher por outra. É perceptível perceber que o sujeito se refere a uma mulher específica, ao usar o pronome “uma” e o pronome possessivo em “meu amor”. No entanto, pode-se subentender uma referência à raça de outra mulher quando ela afirma “quando meu corpo desenvolvia sem cautela o gosto pela minha semelhança”. A semelhança pode ser de mulher para mulher ou de mulher negra para outra mulher negra.

Em “Sapatão é o poder”, a autora introduziu a apresentação com a menção de um espaço que chamou de “espaço do rap”. No poema “Em meus olhos mora uma mulher, ela apresenta “o mundo as mulheres que se amam”. A autora utiliza o artifício da construção dos espaços a partir de uma ambientação em que o leitor

percebe o quanto um espaço pode ou não ser profícuo para uma mulher, seja ela hétero ou lésbica. No espaço dos homens, as mulheres seriam reduzidas a objetos, submetidas a uma ideologia limitante. No “mundo de mulheres que se amam”, o amor entre duas mulheres aponta também para a construção de um amor próprio. A história de amor entre duas mulheres funcionaria como um escudo contra a falta de amor em outros espaços. No mundo de mulheres que se amam, a sapatão não seria uma piada.

Um aspecto interessante está no verso “Quando o saber de minha companheira me conduzia a um querer bem genuíno e incessante”. O amor entre essas mulheres possibilitaria uma compreensão de um amor que foi negado a pessoas negras. Segundo bell hooks (2010),

O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar. [...] Numa sociedade racista, capitalista e patriarcal, os negros não recebem muito amor. [...] O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar. [...] a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. [...] (s.p.)

A autora aponta para o contexto escravocrata, que levou a população negra a priorizar a sobrevivência aos sentimentos amorosos, a não ser em contextos extremamente raros e seguros. Entre pessoas negras, a linguagem do amor é mais uma questão de manter uma pessoa viva do que um abraço, um beijo ou palavras e afeto. Além disso, existia a crença de que as crianças negras deveriam ser preparadas para enfrentar o racismo.

Depoimentos de escravos revelam que sua sobrevivência estava muitas vezes determinada por sua capacidade de reprimir as emoções. [...] A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver. [...] os negros tiveram que manter certas barreiras emocionais. [...] A ideia de que o amor significa a nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra pessoa, me ajuda a crescer por afirmar que o amor é uma ação. Essa definição é importante para os negros porque não enfatiza o aspecto material do nosso bem-estar. Ao mesmo tempo que conhecemos nossas necessidades materiais, também precisamos atender às nossas necessidades emocionais. Gosto muito daquele trecho da bíblia, nos “Provérbios”, que diz: “Um jantar de

ervas, onde existe amor, é melhor que uma bandeja de prata cheia de ódio”. [s.p.]

Desde o período escravocrata, a luta pela sobrevivência era mais importante do que o amor. Um dos usos do erótico é essa luta por amor e, se esse for um amor homossexual, a luta será mais complexa, e enfrentará meandros também de sua sexualidade. Os poemas expostos, além de exporem as perspectivas sociais que tentam controlar os corpos e comportamentos de mulheres negras, instauram uma nova narrativa, tanto no espaço do rap quanto na literatura. Tais poemas são elementos de fortalecimento de reafirmação racial e sexual ao desafiarem as imagens de controle propagadas por mulheres negras. Tanto as cenas do documentário quanto os poemas e a canção de Dall Farra demonstram como as mulheres negras lésbicas reivindicam a agência e rejeitam a lógica dominante. Em “Vivendo de amor”, bell hooks atesta a necessidade que mulheres negras têm de parar de negar a necessidade de amor. Quando as poetisas expõem seus problemas, mas também a sua necessidade de amar e serem amadas, combatem estereótipos e passam de objetos a sujeitos, reivindicando a própria humanidade.

6. Outra preta que não sorriu: as mulheres negras e o uso da raiva

CENA 1



CENA 2

Ela é negra, grande e alta — embora o último atributo não seja perceptível pela câmera, como, digamos, a voz. Ela fala em um tom baixo, cauteloso, parcimonioso, como se pedisse desculpas simplesmente por estar ali. Ao final dessa primeira consulta de terapia on-line, ela aprenderá os primeiros passos para lidar com a supercompensação.

O arquétipo da mulher negra raivosa opera como um ouroboros, um símbolo místico na figura de uma serpente ou dragão que morde a própria cauda, que representa o conceito circular da eternidade. Isto é, existe uma mulher negra, que é considerada rude, escandalosa, raivosa e, o principal, barraqueira. Então ela reage às ofensas, e os agressores atestam o ponto inicial, completando o ciclo. Como afirmou Porsha no poema “Notorious”: “ele diz isso e | eu me transformo no que ele acredita que eu sou” (2019, p.13).

A cena 1 é imagem de um antigo cartão postal, comum no período pós-abolição no sul dos Estados Unidos. A citação “I’se Gwine Back to Dixie” é o nome de uma canção de 1876, de Charles A White, que, com um dialeto afro-americano, relata o desejo de um ex-escravizado de voltar para casa, para o sul, em Dixie¹³. No refrão, quatro vozes ratificam o desejo do homem, que não está sozinho nessa saudade. No postcard, a combinação da imagem com a sentença passa uma mensagem clara: o marido prefere voltar para a escravidão do que viver com a mulher abusiva.

O arquétipo da “mulher negra raivosa” retrata uma mulher castradora, que domina o homem negro e, de maneira agressiva, assume o seu lugar no controle da família. Dentre as características emocionais, estão a instabilidade, a incapacidade de agir de maneira racional, a agressividade física em relação aos filhos e ao marido. Tais atribuições afastam essa personalidade dos padrões de comportamento considerados femininos, assim como as características físicas. Essa imagem de controle, que nasceu no período escravocrata como um roteiro de como a mulher negra é percebida na sociedade, está presente tanto nas produções de audiovisual como no imaginário social, em que tais qualidades são atribuídas como um conjunto simbólico a personalidades atuais, como a ex-primeira dama Michelle Obama e a ex-tenista profissional norte-americana Serena Williams, que foi representada com uma charge que a retrata em um episódio de fúria, em que a atleta é caracterizada com os lábios muito volumosos e o corpo masculinizado.

A propagação dessa imagem de mulheres negras raivosas acontece em diversos âmbitos, principalmente em circunstâncias profissionais e educacionais. Essa concepção interfere na maneira como essas mulheres são tratadas na sociedade, independentemente da idade. Segundo Epstein, Blake e González (2017), os indivíduos tendem a levar em consideração a raça de uma pessoa ao atribuir emoções a ela. No contexto educacional, tal percepção tem um impacto significativo na trajetória escolar dos alunos. A pesquisa revela que as crianças negras são vistas como bravas no cenário escolar, mesmo quando sem apresentar tal característica. Ainda, a probabilidade de uma criança negra ter sua expressão mal interpretada é 1,36 vez maior do que uma criança branca, e as meninas negras

¹³ Dixie (às vezes também Dixieland) é um apelido da Região Sul dos Estados Unidos, compreendendo os estados do Texas, Arkansas, Louisiana, Mississippi, Tennessee, Alabama, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Geórgia e Flórida.

são ainda mais incompreendidas que os meninos. As autoras revelam que as meninas negras são consideradas mais independentes e menos necessitadas de proteção e afeto. Como resultado, essas meninas sofrem uma adultização, em que são consideradas “adultos em miniatura”, diferentemente das colegas brancas. Tal percepção, dizem as autoras, originou-se no bojo da escravidão, quando crianças negras começavam a trabalhar entre dois e três anos de idade e sofriam o mesmo tipo de desumanização que os adultos. Raramente essas crianças podiam brincar como as demais e, caso demonstrassem comportamentos infantis, eram punidas. Nesse sentido, as meninas negras são mais concebidas como adultas do que como crianças, e essa percepção afeta a maneira como essas meninas poderão experimentar a infância.

Ainda segundo a pesquisa, os educadores tendem a enxergar meninas negras como controladoras e bem desenvolvidas no âmbito social — embora a mesma percepção não se amplie para o campo acadêmico. As pesquisadoras concluem também que as instituições educacionais ao mesmo tempo reproduzem, constroem e solidificam as desigualdades de raça, classe e gênero. Como a imagem de controle da mulher negra raivosa continua sendo propagada, as características relacionadas a essa figura (castradora, barulhenta, agressiva, raivosa, teimosa e pouco feminina) são usadas para interpretar tanto as mulheres negras quanto as meninas, e essa percepção faz com que essas mulheres sejam consideradas como uma ameaça que deve ser controlada.

Uma das maneiras de controlar essa mulher é o policiamento do tom, definido por Layla Saad (2020) como

uma tática usada por aqueles que têm privilégio de silenciar aqueles que não o têm, concentrando-se no tom do que está sendo dito e não no conteúdo real. Pode ser policiar o racializado por usar tons “cheios de raiva” ao falar sobre racismo ou elogiar outras pessoas racializadas por usarem tons que são considerados mais suaves, eloquentes e apaziguadores. Em ambos os casos, espera-se que a pessoa racializada atenda ao olhar branco — à lente supremacista branca através da qual as pessoas com privilégio branco veem quem é racializado — e ao nível de conforto da fragilidade branca de uma determinada pessoa ao falar sobre racismo. (p. 56)

A autora ainda afirma que o policiamento do tom é fruto também de estereótipos racistas e também sintetiza o julgamento constante em relação ao comportamento de pessoas racializadas. Saad ainda usa o exemplo da própria Serena Williams, que

foi comparada a um gorila, foi submetida a exames desnecessários antidoping e teve suas roupas policiadas. Durante sua partida final do U.S. Open de 2018 contra Naomi Osaka, Williams foi repreendida por várias violações que confundiram a ela e às pessoas que a assistiam. Uma dessas acusações foi por “abuso verbal” depois que ela chamou o árbitro de “ladrão”. (*Idem*)

No contexto brasileiro, destaca-se o exemplo da advogada Valéria Lúcia dos Santos, que, em 2018, foi algemada durante uma audiência quando protestou por não conseguir exercer a profissão. A Ordem dos Advogados do Brasil no Rio de Janeiro solicitou um recurso administrativo que questionava a decisão de arquivar a reclamação disciplinar contra a juíza, que foi negado pelo Conselho Nacional de Justiça, por considerarem que no episódio não houve uma questão racial a que advogada “ estava exaltada e poderia ‘agredir’ a juíza” (2019, SANTOS). O policiamento do tom pode ser realizado tanto de maneira agressiva, como no caso de Valéria Lúcia dos Santos, e nesse caso, a violência seria justificada pela ameaça que essa mulher representaria para os presentes (a imagem eterna do ouroboros), mas também pode ser feito de maneira sutil, quando pessoas brancas pedem que as pessoas negras usem um tom mais brando. Essa constante vigilância sobre a percepção externa pode causar nas pessoas negras o policiamento do próprio tom, segundo Saad, para evitar conflitos com a fragilidade branca¹⁴.

Na cena 2, a mulher negra que, fisicamente, preenche os requisitos para ser considerada raivosa, utiliza-se de uma estratégia não consciente de ampliar a habilidade para compensar alguma característica negativa. A raiva, nesse sentido, passa a não ser considerada um sentimento natural, mal algo que deve ser evitado.

No período escravocrata, o imaginário social era uma das formas de controle da ordem vigente. Dessa maneira, a propagação de imagens de controle serviam para dominar os escravizados e justificar as injustiças. Após esse período, as imagens de controle continuaram sendo propagadas, para impedir o desenvolvimento das comunidades negras. Tais imagens eram baseadas em estereótipos negativos, e certas características que em pessoas brancas seriam consideradas comuns, são atribuídas a pessoas negras com estereótipos construídos de forma exacerbada ou em escassez.

¹⁴ Segundo Saad, a fragilidade branca consistiria em na reação de desencadeados movimentos defensivos de pessoas brancas ao serem confrontadas em relação a atitudes ou assuntos racistas.

Em relação às mulheres negras consideradas raivosas, um dos aspectos subtraídos de tais mulheres seria a feminilidade, atributo relacionado apenas às mulheres brancas da época. Ao mesmo tempo, características consideradas masculinas eram relacionadas às mulheres negras de forma exagerada, e que seriam consideradas barraqueiras, dominadoras e castradoras de homens. A cena 1 apresenta a representação dessa imagem na mídia norte-americana, em que as mulheres negras são consideradas agressivas, independentemente da maneira como falam. A raiva seria uma característica inerente a essas mulheres, mas em um nível exacerbado, descontrolado.

A cena 2 representa uma rejeição a essa figura em prol de uma possibilidade de feminilidade, um recurso de sobrevivência muito utilizado na atualidade, quando as pessoas negras tentam se afastar ou rejeitar signos associados com uma imagem negativa da negritude. Pode acontecer em relação aos traços físicos ou a questões de personalidade. No caso da cena 2, se uma mulher que já tem os traços físicos relacionados a uma figura negativa, ela irá recorrer ao que pode para negar as expectativas negativas que a sociedade tem sobre ela. No caso da raiva, muitas pessoas negras não reagem a situações de racismo para não corresponderem às expectativas, dando origem a “pequenos silêncios” (LORDE). Em “Os usos da raiva: Mulheres respondendo ao racismo”, Audre Lorde descreve a relação de mulheres negras com a raiva.

Eu vivi com raiva, a ignorando, me alimentando dela, aprendendo a usá-la antes de ela destruir minhas visões, durante a maior parte da minha vida. Uma vez respondi em silêncio, com medo do peso. Meu medo da raiva me ensinou nada. Seu medo da raiva irá te ensinar nada, também.

Segundo a autora, ela tinha o costume de ignorar a raiva por ter medo dela. É interessante notar o óbvio; por mais que mulheres negras tentem ignorar a raiva ou não responder a situações que possam causá-la, isso não impede que esse sentimento exista. O que acontece é que a raiva pode ser ignorada e causar doenças para essas mulheres. E a manifestação dessa raiva é transferida para o corpo em sinais de estresse e ansiedade.

Segundo Lorde, a raiva, que surge como uma reação a interações racistas, pode ser além de um sentimento, mas uma chamada para ação. A raiva pode ser usada para lutar contra opressões.

Minha raiva é uma resposta a atitudes racistas e a ações e presunções que surgem dessas atitudes. Se a forma como você lida com outras mulheres reflete essas atitudes, então minha raiva e seus medos que a

acompanham são focos que podem ser usados para o crescimento do mesmo modo que eu usei ao aprender a expressar raiva para o meu crescimento.

A raiva pode ser usada como um recurso de progresso e mudança. Nesse sentido, fruto de uma violência social, a raiva seria o combustível necessário para transformar as bases da sociedade. Lorde faz ainda uma diferenciação entre a raiva e o ódio. Segundo a autora, o ódio seria “a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição” (p. 164), enquanto a raiva, como “um sofrimento causado pela distorção entre semelhantes”, teria como objetivo final a mudança.

No poema “Angry Black Woman”, Porsha Olayiwola se subverte a imagem de controle de mulher negra raivosa para descrever todos os motivos pelos quais essa pessoa poderia sentir raiva. A autora inicia a declamação do poema dizendo, com uma voz visivelmente forçada para parecer dócil e feminina, para afirmar: “Deixe-me começar dizendo que eu sou uma ótima pessoa. Eu sou doce e inteligente, engraçada e esquisita. Eu precisava dizer isso, só porque estou cansada dos estereótipos da mulher negra raivosa. Como você pode ver, eu sou negra, sou mulher e não sou nem um pouco raivosa.” A partir de então, o poema toma outro tom, assim como a voz da poeta. Porsha afirma que, apesar de não ser raivosa, está “irada, furiosa” e passa a elencar todos os motivos pelos quais as mulheres negras sentem raiva. A fala da autora se torna mais encorpada, e seus gestos, mais precisos. Ao ressignificar uma figura que foi usada para marginalizá-la, a autora não rejeita o sentimento da raiva e sim contesta aquelas representações, ao demonstrar com imagens da realidade que a raiva é uma resposta natural à violência sofrida pelas mulheres negras e lésbicas na sociedade. O poema elenca várias camadas da existência da mulher negra em diáspora. A questão social:

Brava, porque “educação é o segredo”
mas eles escondem dos pobres.
Eles me dão livros de segunda mão
cadeiras de segunda mão.
professores de segunda mão
quem olham estranho.
Estou brava com a gentrificação.
porque os ricos roubam favelas,
Fico furiosa porque Robin Hood era apenas uma porra de mito.

A questão sexual:

Estou brava porque apenas 28 estados permitem que todos se unam em
sagrado matrimônio
E embora eu aprecie as uniões civis...
Fodam-se as uniões civis!
Se eu me mudar para outro estado diferente do estado da minha união
civil
Que bem isso vai fazer para mim no estado de Wyoming?

A questão escravocrata

E acredite ou não,
Ainda estou brava com a escravidão.

E em uma estrofe, une as opressões que sofrem na sociedade

Estou puta, muito brava,
Porque acima de tudo,
Em qualquer momento e em qualquer lugar,
Eu, como mulher negra,
Posso sofrer de racismo, sexismo, homofobia, classismo.
Posso ser estuprada, espancada, ser queimada viva e ninguém,
Nem uma única alma perceberia minha ausência neste universo
Porque sou insignificante,
Porque eu sou uma mulher negra.

Nesse sentido, “Angry Black Woman” complexifica a imagem de mulher negra raivosa ao indicar necessidades e desejos básicos e humanos da mulher negra, apesar de todas as camadas de existência dessa mulher apontarem para a exclusão. Para Avtar Brah (2006), a diferença como relação social configura a articulação de micro e macro regimes de poder, de que gênero, classe ou cor formam modos de diferenciação que são instituídos estruturalmente. A mulher negra na contemporaneidade carrega marcas de vários tipos de diferença, que são expostos pela autora.

No mesmo sentido, Carol Dall Farra expõe as diferenças que afetam a sua vida. No poema “Mãe Preta”, a autora expõe os aspectos que resultam de sua experiência como uma mulher negra na sociedade. Ao se identificar como “outra preta que não sorriu”, a poeta reafirma o uso da raiva para dar um novo sentido à sua identidade e ressignificar a experiência negra em uma sociedade diaspórica. Assim como o poema de Olayiwola, o poema de Carol Dall Farra, ao ser declamado em público, ganha um aspecto bélico na disputa pelo discurso de si, negando os padrões estabelecidos.

Ao final do poema, Carol Dall Farra constrói uma imagem mental para os espectadores que, não fossem todas as razões elencadas ao longo da apresentação, poderia ser considerada um traço de uma mulher negra raivosa. Após retratar as mortes dos homens negros pela polícia, o racismo institucional, o assédio e as conclusões desses episódios compartilhadas por pessoas brancas “negro é forte, negro aguenta”, a autora devolve a pancada, como se, ao receber um golpe do racismo, colocasse um refletor diante de si: “Imaginou um chicote lento nas vértebras de um branco”, e, embora Porsha não conclua o poema “Angry Black Woman” com essa intrepidez, o título de um dos últimos poemas do livro certamente dialoga com esse movimento de Dall Farra: “the muse for this black dyke is a dead white man” [a musa para esta sapatão preta é um homem branco morto]. O uso da raiva, nesse sentido, é direcionado estrategicamente para o patriarcado branco. E, assim, ambas provam que aprenderam (e ensinam) a usar a raiva para reagir ao racismo.

7. Considerações finais

Procurou-se, aqui, estabelecer paralelos entre duas poetisas da diáspora negra cujos aspectos coletivos da poesia falada podem remeter a uma interlocução de narrativas que talvez se assemelhem aos laços comunitários formados pelos escravizados de diferentes grupos étnicos nas senzalas. As comunidades negras em diáspora sempre foram formadas a partir de grupos heterogêneos, que se utilizavam da criatividade para, além de conviver com a diferença, instituir resistência ao poder colonial. Segundo Albuquerque e Filho,

para sobreviver sob o cativeiro, os escravos e escravas buscaram acionar relações sociais aprendidas na África e as aqui inventadas. Os vínculos formados a partir do trabalho, da família, dos grupos de convívio e da religião foram fundamentais para a sobrevivência e para a recriação de valores e referências culturais. (2006, p. 95)

As batalhas de poesia, escolhidas aqui como cerne dessa “constelação dos isolados”, constroem uma narrativa coletiva, que, além dos espectadores nas periferias, alcança uma profícua audiência na internet, e suas temáticas, então, podem ser amplamente discutidas.

O cotejo entre ambas as poetisas partiu de um pretexto para ampliar o debate acerca das questões escolhidas.

Percebeu-se, no capítulo três, a escolha que as pessoas negras fazem, no contexto colonial, de nomearem-se a partir de uma fabulação em um processo de resistência aos moldes hegemônicos. Nesse mesmo sentido, as linguagens elaboradas pelas comunidades negras na diáspora demonstram uma resistência ao discurso colonialista e racista. Enquanto o *ebonics* se configuraria como uma língua dentro do inglês, engendrada no bojo de uma configuração colonial e que perdura atualmente, o pretuguês descreveria as influências do português na língua portuguesa falada no Brasil. Ambas as formas de expressão contrariam a ideia racista de uma incapacidade de que a população negra não siga a gramática padrão à risca, mas confere um uso estratégico, uma (con)fabulação em que a língua do opressor é habilmente modificada para o uso das populações negras.

Não obstante, os poemas demonstram uma luta dentro das próprias comunidades negras, quando uma mulher não corresponde às expectativas coloniais do que significa ser mulher. Então, construir uma ponte entre ambos os contextos

diaspóricos pode iniciar uma conversa mais ampla, principalmente em relação a uma abordagem antirracista que seja também contra os discursos patriarcais.

A discussão também se pauta em desfazer as imagens de controle relacionadas à mulher negra. Ainda, como os poetas puderam manipular uma figura negativa para retorcer a responsabilidade para o opressor.

A intenção de escolher autoras da diáspora negra se baseia no conceito da partilha do sensível, de Jacques Rancière (2005), em que as escolhas estéticas se configuram como escolhas políticas e, nesse sentido, determinam quem consome tal obra.

A todo instante, as poetas fizeram escolhas estéticas para se comunicar e mandar uma mensagem tanto para os opressores quanto para os seus pares. Na confluência de política e estética, os *slams* mitigam os obstáculos para a participação política de uma comunidade.

Mais do que tudo, talvez seja este o principal saldo da pesquisa. Como a confluência dessas mulheres reais (as poetas) com as mulheres fabuladas (as tantas personagens dos poemas) podem gerar no espectador algum tipo de aquilombamento? Ainda, se esse sentimento existe, pode manter a nossa cabeça acima da água? Pode superar a dupla consciência e talvez inventar uma terceira? Pode, com o encontro de uma preta, fazer *outra preta sorrir*?

8. Anexo

WATER, PORSHA OLAYIWOLA

in 2010 six black teenagers drowned in the louisiana red river, researchers found that seventy percent of black people do not know how to swim - that black kids are three times more likely to drown, the question became: why do blacks possess the fear of water?

i've heard sharks followed slave ships crossing the atlantic ocean, trailing black bodies thrown overboard.

i heard during slave time white masters refused to let blacks learn them to swim because a swimming slave could get away, could swim to freedom could figure out a way to wade in the water.

i heard lil black kids ain't nothing but gator bait; gator bait lets you catch an alligator so big, so vicious it'd bite like racism. ack momma's be like *keep your kids out the water, in't safe child.*

i heard jim crow north and a ku klux south kept coloureds out of public swimming pools and off public water fountain. i heard

they hosed niggers down with a firefighter water hose like you hosed down a rabid dog in the summertime heat new orleans.

i heard some hell or high water they were gonna watch niggers drown in a hurricane down south,

heard they knew the levees was gonna give in and break knew the waters was coming to wash niggers away.

tell me.
how do a nigger keep
their head above waters
if niggers can't swim?

niggas can't doggy paddle
niggas can't tread water
niggas jump, but never jump in

{i sprint, you swim}

niggas can't float — our bodies

ÁGUA, PORSHA OLAYIWOLA

em 2010, seis adolescentes negros se afogaram no red river, louisiana, pesquisas afirmam que setenta por cento da população negra não sabe nadar — que crianças negras têm três vezes mais chances de se afogar, a questão surgiu: por que pessoas negras têm medo da água?

ouvi dizer que tubarões seguiam navios negreiros que cruzavam o oceano atlântico, acompanhando corpos negros jogados ao mar.

ouvi dizer que, no tempo da escravidão, os escravocratas brancos se recusavam a deixar os negros aprenderem a nadar porque um escravo que sabia nadar poderia fugir, poderia nadar para a liberdade, poderia descobrir uma maneira de passar pela água.

ouvi dizer que crianças negras não são nada além de isca de jacaré; isca de jacaré permite que você pegue um jacaré tão grande, tão cruel que te morderia como racismo. a mãe preta dizia *mantenha seus filhos fora da água, não é segura para as crianças*

ouvi dizer que, no norte, jim crow e, no sul, o ku klux mantinham os negros fora das piscinas públicas e dos bebedouros públicos. ouvi dizer

que jogam água em negros com uma mangueira de bombeiro, como fazem com cachorro raivoso no calor do verão em nova orleans

ouvi dizer que, faça chuva ou faça sol, eles iriam ver negros se afogarem em um furacão no sul,

ouvi dizer que eles sabiam que os diques iriam ceder e quebrar, sabiam que as águas viriam para levar os pretos

me diz.
como um preto mantém
a cabeça acima da água
se os pretos não sabem nadar?

os pretos não sabem o nado cachorrinho
os pretos não sabem ficar de pé na água
os pretos, podem pular, mas nunca entram

too dense, we don't fuck with the rain cos our hair just got did. i heard yesterday, in detroit, they cut the water off i heard the water don't run i heard the faucets run dry i heard kids are dehydrated, {niggers is thirsty}.

heard they've been gasping for air, been drowning in oppression for what feels like forever. ever since crossing the Atlantic been feeling lost at sea, been feeling like a fish out of water, like a body sinking in the deep end like, treading troubled waters

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112374/CA
and drowning.

{eu corro, você nada}

pretos não podem flutuar — nosso corpo é denso demais, não toleramos a chuva porque acabamos de fazer o cabelo. eu ouvi dizer que ontem, em detroit, que cortaram a água
ouvi dizer que a água não corre, ouvi dizer que as torneiras estão secas
ouvi dizer que as crianças estão desidratadas {os pretos estão com sede}.

ouvi dizer que estão com falta de ar, que se afogam na opressão pelo que parece uma eternidade, desde a travessia do atlântico se sentem perdidos no mar, se sentem como um peixe fora d' água, como um corpo afundando
no fundo do poço
como se estivessem em turbulentas águas

se afogando.

UN-NAMED, PORSHA OLAYIWOLA

after the civil war, recently-freed slaves took a last name like freedmen or freeman.

others took the last name of their slavemaster. some because they had to swiftly give a name to their newly acquired citizenship. others with the hopes that they might be reunited with family who had been sold or separated during the institution of slavery.

my mother's maiden name is battie, spelled b-a-t-t-i-e. her family is from mississippi. my grandfather's name is frank battie. his father, my great grandfather, is named george battie.

in 1850, during the US census, they did not list a person's property, just the names of slave owners and the count of the slaves. in mississippi, there was a woman by the name of eliza h beaty, spelled b-e-a-t-y, who owned over fifty slaves. i wonder if this is the cotton plantation my family's grew from. i wonder if this is the name my ancestor placed side their papers and fled the plantation with. there a magnolia tree down in panola, mississippi, that has 1 of my family's blood?

williams is the most common last name for black folks. fter williams here is johnson. then smith

jones
brown
jackson

racial trauma an triggers are formal greeting when we call our oppressor's name to introduce ourselves, when names are a historical leash.

every time i meet a black person with the last name battie, i wonder if we are finally attending the family reunion. every time i meet a white person with the last name battie, i wonder if they know what their family has done, what abuse has allotted their breath.

what a privilege to know which end of the whopping whip has your name on it, to know exactly what your name is attached to, to have a name embroidered on a bedroom door instead of the quarters. what a privilege, on the job application, at the airport, at the bank, in the emergency room.

SEM O NOME, PORSHA OLAYIWOLA

depois da guerra civil, escravos recém-libertos adotaram o sobrenome freedmen ou freeman.

outros adotaram o sobrenome de seu senhor de escravos. alguns porque tiveram que escolher rapidamente um nome para sua nova cidadania. outros com a esperança de que pudessem se reunir com familiares que foram vendidos ou separados durante a instituição da escravidão.

o nome de solteira da minha mãe, é battie, soletra-se b-a-t-t-i-e. a família dela é do mississippi. o nome do meu avô é frank battie. o pai dele, meu bisavô, chama-se george battie.

em 1850, durante o censo norte-americano, eles não listavam a propriedade de uma pessoa, apenas os nomes dos proprietários de escravos e a contagem dos escravos. no mississippi, havia uma mulher chamada elizabeth beaty, que se escreve b-e-a-t-y, ela tinha mais de cinquenta escravos. e eu me pergunto se esta é a plantação de algodão de onde minha família veio. eu me pergunto se este é o nome que meus ancestrais guardaram nos papéis e fugiram da plantação. será que existe uma árvore de magnólia em panola, mississippi, que tem todo o sangue da minha família?

williams é o sobrenome mais comum para negros. depois de williams vem johnson. depois smith

jones
brown
jackson

trauma racial e gatilhos viram cumprimentos formais quando usamos o nome de nosso opressor para nos apresentar, quando nomes são uma coleira histórica.

toda vez que encontro um negro com o sobrenome battie, me pergunto se finalmente estamos participando da reunião de família. toda vez que encontro uma pessoa branca com o sobrenome battie, me pergunto se ela sabe o que sua família fez, que abuso deu origem ao seu fôlego.

que privilégio saber em que ponta do enorme chicote está o seu nome, saber exatamente a que seu nome está ligado, ter um nome bordado na porta de um quarto em vez das senzalas. que privilégio, na ficha de emprego, no aeroporto, no banco, no pronto-socorro.

and people wonder about black names: why the names aren't shorter, why the run away syllables aren't easier to catch, why our names chime like music when they traverse between lobes, about why we name our children after birds, after cars, after movement, wonder why our names are spelled with distinction, why black names always have a flair.

countries who declare independence get to name themselves, niggas will always have reclamation. and when the names do not have your lineage, when our names are not what you expect, then what did you expect? for us to introduce ourselves, still running, to shake hands still dripping

blood you drew?

e as pessoas se perguntam sobre nomes negros: porque os nomes não são mais curtos, por que as sílabas e sílvias não são mais fáceis de entender, por que nossos nomes soam como música quando atravessam os lóbulos, por que damos aos nossos filhos nomes de pássaros, de carros, de movimento, se perguntam por que nossos nomes são escritos com distinção, por que nomes negros sempre têm um toque especial.

os países que declaram a independência podem se nomear, os pretos sabem reivindicar. e quando os nomes não têm sua linhagem, quando nossos nomes não são o que vocês esperam, então o que você esperava? que nós nos apresentássemos, ainda fugindo, que nós apertássemos as mãos pingando

sangue que você derramou?

TRIGGER, PORSHA OLAYIWOLA

I've heard
That when I write
I write, too many, rhymes
Up in my lines
So, the intellect gets, left behind

I heard
I sound good
But I don't, write good
I mean, write well?
And well, hell

I've heard
I wasn't ever
Supposed to be heard
I've got a tongue
Born ratchet

Say the way my tongue fix herself to say fuck you to your
god ain't adylike

My tongue don't come trimmed
It ain't
Primm and proper
How aussy bitch's tongue
Is supposed to be

I've heard my voice
Sound like children
Tryin' to play grown up
I've heard my voice
Sound like women
Tryin' to play grow'n' up
It sound like I'm bitchin'
It sound like I'm a woman
In the world, who done lost her place
And wind up outside the kitchen

You supposed to listen
You supposed to be seen
You ain't supposed to be heard

I heard my voice
Sound like the screech of a nigga's neck
Coming unhinged, from the lynch,

My voice

GATILHO, PORSHA OLAYIWOLA

eu ouvi dizer
que quando escrevo
escrevo muitas rimas
nos meus versos
então, o intelecto é deixado de lado

ouvi dizer
que eu falo bem
mas não escrevo “bom”
quer dizer, escrevo bem
E bem...

eu ouvi dizer
que eu nunca
deveria ser ouvida
que eu tenho uma língua
de trapo

dizem que o modo como a minha língua se move para
dizer foda-se para o seu deus não é coisa de uma dama

Minha língua não foi podada
Não é toda certinha como a língua de uma puta elegante
deve ser

Eu ouvi dizer que minha voz
parece como crianças
Tentando brincar de adulto
Ouvi dizer que a minha voz
é como de mulheres
tentando brincar de adulto
Parece o som de quem reclama
Parece o som de uma mulher
No mundo, que se perdeu
E acabou fora da cozinha

Você tem que ouvir
Você tem que ser vista
Não tem que ser ouvida

Eu ouvi dizer que minha voz
Parece o guincho do pescoço de um preto
Meio abalado, do linchamento,

Minha voz
Tem o som dos pretos

<p>Sounds like niggas Singing an' rapping, an' dancing An' tapping in the hip-hop show</p> <p>I sound Too stupid Too poor Too Black Too woman</p> <p>I sound too stupid, too poor, too black, too woman, too Charles Ramsey on Fox News, too Rachel Jeantel in the courtroom, too Sweet Brown</p> <p>“well I have woke up to go get a cold pop” mouth stay steady ready to pop off at anything that pop off my tongue is a trigger click my mind is a grenade boom I stay with words that hit like bullets my language pops a pretty packed pistol everytime I preach everytime I speak my mouth is meant to blow you away this is my lead fuse this is my silence I am not mute I am not meant to cut allowed thought to carve down big speech I don't care a flying fuckary about your comfort level You will not chop off my tongue You will not cut down my language or grammatically correct / ebonics I am not looked on your phonics You will not claim me You will not change me You will not silence my screams or crack down on this truth I am louder than this</p>	<p>Cantando e fazendo rap, e dançando Sapateando num show de hip-hop</p> <p>Sou alguém que soa burra demais pobre demais preta demais mulher demais</p> <p>muito como Charles Ramsey na Fox News, e Rachel Jeantel no tribunal, e como Sweet Brown</p> <p>“bem, eu acordei para pegar um refri” a boca fica firme pronta para estourar em qualquer coisa que aparecer minha língua é um clique no gatilho minha mente é um boom de granadas Eu lanço palavras que atingem como balas minha linguagem estala uma pistola bem embalada toda vez que eu prego toda vez que eu falo minha boca foi feita para explodir você o pavio não está apagado não vou fazer silêncio eu não sou muda não dou a mínima para o seu nível de conforto Você não vai cortar minha língua Não vai podar meu idioma ou corrigir a gramática do meu <i>ebonics</i> Eu não estou apegada à sua fonética Você não vai me reivindicar Você não vai me mudar Você não vai silenciar meus gritos ou reprimir esta verdade eu maior que isso</p>
--	---

ANGRY BLACK WOMAN, PORSHA OLAYIWOLA

Let me just say that I am a very beautiful person.
I'm sweet, and intelligent, and funny, and awkward...
And I just had to say that,
Only because I'm a little tired of the stereotype about
The angry Black woman.

'Cause as you can see I am Black,
And a woman,
And I'm not angry at all.

Hell, I'm pissed the fuck off!
I'm mad as hell.
I'm so mad,
I'm gettin' ready to break my foot off in everybody's ass,
But pretend this is class so I can tell you why I'm mad at
the education system.

Mad, 'cause "education is the key,"
Yet they keep the poor locked out.
They give me down books
And hand me down chairs.
Hand me down teachers
Who give them hand me down stares.

I'm pissed off at gentrification.
Pissed that the rich be robbin' hoods,
And mad that Robin Hood was just a motherfuckin' myth
I'm mad because Barbie is the standard of beauty.

I hate that fruits and vegetables are so damn expensive,
So how the poor gon' eat healthy off some damn tater
chips?

I'm mad that the government and media are controlled by
the same people,
And those same people,
Are the same people who control everything.

I'm mad,
I hate that I only got three minutes to say this poem And I
got about ten minutes worth of angry.

I'm mad that I can't say that I am a socialist out loud.
Mad that gays and lesbians can't be out,
Loud and proud in the military,

I'm pissed off 'cause only 28 states allow everyone to unite
in holy matrimony

PRETA RAIVOSA, PORSHA OLAYIWOLA

Vou apenas dizer que sou uma pessoa muito legal.
Eu sou doce, inteligente, engraçada e desajeitada...
E eu só tinha que dizer isso,
Só porque estou um pouco cansado do estereótipo da
mulher preta raivosa.

Porque, como você pode ver eu sou preta,
Sou mulher,
E não estou nem um pouco raivosa.

Mas estou puta pra caralho!
Estou muito brava.
Eu estou tão brava,
Estou me preparando para quebrar meu pé na bunda de
todo mundo,
Mas finja que isso é uma aula para que eu possa dizer por
que estou brava com o sistema educacional.

Brava, porque "educação é o segredo"
mas eles escondem dos pobres.
Eles me dão livros de segunda mão
cadeiras de segunda mão.
professores de segunda mão
quem me olham estranho.

Estou brava com a gentrificação.
porque os ricos roubam favelas,
Fico furiosa porque Robin Hood era só uma porra de
mito.
Estou brava porque a Barbie é o padrão de beleza.

Eu odeio que frutas e vegetais sejam tão caros,
Então, como os pobres vão comer de forma saudável
comprando batatinhas?

Estou furiosa porque o governo e a mídia são controlados
pelas mesmas pessoas,
E essas mesmas pessoas
Controlam tudo.

Eu estou brava,
Eu odeio ter apenas três minutos para este poema e tenho
cerca de dez minutos de raiva.

Estou brava por não poder dizer que sou socialista em voz
alta.
Porque gays e lésbicas não podem ter orgulho nas forças
armadas,

And while I appreciate civil unions...
 Fuck civil unions!

If I move to another state than the state of my civil union
 What good is that gon’ do for me in the state of Wyoming?

And believe it or not,
 I’m still pissed the fuck off about slavery.
 That’s right, I’m still mad
 ‘Cause I still pick cotton off clothes racks
 And never rack up operations.
 Mad, because niggers call each other niggas,
 And sick ‘cause any minute sister girl is gonna turn around
 and call me a bitch.

I’m mad at Black men for reasons I don’t have time to list,
 I’m pissed off at hip hop,
 I’m pissed off at Black on Black crime,
 [...]

I’m pissed the fuck off, I’m mad,
 Because I’ve been over everything,
 At any given time and in any given space,
 I, as a Black woman,
 Can suffer from racism, sexism, homophobia, classism.

I can be raped, beat, be burned alive and no one,
 Not a single soul would look up to acknowledge my
 absence from this universe
 Because I am insignificant,
 Because I am a Black woman.

And finally, you see I have every right to be pissed the fuck
 off.

But most of the times, despite what you believe, I’m really,
 really sweet.

Estou brava porque apenas 28 estados permitem que
 todos se unam em sagrado matrimônio
 E embora eu aprecie as uniões civis...
 Fodam-se as uniões civis!

Se eu me mudar para outro estado diferente do estado da
 minha união civil
 Que bem isso vai fazer para mim no estado de Wyoming?

E acredite ou não,
 Ainda estou brava com a escravidão.
 Isso mesmo, eu ainda estou brava
 Porque eu ainda pego algodão nas prateleiras de roupas
 E nunca acumule operações.

Furiosa, porque os pretos se chamam de crioulos,
 E porque a qualquer minuto, as mulheres vão começar a
 se chamar de vadias.

Tenho raiva de homens negros por razões que não tenho
 tempo para listar,
 Brava com o hip hop,
 Brava com o crime de preto contra preto,
 [...]

Estou puta, muito brava,
 Porque acima de tudo,
 Em qualquer momento e em qualquer lugar,
 Eu, como mulher negra,
 Posso sofrer de racismo, sexismo, homofobia, classismo.

Posso ser estuprada, espancada, ser queimada viva e
 ninguém,
 Nem uma única alma perceberia minha ausência neste
 universo
 Porque sou insignificante,
 Porque eu sou uma mulher negra.

E, por fim, você vê que tenho todo o direito de estar puta
 pra caralho.

Mas, na maioria das vezes, apesar do que você acredita,
 eu sou muito, muito doce.

THE JOKE, PORSHA OLAYIWOLA

a dyke walks into a bar and the bartender asks if she wants to lick-her. a dyke walks around the world and the joke is on her. a dyke comes out the closet and all the mouths cackle. all the hands pick up stones. all the mothers bury their daughters. a dyke does nothing, holds up the wall at a club, and all the femmes still ask this hoe's name. all the straight women lean in. all the lips part singing. a dyke prays in a temple and the sanctuary sprouts eyes and the walls grow teeth. a dyke cracks into a smile on a tv sitcom and doesn't outlive the season finale. a dyke finds solace in another dyke's arms and [just kidding, the joke is still on her]. a dyke stumbles into a white queer party and no one sees her, no one can unblend nighttime from nigger. a dyke drinks a beer at a gay bar and a man grabs her ass, reminding her that what is hers is not. a dike brings a date to the family reunion and they both get hung from the family tree. a dyke waits for the bus and [ha ha] never makes it home. a dyke grinds on the dance floor and bullets through her knees to a buckle and she falls out of the lead, with laughter.

A PIADA, PORSHA OLAYIWOLA

a sapatão entra no bar e a bartender pergunta se ela quer beber leite no pires. a sapatão caminha pelo mundo e vira uma piada. a sapatão sai do armário e todas as bocas escarnecem. todas as mãos apanham pedras. todas as mães enterram as filhas. a sapatão não faz nada, fica encostada na boate, e as femmes ainda perguntam o nome dessa puta. todas as héteros ajudam. todos os lábios se juntam num coral. a sapatão reza em um templo e do santuário brotam os olhos e dentes surgem das paredes. a sapatão abre um sorriso em uma série de comédia e não sobrevive ao final da temporada a sapatão encontra consolo nos braços de outra sapatão e [brincadeira, ela ainda é uma piada]. a sapatão vai para numa festa branca queer e ninguém a vê, ninguém pode distinguir entre o breu e a crioula. a sapatão bebe uma cerveja em um bar gay e um homem passa a mão nela, lembra-lhe que o que é dela não é dela. a sapatão leva alguém para a reunião de família, e ambas são enforcadas na árvore genealógica. a sapatão espera o ônibus e [ha ha] nunca consegue chegar em casa. a sapatão se esfrega na pista de dança e um tiro a estende no chão e ela cai, morta, risos.

9. Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de Uma história do negro no Brasil / Wlamyra R. de Albuquerque, Walter Fraga Filho. _Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ANTUNES DOS SANTOS, J.L.C (2021). O Pretuguês e a internacionalização da língua e da cultura brasileira - Afinal, que língua queremos internacionalizar?. Cadernos de Linguística, v. 2, n. 2, e371.

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. In Cadernos de Letras da UFF –Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2009. p. 297-309.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, ano 8, p. 229-236, 1º semestre/2000.

BEARD, Beard. *Mulheres e poder: Um manifesto*. São Paulo: Planeta, 2018.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico – o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1999.

BALDWIN, James. “If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What Is?”. The New York Times. Disponível em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-english.html?source=post_page-----> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

BAY, Samara. *Permission to Speak: How to Change What Power Sounds Like, Starting with You*. Crown. 2023.

BERTRAND, Marianne; MULLAINATHAN, Sendhil. *Are Emily and Greg more employable than Lakisha and Jamal? A field experiment on labor market discrimination*. American Economic Review. vol. 94, n.4, p. 991-1013. 2004.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Oeiras: Celta, 1999.

BROX, Jane. “The silence of women”. Longreads. Disponível em: <https://longreads.com/2019/01/15/the-silence-of-women/>. 2017. Acesso em 5 de jan de 2021.

BULAWAYO, Noviolet. *Precisamos de novos nomes*. Trad. Adriana Lisboa. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. Zimbabwean author NoViolet Bulawayo: ‘I like to write from the bone’. [15 jul 2015]. Entrevista concedida a Sabine Peschel. Disponível em: <https://www.dw.com/en/zimbabwean-author-noviolet-bulawayo-i-like-to-write-from-thebone/a-18572543>. Acesso em: 29 de junho de 2021.

CASTRO. Yeda Pessoa de. Marcas de Africanis no português brasileiro. 2011.

COHEN, Hennigu. Slave names in colonial South Carolina. *American Speech*, Durham, North Carolina, v. 28. 102–7, 1952.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016. Disponível em em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso. Acesso em 16 de janeiro de 2023.

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

DALL FARRA, Carol. Na ponta do abismo. In: DUARTE, M. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 65-66.

Du Bois, W. E. B. *As almas do povo negro*. Tradução por Alexandre Boide. São Paulo, Veneta, 2021.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. SLAM: voz de levante. Rebento, São Paulo, n. 10, p. 268-286, junho 2019.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: DUARTE, M. (Org.). Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019. p. 13-15.

FEDERICI, S. Mulheres e a caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FREYRE, G. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, 30ª edição, Rio de Janeiro: Record. 1995. [1933].

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). A tradição oral. Trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016. p. 61-98

GEDERMAN, Dina. Minorities Who 'Whiten' Job Resumes Get More Interviews. 2017. Harvard Business School. 2017. Disponível em: <<https://hbswk.hbs.edu/item/minorities-who-whiten-job-resumes-get-more-interviews>> Acesso em 29 de junho de 2021.

GELEDES. Sojourner Truth. Disponível em: <<https://goo.gl/1eQobC>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, 223-244. 1984.

_____. Mulher negra, essa quilombola. Folha de São Paulo. Folhetim. Domingo 22 de novembro de 1981.

GOULART, Antônio. A doida grafia dos nomes próprios. 2001. <https://www.soportugues.com.br/secoes/artigo.php?indice=3>

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. Revista Estudos feministas. Nº2/95. vol.3. 1995.

_____. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2017.

_____. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. HOOKS, bell. Não sou eu uma mulher. Mulheres negras e feminismo. 1ª edição, 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Janeiro, 2014.

iWPS Finals 2014 - Porsha O. “Trigger”. Publicado pelo canal Poetry Slam Inc. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xxw5AC-4zTg>>. Acesso em: 5 jan. 2023.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LORDE, Audre. A irmã outsider. Belo Horizonte: Autêntica. 2019.

_____. Usos da raiva, mulheres respondendo ao racismo Sister Outsider: Essays & Speeches by Audre Lorde 1961, p.124-133.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. RBCS, v. 17, n. 49, 2002.

MATSUNAGA, Priscila. (janeiro-abril, 2008) As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. Psicologia & Sociedade, vol. 20, n. 1: 108-116.

MELO, Carolina Nascimento de; SOUSA, Karina Almeida. “Porque Guilhermina é esperança”: O slam e o protagonismo da juventude negra. Revista Terceira Margem, v. 26, n. 49. 2022. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/50538/29421>>. Acesso em 5 de março de 2023.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert M. Cinderela negra – a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

MINDOSO, André Victorino. Os assimilados de Moçambique : da situação colonial à experiência socialista. Tese (Doutorado em Sociologia). – Departamento de Sociologia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. Jornal Maioria Falante, 17,fev-mar, 1990, p.3

NASCIMENTO, Beatriz. Por uma história do homem negro . In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007

OLAYIWOLA, Porsha. i shimmer sometimes, too. Button Poetry. 2019.

O que é a intelectualidade pra você?, por Carol Dall Farra, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cbn3prIvnek/>. Acesso em: 05 jan. 2023.

PALMA, Rogerio de; TRUZZI, Oswaldo. Renomear para Recomeçar: Lógicas Onomásticas no Pós-abolição. DADOS – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 61, no 2. 2018.

PINTO, Joana Plaza. De diferenças e hierarquias no quadro Adelaide às análises situadas e críticas na linguística aplicada. D.E.L.T.A., v. 31, p. 199-221. 2015.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In:

LANDER, E. (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais)

RICKFORD, John R. “What is Ebonics (African American English)?”. Linguistic Society of America, 2003. Disponível em <<https://www.linguisticsociety.org/content/what-ebonics-african-american-english>> Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

RONCADOR, Sônia (2008). O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 31, p. 129-152, jan./jun

SCOTTINI, Lucas Costa. O que o nome nos ensina? Padrões sociais e raciais de nomes e sobrenomes e performance escolar em São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em Economia) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/12/12138/tde-30112011-192644/publico/LucasCostaScottini.pdf> Acesso em 29 de junho de 2021.

TOLEDO, Livia Gonsalves; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva. Homofobia familiar: abrindo o armário 'entre quatro paredes'. Arq. bras. psicol., Rio de Janeiro , v. 65, n. 3, p. 376-391, 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672013000300005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 abr. 2023.

VELOSO Ana Clara; ESTEVÃO, Andréa; LACOMBE, Fabiano; NARANJO Santiago; MAIA, Taissa. Slam das minas rj: a articulação das mulheres pela poesia e pelo território. São Paulo. INTERCOM. 2021. Disponível em <https://www.academia.edu/59393266/Estetizando_a_mem%C3%B3ria_afetiva_cidade_mem%C3%B3ria_e_narrativa_nas_cr%C3%B4nicas_musicais_de_Caruaru>. Acesso em 5 de março de 2023.

ZANG, Brandon. “Is African American Vernacular English a Language?”. Encyclopedia Britannica. 2020. Disponível em

<https://www.britannica.com/story/is-african-american-vernacular-english-a-language>. Acesso em 15 de janeiro de 2023.