

# Entre o dito e o escrito: Poesia e periferia

PAULO DUTRA

*University of New Mexico*

---

**Abstract:** Even today, when they are gaining more space in the media, it remains a practice to assume that the lack of publications by women in general is a result of an alleged inactivity on their part instead of the existence of a system that controls and reduces the possibilities for women to gain access to privileged spaces. In the case of Afro-Brazilian women the issue is exponentially complicated due to the legacies of slavery and racism. However, the absence of publications is not proof of idleness or meager artistic value. Women have always produced artistic texts, even if these do not always reach an established public. By analyzing the artistic production of Brazilian rapper Rapper Azul and Brazilian poet Juliana Sankofa through the lenses of *Signifyin(g)*, I examine the Black aesthetic that is the basis of their works to show that such work is not relegated to a peripheral position owing to a lack of artistic quality.

**Keywords:** Rap, Rapper Azul, Juliana Sankofa, literatura periférica, Signifyin(g)

---

O século XXI trouxe consigo concretizações de mudanças sociopolíticas iniciadas no século passado que acabaram por impactar a produção cultural e artística brasileira no sentido de que espaços, físicos e simbólicos, antes reservados a uma produção específica, sistemática e costumeiramente alinhada a padrões eurocêntricos em todos seus espectros filosóficos, foram literalmente invadidos por atores sociais cujo modo de vida, sistemas de significação, reputação e realidades históricas e geográficas tinham sido relegados a uma condição periférica que lhes imputou uma espécie de condição de inexistência.

Dizer que tais mudanças se configuram como geradoras dessa irrupção de forma unilateral, porém, implica uma afirmação que disfarça o embate cotidiano a que esses atores se dispuseram para promover as transformações e, portanto, conquistar esses espaços. Como bem nos recorda Sueli Carneiro, a Constituição Federal de 1988 contemplou cerca de 80% das propostas do movimento de mulheres do Brasil, e tal fato “mudou radicalmente o status jurídico das mulheres no Brasil” (271). Outro movimento que se configura como um dos mais atuantes e bem-sucedidos quando se trata de questionar o status quo e de promover mudanças é justamente o hip-hop, devido à sua capacidade de angariar adeptos e adeptas entre a juventude, sendo assim capaz de exercer, também, papel pedagógico onde outros métodos e vertentes mais tradicionais raramente têm eficácia ou longevidade.

Há uma tácita suposição de que a gritante falta de registros de produções de mulheres afrodescendentes é prova cabal da inexistência dessa produção textual—que foi provavelmente rechaçada, enterrada e legada ao fundo de gavetas, e, sendo assim, impedida de vir a lume e adentrar o arcabouço epistemológico.<sup>1</sup> Essa hipótese pode ser explorada ao nos debruçarmos sobre a contemporaneidade: em teoria, as mulheres vêm recebendo mais destaque em várias áreas de conhecimento, porém notamos que o acesso ao grande público continua sendo interditado em comparação à produção masculina.<sup>2</sup> Se ao fator gênero agregamos o fator raça, nota-se uma disparidade acachapante.

Procedo, então, a uma leitura de uma das muitas autoras afro-brasileiras que, até o presente momento, não tiveram suas produções incorporadas ao seletor hall das publicações oficiais, Juliana Sankofa, em contraponto com os raps da mato-grossense Rapper Azul.<sup>3</sup> Escolhi especificamente essas duas autoras porque, apesar de trabalharem diferentes estéticas, ambas, além de se encontrarem em posição periférica dentro do respectivo *métier*, apresentam recursos estéticos que parodiam a produção masculina e tradicional e trazem à baila a própria questão do silenciamento a que as mulheres são submetidas na sociedade e no meio artístico.

---

<sup>1</sup> O caso emblemático de Carolina Maria de Jesus, que somente teve sua obra trazida a lume sob circunstâncias peculiares, é o exemplo mais famoso disso. E Regina Dalcastagnè (“Entre silêncios”) já apontou essa possibilidade.

<sup>2</sup> O já bastante difundido estudo de Dalcastagnè (“Personagem”) veio a comprovar tal fato.

<sup>3</sup> Uma consulta ao portal *literafro* em sua seção dedicada a autoras demonstra a omissão de nomes de autoras facilmente encontrados nas redes sociais, como Ana Paula de Oliveira e Joyce Viana, para ficar somente em dois exemplos, mas que não são inseridas no hall de autoras “publicadas”: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras>.

Meu objetivo, uma vez mais, é apresentar as duas autoras e especialmente propor uma leitura crítica de excertos de suas obras que se debruce sobre seus textos artísticos em sua dimensão estética, já que, como bem lembra Fernanda Miranda, “ainda hoje as textualidades negras estão longe de serem assumidas em suas potencialidades estéticas, epistemológicas e discursivas pela crítica literária brasileira. Por outro lado, abordagens que tomam o texto literário de autoria negra como categoria de análise sociológica são recorrentes” (17). Uma consulta à fortuna crítica do rap produzida no Brasil revela que o mesmo *modus operandi* impera, ou seja, os acercamentos são em sua maioria de viés sociológico, além de lançarem mão de ferramentas eurocêntricas de análise nos casos em que se propõem leituras de caráter estético—leituras essas que acabam por “branquear” o rap brasileiro.<sup>4</sup>

O rap, apesar do que se costuma pensar, é o grande texto da atualidade e elemento incorporado às literaturas ditas periféricas no Brasil, com as quais está em constante diálogo e de onde autores e autoras tomam emprestados formas e temas. Portanto, a ideia aqui é examinar elementos estéticos e temáticos inerentes ao rap e à condição de mulher afrodescendente em contraponto com a poesia escrita. A proposição de Lélia Gonzalez sobre a categorização de uma condição “amefricana”, que “permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico” (135), é um fato verificável por meio de uma aproximação do rap, originário da cultura “afro-americana” (terminologia que emprego aqui apesar da ressalva feita por Gonzalez, justamente ao propor a categoria “amefricanos”), com a poesia escrita periférica.<sup>5</sup> Farei essa aproximação por meio da aplicação do conceito de *Signifyin(g)*, como examinado e definido por Henry Louis Gates Jr.

---

<sup>4</sup> Para uma leitura da crítica sobre o rap no Brasil, pode-se consultar o artigo “Racionais MC’s and N.W.A.: Bridging the Gap, Embracing Race, and Reclaiming Brazilian Rap’s Blackness”, de Paulo Dutra.

<sup>5</sup> Para Gonzalez, a terminologia é contraditória porque indicaria a existência de “negros nos Estados Unidos, e não em todo o continente” (134), além de apontar para “a reprodução inconsciente da posição imperialista dos Estados Unidos” (134).

### Signifyin(g)

*Signifyin(g)* deriva da figura do *Signifyin(g) Monkey*, que é, nas palavras de Gates,

The ironic reversal of a received racist image in the Western imagination of the black as simianlike, the Signifying Monkey—he who dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language—is our trope for repetition and revision, indeed our trope of chiasm itself, repeating and reversing simultaneously as he does in one deft discourse act. (988)

O conceito, transformado em uma teoria da interpretação e de leitura que, segundo Gates., nasce da cultura afro-americana, é, em suma, “tropological, it is often characterized by pastiche, and, most crucially it turns on repetition of formal structures and their differences” (987). Essa teoria de leitura, porém, é derivada originalmente da figura de uma deidade que está presente em todo o continente e que no Brasil se conhece por Exu. Portanto, ainda que não necessariamente discutida ou formalizada como teoria de interpretação e de leitura, *Signifyin(g)* também é, em seu condicionamento cultural no Brasil, detectável na produção afro-brasileira, uma vez que a realidade de que “learning how to signify is often part of our adolescence” não é uma exclusividade, como pensava Gates, dos afrodescendentes nos Estados Unidos, pois, como já afirmou Lélia Gonzalez (135), a América não é Latina e sim Améfrica.

Como bem lembra Gates, Exu, em suas várias versões, é sempre um mensageiro dos deuses, “he who interprets the will of the gods to people. He who carries the desires of people to the gods. *Esu* is a guardian of the crossroads, master of style and the stylus. . . . He is known as the divine linguist”, mas é também um ardiloso, um “malandro” por excelência, um *trickster* no original em inglês e, como tal, um mediador (988). No continente, “as tricksters they are mediators, and their mediations are tricks” (988). Na condição de teoria de leitura e interpretação, aqui nos interessam essas facetas em suas realizações linguísticas, porque *Signifyin(g)*, como define Roger D. Abrahams (54, 267), é uma técnica de argumentação ou persuasão indireta, uma linguagem de implicações, é implicar, incitar, implorar, vangloriar-se, por meios verbais ou gestuais indiretos.

Na condição de “*Signifier-mor*” em que se propõem estar, as poetas, para empregar uma proposição de Gates, não são somente mestras da técnica, elas são a técnica, ou o estilo, ou “the literariness of literary language” (990). E é justamente essa característica do *Signifyin(g)* transformada em teoria de leitura e interpretação que servirá à leitura que segue.

### ***Rap (também) é poesia***

Faz mais de trinta anos que o rap se tornou objeto de estudos acadêmicos no Brasil. Porém, devido a seu caráter de transformador social, ele primeiramente despertou o interesse de estudiosos das áreas de ciências sociais e políticas com mais facilidade. A isso soma-se certa miopia da crítica literária que o considera aprioristicamente poesia menor,<sup>6</sup> isso quando de fato aceita tratar-se de uma produção artística que, como bem já asseverou Michael Eric Dyson, “is still fundamentally an art form that traffics in hyperbole, parody, kitsch, dramatic license, double entendres, signification, and other literary and artistic conventions to get its points across” (xii). E é justamente esse viés que será privilegiado nesta leitura do rap, ainda que sem se desconsiderar completamente seu teor político.

bell hooks já chamou a atenção para o fato de que o rap ocupou espaços antes ocupados por outras formas de expressão artística de onde o próprio rap também retira elementos: “It is no accident that ‘rap’ has usurped the primary position of rhythm and blues music among young black folks. . . . It has enabled underclass black youth to develop a critical voice . . . ‘a common literacy’” (133). No Brasil, pode-se dizer que o rap substituiu, em suas funções de transmissão dos sistemas de significação da cultura afro-brasileira junto à juventude, uma tradição poética afro-brasileira que, apesar das tentativas de apagamento, remonta ao período colonial, assim como os gêneros musicais, especialmente o samba. Contudo, tal fato não significa dizer que o rap brasileiro não dialogue com essas manifestações; pelo contrário, seja na temática, seja na inovação formal, ele se vale das tradições poéticas e culturais afrodescendentes em suas diversas práticas, sempre *Signifyin(g)* sobre elas, para realizar-se como arte e cultura afro-brasileiras.

---

<sup>6</sup> Como dito antes, na maioria dos casos em que se aborda o rap por um viés de caráter estético e em geral tendo como arcabouço teórico a crítica literária (e não uma crítica específica dos recursos estéticos inerentes ao rap), ocorre um processo de branqueamento do rap. Para uma discussão sobre o branqueamento do rap no Brasil, veja-se Dutra (“Racionais MC’s, Marighella”).

Como acontece no caso de quase toda manifestação artística feminina, o rap feito por mulheres parodia em pleno “*Signifyin(g) mode*” aquele feito pelos homens, ironizando suas falas e atitudes machistas, mas ao mesmo tempo se engaja no mesmo exercício de denúncia da situação afrodescendente na sociedade racista, enquanto exalta tanto o indivíduo (neste caso, feminino) quanto o fazer poético, aplicando as mesmas fórmulas e recursos estéticos e formais que o rap lhes proporciona. Inclusive, no caso brasileiro, ocorre o diálogo com a poesia periférica, já que esta, como bem lembra a poeta Elizandra Souza, bebe nas fontes do rap, uma vez que esse gênero é parte constitutiva da realidade e subjetividade das escritoras mais jovens e periféricas.

Refletindo um modelo de organização social que privilegia a masculinidade como norma, o rap, assim como praticamente todos os ramos da sociedade, configura-se como ambiente hostil para as mulheres, cuja luta diária para ocuparem espaços é perpassada por questões de raça e gênero. Portanto, as mesmas barreiras, ainda que em grau mais agudo dependendo do caso, com que autoras de poesia tradicional se deparam, também se fazem presentes no caso de mulheres afrodescendentes e no caso de mulheres afrodescendentes que fazem rap também. Longe de ser o único, o exemplo mais crasso dessa situação talvez seja o difícil (dificultado) acesso aos meios de comunicação e a instituições políticas, traduzido em impossibilidade de presença no meio de divulgação mais distinto: o livro impresso no caso das autoras, e o disco gravado no caso das rappers. Neste contexto é que (des)aparecem autoras e rappers cujo trabalho artístico é relegado a sites em redes sociais, uma vez que as grandes empresas divulgadoras oficiais da arte da palavra não se interessam por essa fatia da produção artística. À guisa de amostragem, portanto, nas páginas subsequentes, dedico-me a leituras de excertos das obras da Rapper Azul e da poeta Juliana Sankofa.

### ***Rapper Azul***

Rapper Azul, por vezes Preta Azul, é o nome artístico da mato-grossense Azulia da Costa, e nota-se prontamente que a rapper se vale de seu nome incomum para já a partir dele criar sua persona artística. Tal prática não é infrequente, porém chama a atenção o fato de a rapper não enveredar pelo inventário de nomes em inglês para criar sua marca, assim como a pioneira do rap, Sharylaine, que despontou juntamente com os grupos e rappers mais famosos hoje em dia, mas que

foi relegada ao esquecimento. Apesar de há algum tempo fazer apresentações em shows divulgadas em suas contas nas redes sociais, somente em 2022 Azul logrou gravar um EP, *Pega Nega*, com três raps, “Pega Nega”,<sup>7</sup> “O jogo virou”<sup>8</sup> e “Bereu”,<sup>9</sup> disponíveis no YouTube e em outras plataformas digitais.

Em “Pega Nega,” os primeiros versos já dão a pista sobre a estética das vidas das mulheres afrodescendentes, já que o primeiro deles destrói a noção de primeira, segunda e terceira pessoas, fundindo-as em uma só ao começar empregando a terceira e a ela associar o pronome pessoal do caso oblíquo da segunda pessoa (“te”): “A nega corre do sistema que te açoita” (Costa). Assim, traz também para a própria voz poética o conjunto da obra que é esse “caminho que não tem mais volta” (Costa). O rap inteiro é uma exaltação do ser mulher afrodescendente no Brasil das mentiras históricas, do preconceito e da construção de uma figura inferiorizada da mulher afro-brasileira. Dividido em dois momentos, o rap traz a natureza do sistema que se concretiza como sistema racial e a rede de afetividades e de apoio construída pelas mulheres, já que a figura masculina, especialmente a do pai, está ausente dessa equação: “Azul, cadê seu pai? Ele sumiu . . . ele sumiu” (Costa).

Essa ideia da existência de um sistema parece ser recorrente, uma vez que aparece nas letras do grupo de rap mais famoso e bem-sucedido no Brasil, os Racionais MC’s, mas também na poesia, por exemplo, de Ana Paula de Oliveira, no poema “Templo Negro”. Porém, no caso da vivência afrodescendente, ele não se configura como algo abstrato e sem rosto, não se trata de um sistema kafkiano ou de um sistema que sempre é o culpado, mas nunca identificado objetivamente, nas relações de classe. No fazer poético afro-brasileiro, ele tem rosto e pele branca e se materializa num processo de desumanização das pessoas que inclusive afeta os padrões sociais, mesmo os de beleza, como assinala Sueli Carneiro: “para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constringe o direito à imagem ou a uma representação positiva” (278), e por isso Azul, em suas rimas, adverte que “tudo incomoda, meu cabelo, meu tom de pele, a minha história”. E também é, nos versos de Ana Paula de Oliveira, um sistema bélico: “Faço-me capoeirista para / dançar nas entranhas do Bélico-Sistema” (76).

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3rwXkoYqQI0>.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=U0yhiShpG-4>.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cXdGg33JnDc>.

O preconceito iterado em relação ao cabelo afrodescendente é um fato difícil de ser negado, e na letra da Rapper Azul ele acaba, ainda que sutilmente, designando um agente específico: um “tu” que já dialoga com o recurso estético do jogo entre primeira e terceira pessoas mencionado acima porque ele não vem explicitamente, mas num jogo fonético e prosódico embutido nas palavras “conceito” e “preconceito” dos seguintes versos: “Na verdade, eu nunca entendi esse conceito / Esse preconceito” (Costa), quando a rapper—valendo-se de uma realidade fonológica do português de certas regiões em que o fonema /o/ em posição átona é pronunciado como /u/—ironicamente transforma a última sílaba átona em tônica. Esse jogo proposto pela rapper é um perfeito exemplo de como opera o processo de *Signifyin(g)*, pois a própria razão da existência do fonema /u/, que é a posição átona, é ressignificada em sua forma e conteúdo. O recurso, além de destruir a rigidez da métrica e manter o fonema resultante do processo, cria o efeito “concei-TU” e “preconcei-TU,” que inclusive ecoa (“Tu Tu Tu”) no pano de fundo, o que não ocorre nem no verso anterior—“parece que ser preta é um defeito / um brinquedo, mano” (Costa; grifos meus)—nem no posterior (“tudo incomoda”), onde o esquema prosódico “normal” é mantido. Azul, portanto, aponta para o “tu” preconceituoso que não é nem um “eu” nem um “ele” (“Ele sumiu / ele sumiu”). Esse exemplo de manipulação prosódica—apesar de ser empregada por artistas de outros gêneros, como Caetano Veloso em “O quereres”,<sup>10</sup> para ficar em somente um exemplo—acaba por cobrar valor simbólico mais importante que a criação de uma rima específica, o que em geral é um dos objetivos da manipulação prosódica,<sup>11</sup> ou de uma preocupação com uma possibilidade métrica, mas é também exatamente o que torna possível a construção das rimas baseadas na linguagem oral cotidiana, a qual, como já apontou Adam Bradley (xiii), é a característica mais marcante do rap.

Outro recurso estético, que é uma extensão dessa ambiguidade criada no jogo entre as pessoas do discurso, representadas pelos pronomes de primeira, segunda

<sup>10</sup> Wilberth Salgueiro nota como no caso de “O quereres” a manipulação prosódica serve ao propósito de obedecer-se a um sistema métrico: “Mas percebe-se que, ao cantar a letra, em Velô, o poeta ‘acerta’ a tônica, deslocando o acento forte para a sílaba anterior (de queREres para QUÊres, e de aprendER para aPRÊNder), e transformando em tônico (ao alongar vocalmente) o segundo ‘que’ do último verso (‘do queee ...’). Assim, todo o poema se realinharia e teria, na execução do canto, todos os versos decassílabos heroicos” (168). Esse não é o caso da rapper Azul.

<sup>11</sup> Um bom exemplo são os seguintes versos do funk “Estrada da Posse,” de Coiote e Raposão: “é que eu moro na Estrada da Posse / eu digo para o mundo que amo você,” nos quais a palavra “posse” é pronunciada “po-ssê” para que rime com “você”: <https://www.youtube.com/watch?v=qi8DXUEMHbs>.



e terceira pessoas, é a criação de sintagmas a partir de elementos gramaticais fluidos. À primeira vista, devido ao fato de que o rap em geral respeita a construção sujeito-verbo-predicado da linguagem cotidiana em oposição ao festival de inversões sintáticas tão caras a poetas e poetisas desde o barroco, parece que a mensagem é direta; porém, como fica dito, a rapper lança mão de palavras cuja categoria gramatical pode ser manipulada. Dessa maneira, a frase do refrão “Pega a Nega”, que curiosamente no título perde o artigo definido, pode ser lida como “a Nega pega”, já que “a nega corre do sistema que apavora”, e quem apavora quem torna-se um questionamento válido porque o “te” da primeira parte da letra—“A nega corre do sistema que te açoita”—desaparece agora que a rapper evoca sua rede de apoio simbólico: “Diva Dandara, Marielle é inspiração / minha mãe é resistência . . . / nunca desistiu / no corre a mil”. Lembremos que o verbo “corre”, transformado em substantivo por meio de derivação imprópria, no jargão da linguagem cotidiana não significa fugir e sim agir. Portanto, a “nega” “corre” e age contra o sistema social e discursivo que a apavora, mas que ao mesmo tempo é por ela apavorado, pois a construção da figura afrodescendente como uma ameaça ao status quo é não somente demonstrada como também revertida pela Rapper Azul: “questiona as vestes da maloqueira da quebrada / mas as vestes de bandido é terno e gravata / . . . uma tonelada de história / carrego o peso da memória / o meu **corre** tem gerência / querem a minha decadência” (Costa; grifo meu).

Vale a pena mencionar a rima toante quebrada/gravata, que, além de destoar do emprego de rimas consoantes, ironicamente justapõe o símbolo máximo do modelo de civilização eurocêntrico ao local periférico. Aliás, permeado de recursos estéticos inovadores, como essa breve demonstração atesta, o rap não se furta a questionar e fazer um apelo para que se revisitem noções estabelecidas sobre a existência afrodescendente—“se liga manas e irmãos / o papo aqui é reto / sua ignorância leva o povo pro cemitério” (Costa)—além de demarcar exatamente, como rappers em geral fazem, o local de onde falam: no caso da Rapper Azul, é a menção ao DDD 065, código telefônico de discagem direta à distância do estado de Mato Grosso, local periférico em relação ao berço do rap no Brasil: São Paulo.

Essa demarcação simbólica do local, no rap “Bereu,” é transportada literalmente para o interior de uma penitenciária feminina de onde se aponta a realidade cotidiana de como é a “vida dentro de uma cela.” Dois elementos chamam a atenção prontamente no rap: a explícita releitura paródica do rap masculino e a insistência em reafirmar o processo de silenciamento das mulheres.

São vários os raps cantados por homens cuja temática ou cenário é a vida na prisão. O mais famoso deles talvez seja “Diário de um detento”, gravado pelos Racionais MC’s, porém Azul extrai diretamente de “Vida Loka II”, faixa do disco *Nada como um dia após o outro dia* (2002), do mesmo grupo, seu mote para construir seu canto paralelo. Nessa letra temos Mano Brown em uma ligação telefônica com um amigo que se encontra dentro de um presídio—o que aponta para uma visão de fora, enquanto a Rapper Azul se coloca dentro do sistema prisional (“tô aqui dentro”). Em dado momento, Brown afirma: “Mas se é pra resolver, se envolver, vai meu nome / Eu vou fazer o que se cadeia é pra homem?” (Racionais MC’s, faixa 7), demonstrando uma vez mais a exaltação do masculino como norma. É exatamente essa ideia que a Rapper Azul trata de desmontar com seus versos “falaram que cadeia é só pra homem / tem que ser mulher neguim / tem que ser mulher” (Costa), precisamente porque no caso de “Bereu,” além de terem de lidar com as imposições do sistema prisional, as mulheres ainda assim têm de lidar com a violência masculina representada na figura “dos homens de farda” (Costa), fato que no caso de detentos do sexo masculino não cobra a mesma relevância nas interseções de gênero.

Para além da óbvia violência física, no rap, a violência simbólica do silenciamento é rimada desde os primeiros versos em oposição ao barulho ambiente ensurdecador criado pelas figuras masculinas: “não há silêncio / o barulho aqui não para / das gargalhadas / maus-tratos dos homens de farda” (Costa). Em um ambiente onde o barulho não para, a voz poética se vê ou se torna cega, surda e muda, reverberando a famosa lei de sobrevivência que pune delatores (ou caguetas, nesse caso) em qualquer espaço onde há opressão, porém o constante contraste com o barulho produzido pelo elemento masculino potencializa essa leitura de um silenciamento simbólico que extrapola esse espaço da prisão, atingindo o fazer poético das mulheres no próprio mundo do rap e na sociedade em geral, como fica demonstrado no binômio “tem que ser mulher”—“o barulho aqui não para” com que o clipe no YouTube se encerra.

“Bereu” vai muito além de mera descrição do cotidiano de um presídio feminino, o qual se torna mero pretexto para a criação de uma estética do barulho, aqui entendido tanto como som quanto como protesto e ação; e a Rapper Azul faz barulho rimado ao parodiar o rap masculino e trazer à baila a questão do silenciamento por meio do gênero (tanto o musical quanto o sexual), que não raras vezes é acusado de ser ou fazer somente “barulho.” Trata-se de excelente exemplo

do que Dyson apontou como uma faceta dos rappers: “Some hip-hop artists play with stereotypes to either subvert or reverse them” (xii). Nesse caso, *Signifyin(g)* sobre o próprio rap e em dose dupla, porque a Rapper Azul joga com estereótipos repetidos e cristalizados por rappers masculinos, subvertendo-os e revertendo-os.

Essa metáfora do “barulho” que as mulheres fazem também está conectada, em seu viés pejorativo, à prática de reduzir a capacidade tanto discursiva quanto social da mulher, sobretudo da afrodescendente, a mero suposto fator biológico que cria o estereótipo da mulher escandalosa. Arelado a todas as mulheres em generalização arquitetada socialmente, tal estereótipo visa podar seu direito a qualquer expressão não enquadrada nos padrões submissos da sociedade machista. Não é somente a Rapper Azul que aborda tal tema, e como exemplo podemos recorrer à poesia de Juliana Sankofa.

### ***Juliana Sankofa***

Juliana Cristina Costa é doutoranda na Universidade Federal de Uberlândia. Apesar de alguns de seus textos terem sido publicados em meios oficiais, como os *Cadernos Negros* e a revista *Review: Literature and Arts of the Americas*, em sua grande maioria eles estão espalhados pelas suas contas em redes sociais. Vale a pena chamar a atenção para uma página no Facebook de sua autoria, “Diálogos com Fulaninha”, que apresenta um conjunto de textos satíricos, e para seu livro em PDF, *Comovida como o diabo*, em edição da autora, vendido por ela em suas redes sociais pela importância de 15 reais. Lanço mão aqui de “Catequese da vida” e “Lugares de fala”, poemas extraídos do livro, pois trazem à baila a questão do silenciamento e de seus mecanismos. O primeiro, como o próprio título sugere, explora o caráter pedagógico do processo de silenciamento, acoplado a uma justificativa de viés religioso, mas ao mesmo tempo parodia, em pleno *Signifyin(g) mode*, o famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, o ideal da catequese e a literatura feita por homens, afinal instituições religiosas historicamente são um universo masculino. Neste caso específico, a paródia se constrói a partir do famoso “Poema de sete faces”, de Drummond, de cujo verso final, “Botam a gente comovido como o diabo” (3), Sankofa retira o título de seu livro.

Ao contrário do que se costuma fazer quando se parodia um poema, Sankofa inverte a ordem das estrofes do poema de Drummond, aberto com o famoso terceto: “Quando nasci, um anjo torto / Desses que vivem na sombra / Disse: Vai,

Carlos! Ser gauche na vida” (Andrade 3). Sankofa discorre sobre o processo ideológico de construção da condição de submissão da pessoa afrodescendente mesmo após o término da escravidão, tão discutido por Malcom X, cuja base é a eliminação do direito à defesa. Este, geralmente percebido como atos de agressão quando executados por pessoas afrodescendentes, é versificado por Sankofa:

A catequese da vida  
Ensina que o oprimido deve sorrir para o  
opressor,  
quem reage perde a razão.  
Em um mundo pacífico  
Onde vítima é quem agride por ser vítima  
Ocultam  
Cadáveres e privilégios. (12)

E é somente após passar a limpo o processo que Sankofa reconstrói, na última estrofe, o terceto de Drummond:

Quando eu nasci  
Um anjo branco me disse:  
Violenta!  
Quando eu comecei a falar,  
Nunca mais o vi,  
mas se eu o visse . . . (12)

Se o anjo torto de Drummond fala, indiscutivelmente, por meio do imperativo (“Vai, Carlos!”), o anjo branco de Sankofa produz uma fala ambígua, resignificando, não no sentido que se costuma atribuir ao termo na cultura ocidental, mas “in use, if not in origin” (Abrahams 54) afrodescendente, principalmente se considerarmos o histórico de manipulações discursivas de que o racismo lança mão. Contudo, não é preciso complicar tanto, pois a própria ambiguidade criada por Sankofa, assim como o faz a Rapper Azul, no emprego de vocábulos com possibilidades gramaticais fluidas, legitima tal interpretação. “Violenta!”, portanto, é tanto uma ordem e uma afirmação quanto uma interjeição (de imposição de silêncio), num jogo que discute o estereótipo da mulher

(afrodescendente) escandalosa e violenta. Contudo, o “falar” e, portanto, o oposto de silenciar(-se), “quando comecei a falar” (Sankofa 13), gera um “corre com gerência”, para aludir aqui à letra de “Bereu,” que se manifesta no apagamento do anjo branco, “nunca mais o vi” (Sankofa 13), e nas múltiplas possibilidades promovidas pela adversativa associada às reticências e ao fato de a partícula “vi” estar presente em “violenta”, “vi” e “visse.” Sankofa, *Signifyin(g)* uma vez mais, inverte, poeticamente, os lugares de fala (ou de “falo”, se um trocadilho me é permitido) e o estereótipo da mulher violenta, pois, como se sabe, a mulher afrodescendente pobre é quem tem sido alvo de toda forma de violência (física e simbólica) perpetrada na interseção de raça, gênero e classe. Como bem lembra Audre Lorde, para a mulher afrodescendente, “increasingly, violence weaves through the daily tissues of our living—in the supermarket, in the classroom, in the elevator, in the clinic and the schoolyard, from the plumber, the baker, the saleswoman, the bus driver, the bank teller, the waitress who does not serve us” (857).

É exatamente essa questão que Sankofa também aborda em “Lugares de fala,” no qual a voz poética se identifica, em versos de uma palavra, como “Mulher / Negra / Periférica / Gorda / Acadêmica” (13), destacando-se o ambiente acadêmico do último verso dessa parte:

Na academia eu aprendi  
Toda professora sinhá  
Quer que minhas palavras  
sejam suas mucamas  
Todo professor sinhó  
além de racista  
finge de santo, doutor-  
assediador. (13)

Sankofa sabe que “the fabric of [their] lives is stitched with violence and with hatred, that there is no rest” (Lorde 857). Contudo, o poema não se deixa levar pela tentação de responder na mesma moeda, porque na verdade a questão do *Signifying Monkey* jaz no fato de que “The monkey and the lion do not speak the same language; the lion is not able to interpret the monkey’s use of language” (Mitchell-

Kerner 315), e isso se dá porque “The monkey speaks figuratively, in a symbolic code; the lion interprets or reads literally” (Gates 991).

A situação é revisitada desde um ponto de vista irônico e até sarcástico, como por exemplo o emprego do acento agudo na palavra “sinhó”, geralmente grafada com o acento circunflexo—o que provavelmente seria interpretado pelo “leão” como “erro de português”, devido ao caráter purista de nossa sociedade e seu preconceito em relação à posição periférica da autora. Esta, além de “ressignificar” a forma e a estrutura da própria língua, torna a conexão entre a “sinhá” e o “sinhó” ainda mais explícita. Tal estratégia desvela, portanto, o agenciamento da questão de raça no caso da mulher afrodescendente, assim como Audre Lorde já havia chamado atenção quando mencionava que “White women face the pitfall of being seduced into joining the oppressor under the pretense of sharing power” (857). E, como qualquer professora universitária pode comprovar, esse mesmo professor sinhó que “finge de santo”, além de “doutor-assediador”, também pratica as mesmas formas de assédio físico e simbólico no caso da sinhá, ainda que por meio de procedimentos relacionados à questão racial.

Tanto na forma quanto no conteúdo, o poema, mais uma vez em pleno *Signifyin(g) mode*, ironiza os estereótipos imbricados nas questões de raça e gênero. Já que mencionei a forma, vale a pena atentar para mais um detalhe na construção dos versos que não têm nenhum compromisso com rigidez métrica, mas sim com a potencialização dos sintagmas. Na última estrofe, temos a reafirmação literal do tom irônico, assim como a retomada da discussão sobre o silenciamento:

Nestes lugares eu transito  
 Calejada e sorrindo  
 Vingativa,  
 meu corpo inteiro é  
 brutal ironia.  
 Tenho meus lugares de  
 fala,  
 Mas também tenho os do  
 silêncio. (Sankofa 13)

A construção é feita de tal forma que os vocábulos “fala” e “silêncio,” complementos nominais, ao serem transformados em verso, ecoando os primeiros

versos de uma palavra só do poema, e não parte do verso em que seus respectivos sintagmas se apresentam, além de cobrarem status de sintagmas por si sós e deixarem de ser meros complementos, estabelecem a oposição “fala” e “silêncio”, este voluntário e não imposto como se costuma perceber nessas relações. O resultado alcançado é a negação do poder ao opressor, uma vez que, ao escolher o silêncio, Sankofa propõe uma solução para a grande questão da função, que é esperada, das minorias no embate dos discursos. Refiro-me ao que Lorde apresenta como “A constant drain of energy which might be better used in redefining ourselves and devising realistic scenarios for altering the present and constructing the future” (854). Lorde está precisamente discutindo a responsabilidade de quem está na posição de oprimido/a quando aqueles/as que se beneficiam com a opressão decidem que o diálogo entre as partes é necessário. Quando isso ocorre, “it is the responsibility of the oppressed to teach the oppressor their mistakes” (Lorde 854). Sankofa, portanto, não gasta energia ensinando à professora sinhá e ao professor sinhó seus erros, mas sim escolhe o, na verdade se apropria do, silêncio que neste caso proporciona a criação de “realistic scenarios for altering the present and constructing the future” (Lorde 854).

### ***Conclusão***

Essas interseções temáticas e estéticas entre artistas afrodescendentes que se exercitam em duas frentes poéticas, uma que privilegia o texto escrito e outra que o faz com o texto cantado, apontam o elemento comum da necessidade histórica de as pessoas afrodescendentes, no contexto da escravização, serem arduas, falarem e agirem por meio de códigos que o “leão” não entende. No caso do fazer poético, isso se configura no

process of willing into being a rhetorical structure, a literary language, replete with its own figures and tropes, but one that allows the black writer to posit a structure of feeling that simultaneously critiques both the metaphysical presuppositions inherent in Western ideas and forms of writing and the metaphorical system in which the blackness of the writer and his experience have been valorized as a “natural” absence. (Gates 997)

O rap da Rapper Azul e a poesia de Juliana Sankofa, para empregar uma máxima de Cornel West, são objetos artísticos e ao mesmo tempo “cultural responses to specific crises in particular historical moments” (West 56). E é somente devido ao fato de que “third world nationals, elites, and white critics who passively absorb white supremacist thinking . . . are not likely to produce literary theory that will . . . promote a breakdown in traditional ways of constructing aesthetic theory and practice” (hooks 131), que devem ter recuperada a sua intrínseca condição de obra de arte que lhes é negada na formação dos cânones, para somente então ser possível o entendimento de que tais objetos “are never merely literary, and attempts to see them as such constitute a deshistoricizing and depoliticizing of literary texts that should be scrutinized for their ideological content, role and function” (West 56).

Diferentemente do que aconteceu, se tomamos como acertadas as reflexões de Cornel West, com a crítica literária African American, a qual, segundo o autor, tendia a tomar uma postura defensiva que gerou uma prática de ver-se a si mesma como uma “Evidence of the humanity and intellectual capacity of black people that are often questioned by the dominant culture”, o que por sua vez resultou, ainda segundo West, em “bloated and exorbitant claims about black literary achievement”, a ideia aqui é ressaltar o potencial de contribuição artística dessas obras e artistas situadas à margem da margem uma vez que tenham seu acesso aos círculos mais afluentes garantido (55). Assim como bem aponta bell hooks, “Black intellectuals must proceed with the understanding that [they] are not condemned to the margin” (134), e essa produção artística tampouco pode continuar sendo, porque “theoretical ideas and critical thinking need not be transmitted solely in written work or solely in the academy” (135). As mulheres e as mulheres afrodescendentes transitam entre o dito e o escrito, muitas vezes na(s) periferia(s), mas sempre *Signifyin(g)* e sempre com poesia.

### ***Obras citadas***

Abrahams, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Aldine Publishing, 1970.

Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia de Carlos Drummond de Andrade*. 8a ed., José Olympio, 1977.

Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop*. Basic Civitas, 2009.



- Carneiro, Sueli. “Mulheres em movimento: Contribuições do feminismo negro”. *Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto*, organizado por Heloísa Buarque de Holanda, Bazar do Tempo, 2019, pp. 271–89.
- Costa, Azulia da. *Pega Nega*. EP, 2022.
- Dalcastagnè, Regina. “Entre silêncios e estereótipos: Relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 31, 2008, pp. 87–110.
- . “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990–2004”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 26, 2005, pp. 13–71.
- Davis, Robert Con, e Ronald Schleifer, organizadores. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. 4a ed., Longman, 1998.
- Dutra, Paulo. “Racionais MC’s, Marighella e o branqueamento do Brasil”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, no. 59, 2020, pp. 1–11.
- . “Racionais MC’s and N.W.A.: Bridging the Gap, Embracing Race, and Reclaiming Brazilian Rap’s Blackness”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, no. 1, 2019, pp. 1–21.
- Dyson, Michael Eric. “Foreword”. *That’s the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*, editado por Murray Forman e Mark Anthony Neal, Routledge, 2004, pp. xixiv.
- Gates Jr., Henry Louis. “The Blackness of Blackness: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey”. Rivkin e Ryan, pp. 987–1004.
- Gonzalez, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Por um feminismo afro-latino-americano*, Zahar, 2020, pp.127–38.
- hooks, bell. “Postmodern Blackness”. Davis e Schleifer, pp. 129–35.
- Lorde, Audre. “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”. Rivkin e Ryan, pp. 854–60.
- Miranda, Fernanda R. *Silêncios prEscritos: Estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859–2006)*. Malê, 2019.
- Mitchell-Kerner, Claudia. “Signifying, Loud-Talking, and Marking”. *Rappin’ and Stylin’ Out: Communication in Urban Black America*, organizado por T. Kochman, U of Illinois P, 1972, pp. 315–35.
- Oliveira, Ana Paula de. “Black Temple”. *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 14, no. 1, 2021, pp. 76–77.
- Racionais MC’s. *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.

- Rivkin, Julie, e Michael Ryan, organizadores. *Literary Theory: An Anthology*. 2a ed., Blackwell Publishing, 2004.
- Salgueiro, Wilberth. *Lira à brasileira: Erótica, poética, política*. Edufes, 2007.
- Sankofa, Juliana. (Juliana Cristina Costa). *Comovida como o diabo*. Edição da autora, 2019.
- West, Cornel. “Black Critics and the Pitfalls of Canon Formation”. Davis e Schleifer, pp. 50–56.