

MICROFONE ABERTO

OPEN MICROPHONE

Francisco Rômulo do Nascimento Silva*

Geovani Jacó de Freitas**

Claudiana Nogueira de Alencar***

Kaciano Barbosa Gadelha****

RESUMO

Microfone Aberto é um dispositivo-arte dos saraus que acontecem na periferia de Fortaleza (CE). Neste texto, tecemos uma escrita-acontecimento da pesquisa que vem sendo realizada junto às coletivas de artistas que se encontram nesse espaço em relação ao qual se afirma uma política de re-existência. A palavra incorporada, imageada e transmutada em canto ecoa à margem do Estado e suas instituições, arquiteturas moderno-colonial-capitalistas, para além das fortificações que amarram a política e a crítica na arquitetura colonial do tempo presente, tempo linear e de repetição da engrenagem necropolítica das ficções de poder que cerceiam as vozes da periferia. Pensamos a voz aqui não de uma perspectiva abstrata ou tornada propriedade para os “senhores da voz”, “os donos da razão e da crítica” que chegam para “dar voz àqueles e àquelas forjados como outros”. Trabalhando com a Poética da Relação de Édouard Glissant, a radicalidade da performance preta fugitiva, os conceitos de *escrivivência* e re-existência em um pensamento atmosférico da liberdade e da imaginação, este texto encruzilha as artes com os fazeres de um devir-poeta no meio de uma sociologia que se faz canto e voo nas grafias de um território movente de criação de um “em-comum”.

Palavras-chave: microfone aberto; sarau; poeta; Édouard Glissant; re-existência.

ABSTRACT

Open Microphone is an art device of soirées that take place in the outskirts of Fortaleza, Ceará – Brazil. This text weaves happening writing drawn from ongoing research with artist collectives that gather at this place, where a politics of re-existence unfolds. There, the words are incorporated, imaged, and transmuted into chanting to echo the State margins and its institutions, modern-colonial-capitalist architectures, beyond the fortresses that tie the politics and the criticism to present-time colonial architecture, linear and repetitive time of necropolitics gears, power fictions which constrain outskirters’ voices. We think of voices not as abstract conceptions or as property of “voice landlords”, the “owners of sense and critics”, who come to “give voice to those forged as others”. This text draws from Poetics of Relation, by Édouard Glissant, from the radicality of fugitive Black performance, the concepts of *escrivivência* and re-existence, at an atmospheric thought of freedom and imagination. Hence, the text builds crossroads joining arts and the making of a poet-to-be among a sociology that is chant and flight on the marks of a moving land of “in-common” creation.

Keywords: Open microphone; soirée; poet; Édouard Glissant; Re-existence.

* Universidade Estadual do Ceará (UECE), Campus Itapery, Fortaleza (CE), Brasil. franromulosilva@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8594-8754>

** Universidade Estadual do Ceará (UECE), Campus Itapery, Fortaleza (CE), Brasil. gil.jaco@uece.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3661-9473>

*** Universidade Estadual do Ceará (UECE), Campus Fátima, Fortaleza (CE), Brasil. claudiana.alencar@uece.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2759-2750>

**** Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Campus Correios, Rio Grande, RS, Brasil. *in memoriam*
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5943-0791>



Colagem: ritual para a palavra, fragmento I, 2021. Por Ma Njanu
Cortesia da artista.

Em voz alta,
para assinalar o desvio.
(Édouard Glissant, 2011, p. 87)

INTRODUÇÃO

O microfone aberto, como dispositivo¹ de re-existência, é uma manifestação da *palavra aberta* e da *relação à escuta*. O dispositivo *microfone aberto* aciona a espontaneidade dos saraus da periferia e a sua imprevisibilidade inerente. A abolição da “lista de inscrição”, de uma “ordem” quase litúrgica preservada na história dos saraus² rompe e ao mesmo tempo recria outro modo possível de ser e fazer saraus. É o desejo ainda sem nome por uma efetiva abolição do mundo como o conhecemos, assim como por uma língua que está por ser inventada à medida que já está *sendo* gestada. Começando com a ideia de “Palavra Aberta”, poetizada por Glissant (2011, p. 191): “a palavra, que não é feudo de ninguém, junta-se à materialidade do mundo. A Relação diz-se”. Como veremos adiante, o microfone aberto não negligencia as assimetrias (a desigual distribuição da vida e da morte), pelo contrário, a poética e a política do microfone aberto não supõem o fim das dominações de maneira harmoniosa, ou seja, não é uma poética do indiferenciado ou do neutro.

O “microfone aberto” como palavra aberta subverte e ao mesmo tempo ressignifica a própria noção de “sarau”, criando relações entre as pessoas e o espaço de forma a desfazer os estratos colonial-capitalistas cisheterossexista-patriarcais de modo que, a um só tempo, “aceitem transformar-se ao permutar com o outro” (GLISSANT, 2005, p. 46) como gestos de cuidado a [re]conduzir a fuga inventiva; possibilidade não somente de fala, mas, sobretudo, de *escuta*. Por possuir certa espontaneidade no encontro, cria ordenações múltiplas e relações possíveis entre os participantes e a própria comunidade – o microfone aberto inspira a *reorganização das relações* mais do que uma *redistribuição de lugares*. “Podem não saber ler e escrever, mas sabem falar o que sentem. Isso

1 Para Gilles Deleuze (1996), dispositivo é antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como vectores ou tensores.

2 Para saraus de periferias, consultar Nascimento Silva (2019) e Santos Silva (2020).

é poesia!”, lembra Samuel em Transe³ ao se referir a alguns moradores em volta, poetas e frequentadores do Sarau da B1.

1. SARAU DA B1: LUGAR-ENCONTRO

Sarau B1 é um evento realizado uma vez por mês desde 2015 e leva este nome por acontecer na Praça da Avenida Bulevar 1, nº 121, no Conjunto São Cristóvão, coração comercial de um dos bairros mais pobres de Fortaleza (CE), o Grande Jangurussu (SER VI)⁴. Desde o início do isolamento social devido à pandemia da Covid-19, acontece por meio de *lives* no *Instagram* @saraudab1.

Quando, presencialmente, dezenas de pessoas vêm de diferentes lugares da Cidade e região metropolitana ocupando o espaço aberto do Sarau. A maioria jovens de diferentes bairros espalhados pela periferia da Cidade: Planalto Ayrton Senna, Pirambu, Bom Jardim, Curió, Serrinha, Messejana, Conjunto Palmeiras, Benfica, Serviluz, Barra do Ceará, dentre outros, tornavam aquele *lugar-encontro um espaço de festa, poesia, luta e afetos*.

Alguns traziam decoradas muitas de suas poemas, outros publicados na *internet* ou salvo em blocos de textos que eram lidos em seus celulares, enquanto poucos traziam poemas anotadas em rascunhos ou pequenos cadernos. Cada poeta é uma poema, um arquivo-vivo de territórios percíveis – por ser da ordem da transmutação, a fumaça que se transforma em outra coisa antes de queimar. Entre o dentro e o fora, a Poeta é uma caminhante, um *griot* que tem [e está sendo] no corpo escrituras de luta e sonhos germinando.

Há aquelas e aqueles que escrevem em fanzines individuais ou coletivas e publicam as suas poemas, fotografias e arte-colagens autorais. Os saraus são lugares de partilha da palavra escrita e declamada. O sarau da B1 nos últimos anos organizou e lançou diferentes edições da zine-coletiva intitulada “Jangu Livre”. Publicação alternativa impressa, organizada inicialmente pelas e pelos poetas Carlos Melo, nina rizzi e Samuel em Transe. A fanzine é uma produção bimestral colaborativa contendo poesias e outros escritos autorais, fotopoéticas e arte-colagens de frequentadores, artistas e poetas da Cidade e Região Metropolitana.

Poetas, organizadores e participantes de saraus de outros bairros da Cidade, poetas de cambão⁵, músicos e artistas locais, esquetistas, educadores sociais e arte-educadores, escritores, intelectuais e pesquisadores participam recitando, cantando ou simplesmente ouvindo.

Jovens de bonés com abas retas e outros com abas em côncavo sublimados manualmente, cobrindo parte do rosto, alguns usando blusas de tamanho superior ao que vestem. Os corpos tatuados, alguns perfurados por *piercings* e alargadores nas orelhas, nariz e lábios são também corpos-utópicos e estigmatizados, por este motivo “torna-se sofrimento”, conforme Foucault (2013, p. 14); mais do que isso, trata-se de um corpo-passante “que só existe por sua ausência” (MBEMBE, 2020, p. 207). É por meio das poemas e canções que essas e esses poetas denunciam e relatam casos de racismo, misoginia e LGBTQIAP+fobia, assim como a violência policial, violência doméstica, ao mesmo tempo em que recitam poemas eróticos, de utopia e de amor. Alguns cantam a capela ou voz e violão, dançam com e sobre a superfície dos abismos daquilo que nos falta...

Um lugar aberto, feito de poesia, festa e afetos. Os saraus nas periferias e favelas são como uma espécie de rebelião festiva que confronta determinadas gramáticas do Estado e suas instituições que tentam capturar ou regulamentar esses e outros eventos similares. É possível perceber que esses eventos, à medida que reúnem pessoas em volta da poesia oral e escrita, procuram ocupar lugares públicos sem pedir permissão, inclusive de

3 Samuel em Transe é poeta, tatuador, residente no Conjunto São Cristóvão (Jangurussu) e um dos organizadores do Sarau da B1 juntamente com a escritora e poeta nina rizzi e com o poeta e professor Carlos Melo desde 2015. Sob o sobrenome artístico “Denker”, a ideia de organizar encontros em volta da poesia na comunidade do São Cristóvão (Jangurussu), uma das periferias de Fortaleza (CE), surgiu no final da década 2000 juntamente com outros três poetas. “Embora na época ainda não denominassem como sendo um ‘sarau’, foi deste emaranhado de encontros e ‘conversas barulhentas’ regadas a vinho e poesia, geralmente no Bar do Seu Valdir, na Avenida ‘A’, que no final da primeira década de 2000 surgiram os ‘Poetas de Lugar Nenhum’, com Jair Xavier, Hit Ty, Aglailson de Almeida e Samuel Denker, todos, na época, moradores do Conjunto São Cristóvão, Grande Jangurussu (cf. SILVA, 2019, p. 29-30; DENKER, 2016).

4 Alguns territórios receberam a denominação de “grandes” por sua complexa dinâmica interna de formação territorial, luta política de afirmação dos movimentos sociais e populacional. Além do “Grande Jangurussu”, temos, por exemplo, o Grande Bom Jardim que abriga cinco bairros, cada um composto por algumas comunidades. Em 2007, por exemplo, o Conjunto Palmeiras deixou de compor o Jangurussu e tornou-se bairro (CAVALCANTE, 2011).

5 Para poesia-no-cambão, consultar Silva e Freitas (2020b).

espaços institucionalizados, para realizar seus propósitos festivos. Uma maneira de “estar juntos”. Conforme Bey (2011, p. 26, grifos do autor):

[...] a emergência de uma *cultura festiva* distanciada ou mesmo escondida dos pretensos gerentes do nosso lazer. “Lute por direito de festejar” não é, na verdade, uma paródia da luta radical, mas uma nova manifestação dessa luta, apropriada para uma época que oferece a TV e o telefone como maneiras de “alcançar e tocar” outros seres humanos, maneiras de “estar juntos!” [...] Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre “aberta” porque não é “ordenada”. Ela pode até ser planejada, mas se ela não *acontece* é um fracasso. A espontaneidade é crucial.

Meninas/es/os usando cabelos *black power*, outros de tranças e *dreadlocks* naturais ou feitos com lã, enfeitados com fitas coloridas. Alguns portando mochilas, bolsas ou pochetes trazem consigo livros, objetos e acessórios pessoais, como a seda para o cigarro de pacaia⁶, fumo e isqueiro. Alguns dos *bandos* que chegam juntos ou que se encontram na B1 consomem durante o Sarau “vinho São Brás” ou cachaça *Ypióca* amarelinha.

Jovens, poetas e frequentadores de diversos lugares da Cidade ocupam a praça. A favor de outra forma de vida [já] sendo inventada, poetas são corpos-fronteira que desfazem, atravessam e pulam os muros daquilo que enclausura, castra e estupra. Um corpo político e em permanente disputa. A presença dos elementos do *Hip Hop* (Grafite, DJ, MC, *B-boy/B-girl*) nas músicas e na estética, seja na forma ou na *performance* ao recitar poemas autorais, é um dos aspectos predominantes, embora se tenham percebidos marcadamente elementos de outros estilos e estéticas, desde o *reggae* até as múltiplas vertentes do *rock* nacional e internacional, influências da tradição oral, como por exemplo, o repente.

Quando, presencialmente, alguns vizinhos colocam suas cadeiras na calçada e conversam entre si, assistem ao sarau. Outras pessoas, de suas calçadas, varandas ou janelas de frente ao evento, fotografam por ter uma visão panorâmica do todo e do tudo. Não diferente, outros “copiam” atento o movimento e, sem chamar atenção, comunicam-se. Enquanto isso, poetas, músicos e dançarinos fazem do espaço uma festa, algumas pessoas preferem apreciar das mesas distribuídas ao lado, entre uma dose, uns tragos, um petisco e outro.

A estrutura básica para o evento conta apenas com uma caixa de som, microfone e mesa de som simples, equipamentos algumas das vezes alugados por um comerciante, dono de um bar que funciona em frente ao local onde acontece o Sarau, o “Boteco Poético”⁷, e de onde a energia elétrica é “puxada” para o equipamento de som.

Mas nem sempre foi assim. Algumas edições, conforme organizadores, não puderam contar com estes equipamentos de som. Quando não era possível o empréstimo com amigos e amigas, o evento acontecia no “gogó”, isto é, sem microfone. A grande maioria dos saraus que acontece nas periferias e favelas de Fortaleza não conta com equipamento próprio, alguns deles dependem de empréstimo ou aluguel. Tem sido através da venda de alguns livros e zines que o Sarau da B1 pretende comprar o seu próprio equipamento de som e iluminação.

Os corpos-ocupantes ali presentes, sentados, em pé, abraçados, bebendo, fumando, conversando, fotografando e filmando, atentos ao movimento da rua... Além dos corpos em família de sangue e os de “consideração”, encontram-se ali corpos-ameaçados, “cabreiros”, alguns desinteressados, outros expressando seu ódio contra os diferentes tipos de violências vividas no cotidiano, sentidas na pele e na consciência, tantas outras “dormentes” ou naturalizadas. Não somente por ser aberto, os encontros-saraus nas periferias ganham outra dimensão: corpos aliançados, uma estética circular espontânea envolta de um microfone, em torno da Palavra Aberta, recitando relatos-de-vida e ouvindo outras poetas e artistas com certo “assombro” – literatura, poesia e arte antes engavetadas, invisibilizadas e silenciadas dão um “salto na existência” (FANON, 2008, p. 189).

2. POLÍTICA DE RE-EXISTÊNCIA

Não é suficiente “resistir”. É preciso *re-existir* para *inventar* outra forma possível de existência como potência. *Inventar é re-existir*. A invenção se diferencia da criação ao passo que ela acrescenta ao criado, de certa forma, uma espécie de futuro no agora-do-presente.

Re-existir é contrário à multiplicidade da força que mantém determinados corpos enclausurados nas metafísicas destrutivas da *raça* e do gênero como fabricação do Outro enquanto objeto, mercadoria, código,

6 Cigarro feito das folhas de fumo desfiado, mais comum na região do Nordeste. O mesmo que fumo de corda.

7 Nome fictício do local.

fluxo, isto é, existências supérfluas circunscritas à lógica do poder colonial-capitalista-cisheterossexista-patriarcal. As políticas de re-existências não são exclusivamente a favor das identidades, mas sim das forças [coletivas] anticoloniais, linhas que inventam modos de existir a todo-istante. Re-existir significa liberar-se do “trampolim constituído pela resistência dos outros” (FANON, 2008, p. 27). Libertar-se do fardo da resistência que tem como horizonte as políticas de assimilação. Trata-se ainda de um *devoir* ou uma *práxis* “não somente reativa”, pois “sempre há ressentimento em uma *reação*”. Re-existir, portanto, seria conduzir a existência não somente como “reação” ou idealismo, mas tornar-se um “ser *acional*” (*idem*, p. 184).

Embora não utilize o termo *re-existência*, Frantz Fanon (2008, p. 189) se aproxima da noção aqui adotada, ao afirmar que “o verdadeiro *salto* consiste em introduzir a invenção na existência”. Esse “salto” não é apenas um confronto face a face com a existência aprisionada que insiste (e não se cansa) de criar para existir, mas um *gesto inventivo* – por vezes silencioso e perspicaz – de fuga, subversão, recriação e apropriação de lugares. O encontro-sarau, o relato-protesto, a poesia no “cambão”, as bibliotecas-livres e de iniciativa popular⁸ produzem afetos que inventam políticas de re-existências – táticas e estratégias que inventam zonas existenciais e mais do que subverter, *recusam* os códigos de dominação. Pois os afetos inventam novas geografias – um mapa constantemente refeito pela Palavra-Praticada nas territorialidades do corpo, assim como nas esquinas e calçadas entre os becos e asfaltos das mentes.

Para Souza (2009, p. 57), a luta por reconhecimento passa por uma permanente disputa política: o uso da palavra re-existir “envolve ação humana em relação a alguém, em um contexto interacional específico no qual ocorre a busca pela apropriação, a batalha pelas palavras e seus sentidos, a disputa por identidades sociais”. Ainda consoante Souza, são nesses espaços de produção cultural da diáspora negra que “também se configuram as relações dialógicas de reexistências inscritas em um processo que envolve negociação, reinvenção e subversão de relações assimétricas de poder”.

Ao analisar os processos de entextualizações nas interações entre movimentos sociais do bairro da Serrinha, na periferia de Fortaleza (CE), e a Universidade Estadual do Ceará (UECE), Maciel, Alencar e Sousa (2018, p. 671) afirmam que “reexistir” para poetas da periferia e favela significa:

[...] discordar das imposições do capitalismo neoliberal e além disso, acreditar na força dos grupos sociais que constituem a periferia, reivindicando direitos e propondo soluções para ressignificar os espaços urbanos. Isso indica a construção de novas identidades para os sujeitos da periferia, pois os atores sociais estão utilizando-se da reexistência por meio da arte, construindo uma nova identidade – povo periférico é agora também aquele que reexiste, redefinindo sua posição na sociedade, buscando a transformação da estrutura social opressora.

Com esteio nessas proposições, compreendemos que essas poetas não apenas resistem aos diversos tipos de opressão e criminalização, “provocadas pelo sistema-mundo colonial capitalista” (*idem*, p. 673), mas, sobretudo, inventam formas de re-existência, isto é, formas de vida por meio de suas práticas poéticas e da organização política das coletividades periféricas na Cidade e região metropolitana.

A este emaranhado de práticas poéticas em constante movimento, sem começo e fim, chamamos de *Rede de Afetos* (NASCIMENTO SILVA, 2019), uma das atuais formas de resistência e re-existências nas periferias e favelas de Fortaleza, Ceará. A Poética da Relação que é também o Pensamento do Tremor de Édouard Glissant (2011; 2014) pode ser tomada como a base da *Rede de Afetos*, que questiona e desafia o pensamento da raiz única, dos mundos-cercados, dos conclaves apaixonados pelo poder, da origem que é totalitária e que fixa um ponto. A *política de re-existências* convoca-nos para o desconhecido-absoluto de “Todo-o-Mundo” – a poética do imprevisível por excelência: “a multiplicidade que entra em nós e bate sem parar à nossa porta” (GLISSANT, 2014, p. 43). Uma Rede tecida pelas práticas inventivas das e dos poetas, em sua maioria, jovens, negras e moradores e moradoras de periferias e favelas.

Sacudida pelo caos, a Poeta não tem medo da imprevisibilidade. Na política de re-existência e na poética do microfone aberto, não há representante que *fala em nome de*, não há “isso” *que fala por*. Pois aquilo ou aquela que fala é multiplicidade inumerável. A política de re-existência é composta por uma multiplicidade de falantes. Tudo parte de um lugar e retorna para ele de forma espiralar. Não se trata de desenraizar, mas de conceber a raiz como menos autoritária, menos sectária que não mata tudo à sua volta, mas voa e mergulha em direção às outras raízes. A isso chamamos de *po-ética das mermazárias* a partir da noção de “Todo-o-Mundo” de Édouard Glissant (2014).

8 Atualmente existem pelo menos 15 bibliotecas-livres e de iniciativa popular em Fortaleza (CE).

Mas como ser um eu mesmo sem sufocar o outro e como abrir-se ao outro sem asfixiar o eu mesmo? A pergunta de Glissant (2005) é ao mesmo tempo um convite a sairmos dos confinamentos que nos foram impostos e reimaginarmos um em-comum que não mais legitime o universal generalizante.

Ao som viral e sufocante do “eu não consigo respirar” no interior do Mundo-Branco, essa força motriz colonial-capitalista cisheterossexista-patriarcal inventora do Outro, a política e poética do Microfone Aberto entende que só existe sujeito no *gesto de viver*. Se no embate colonial na contemporaneidade viver significa não morrer, morte e vida participam da possibilidade de agir no presente e modelar o amanhã, seja por meio da transgressão ou pela demolição de toda e qualquer clausura. Pois para os Poetas, estar vivo é se ver aberto ao mundo. Essa fenda anuncia por si só a chance de corrigir as assimetrias das *relações*, mais do que dos *lugares-de-fala*. Essa correção passa também pela dimensão da reciprocidade, prestação de cuidado e mutualidade festiva e pedagógica, portanto política do Microfone Aberto nos encontros-saraus e nas bibliotecas-livres, mas também de tudo e do todo que é vivo – humanos ou mais que humanos.

3. A PALAVRA-ABERTA

Microfone Aberto como imensidão do lugar de onde se emite a voz, o texto e o grito, mas também como o lugar da experiência do *encontro* com outras pessoas que abre caminho para uma consciência de si em nível coletivo ou de reimaginar um em-comum. O Poeta sabe que é impossível sair ileso de um encontro e que há uma multiplicidade de encontros acontecendo a todo-instante.

Poetas de lugar nenhum, das mermazárias e de todos os lugares (SILVA; FREITAS, 2020a) inventam a “palavra aberta” (a produção poética e literária) imersas/os em uma sociedade que reedita e tem como base um “sistema fechado” muito semelhante à estrutura colonial e escravocrata da Plantação (GLISSANT, 2011; 2014; KILOMBA, 2019), como *ato de sobrevivência*. Em outras palavras, o sistema fechado trata de produção de humanidades supérfluas que experienciam *cegas de sujeição* (HARTMAN, 1997) e genocídio cotidiano, isto é, processos históricos de silenciamento, invisibilização e extermínio de populações inteiras majoritariamente negras, pobres e dissidentes de gênero e sexualidade. Prevendo o pior daquilo que tiram possibilidades, a poética dos encontros-saraus, da mediação de leituras nas bibliotecas-livres e a poesia-no-cambão possuem “a capacidade de transformar os recursos da morte em força germinativa” (MBEMBE, 2018, p. 233). A palavra aberta são corpos em permanente combate.

O lugar fechado são delimitações que têm como objetivo o *corpo* como lugar central de dominação – uma forma de vida construída sobre a violência-colonial e pelo encapotamento das cercas raciais e de gênero. Não somente envolve, mas também “fabrica” vidas indignas, supérfluas e a morte-por-antecipação justificada, geralmente com assentimento social e midiático. Ao mesmo tempo em que estamos confinados neste sistema-fechado, logo é possível abordar o aspecto intrínseco à Plantação que é a da “palavra aberta”, a partir da expressão oral e escrita, ou seja, da literatura evocada por meio do *microfone aberto* [que também é uma das formas de *mediação-de-leitura*] cercamos a política (HARNEY; MOTEN, 2013). Inclusive escrita, o caráter oral nos sarais nos quais se desenvolve a poética do encontro entre múltiplas linguagens artísticas pressupõe uma relação distintiva com o corpo, questões já manifestas com certa impaciência pelo poeta e filósofo Édouard Glissant (1989, p. 248),

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.

O microfone aberto é, por assim dizer, uma “extensão” do corpo, da fala, do texto escrito e da existência-relatada da e do poeta nos encontros-saraus. Microfone Aberto é um acontecimento. Uma poética que não é somente “um divertimento, nem uma exibição de sentimentos ou de belezas”, conforme Glissant (2011, p. 83), pois “ela também dá conta de um conhecimento, que não pode ser atingido de caducidade”.

Gritam “microfone aberto” não somente devido à especificidade dos sarais das periferias e sua função simbólica. Mas, sobretudo, devido a sua materialidade. Trata-se de uma materialidade possível da fala e da escuta, ambas que sempre estiveram acompanhadas historicamente de brutalidades inomináveis de silenciamentos e apagamentos – corpos de uma história fragmentada e enclausurada. Nas palavras de Oliveira (2018), ao discutir a trajetória de um dos maiores grupos do *Hip Hop* brasileiro, os Racionais *MCs*, aborda o caráter essencialmente

aberto das canções, pois passam a apresentar as diversas perspectivas de forma mais complexa possível das realidades. “Longe de tornar o conjunto incoerente, a multiplicidade de vozes e olhares oferece uma percepção mais densa da realidade periférica ao conferir à dispersão das experiências particulares fragmentárias um sentido geral de coletividade” (OLIVEIRA, 2018, p. 29).

O caráter aberto das canções mencionado acima pode ser lido na potência de encantamento que quebra a lógica da máscara, do silenciamento e da domesticação da língua nos episódios cotidianos de circunscrição da realidade na memória da plantação. A *Plantation*, por exemplo – essa forma piramidal de organização e compreensão social, assim como estrutura de confinamento que retroalimenta as lógicas escravagistas –, é uma dessas imagens que produziam diferentes formas de inculcamentos coloniais em mulheres e homens africanos (GLISSANT, 2011). Comparado ao Sistema da Plantação (e também a experiência da violência-fundadora do Navio Negreiro), foi o corpo-negro – essa figura múltipla e inventiva, ao ser arrancado de sua terra de origem, apartado dos ritos aos seus deuses protetores e da sua comunidade tutelar – que se viu despojado de tudo e de toda e qualquer possibilidade de existência, inclusive da sua própria língua, pois nunca se colocavam mulheres e homens africanos que falavam a mesma língua juntas no ventre dos Navios Negreiros e no interior das Plantações (GLISSANT, 2005). A linguagem é o próprio sistema da vida. Essa crítica da vida enquanto crítica da linguagem é precisamente aquilo a que o termo “negro” nos convida: *transgressão e opacidade*. Nesse sentido, a linguagem é um ato em sua dimensão política.

A palavra-relato, a palavra cantada, lida e gritada é a manifestação de uma maneira específica de expressar “o mundo” e agir sobre ele por meio do uso das gírias locais, do “estar juntos”, existir e re-existir na fala do outro – “ressoar”, pois, conforme Fanon (2008, p. 33), “falar é existir absolutamente para o outro”. Algumas Poetas não escrevem, outras recitam e escrevem. Recitam suas poemas⁹ “de cor” (diminutivo de “sabe de coração”) e estas geralmente são poemas que “ganham corpo”. São poemas-*performance*. No seu trabalho acerca das tradições dos Congados de Minas, Leda Maria Martins (2003) define o conceito de performances da oralitura e fala de um corpo em movimento que também é grafia, inscrição, já que a performance se dá enquanto ação na qual o corpo se manifesta como lugar da memória. O que a teoria da performance de Leda Maria Martins traz pode ser de grande riqueza aqui para entender que a palavra recitada e o poema-performance são também movimentos do corpo, coreo-grafias, portanto oralitura. O corpo em movimento é grafia da memória em um trabalho que se afirma enquanto poético. Além disso, Fred Moten (2020), ao ressituar a questão da performance preta, acentua a recusa desse corpo em se emoldurar enquanto objeto, o que, na mesma operação, joga com a ideia de tornar-se “sujeito” de um certo regime da sujeição, ou seja, a sequencialidade de passar de objeto a sujeito da enunciação tal nas armadilhas de “conferir voz ao outro subalternizado” nos jogos políticos em torno da representação. A questão aqui é menos uma questão do tornar-se “sujeito” nos limites das políticas de reconhecimento do que afirmar esse corpo na sua presença incomensurável que irrompe da cena de sujeição. A palavra-performance instaura relação, se movimentando por coreografias espiralares.

Não somente a voz, mas o próprio corpo diz. A palavra como uma flecha que afeta como uma espécie de irradiação espiralar. Despistador, não somente o corpo-poeta é indomável, mas a poema-performance *riscada* não pode ser capturada e completamente compreendida – ainda que gravada em vídeo usando o celular e publicada nas redes sociais da internet. Neste sentido, ao perguntar ao poeta e mediador de leituras cearense Talles Azigon qual a diferença entre a poesia lida, escrita e falada, ele respondeu:

A literatura escrita e a literatura oral elas duas são tão importantes quantos, porque cada um funciona de um formato e pede determinadas estruturas, e pede determinadas coisas. Tem algumas repetições que eu escrevo ou então algumas grafias no meu poema que ali tem um sentido, né?! Aquele ponto de exclamação, aquela vírgula têm um sentido. Mas quando eu tô dizendo, não vai ser através de uma grafia. Vai ser através de uma respiração, vai ser através de uma pausa, vai ser através de um olhar, né?! E isso foi uma coisa que eu aprendi lá no Templo da Poesia, porque eu posso dizer o poema aqui olhando pra cima e não vai funcionar não! Mas se eu falar o poema e eu falar pra você, pra você, pra você, aí o público ele já vai se envolver mais. Ele vai sentir que aquele poema é pro público. E eu acho que esse é o maior ganho, da literatura oral e do poema dito, é porque a sua poesia tem público e ela é pro público. Ela não tá só sendo lançada ali e tal. Mas eu tenho esse duplo trabalho da poesia escrita, da escrita. Eu devo um bom pedaço da minha formação à literatura oral. (Talles Azigon, poeta e escritor, entrevista em 26 de setembro de 2018)

9 “Eu digo que existem também os poetas e as poetisas que dormem em modo de alerta, *porque são poemas*, janelas abertas. Sal sarau, é sal sarau, é sal!”, canção de Parahyba e Cia. Bate Palmas. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jh_IjTWgQ0U> Acesso em 27 de novembro de 2021, às 13h20min. Em *Sereia no copo d’água* (2019), a poeta nina rizzi encerra seu livro afirmando que “toda mulher é uma poema” (p. 77).

O sarau, a biblioteca-livre e a poesia-no-cambão, com suas especificidades e constantes transformações, são lugares do encontro, portanto, da fala e da escuta. Estas políticas de re-existências em Fortaleza materializam a possibilidade de uma forma de vida mais democrática. Para Mbembe (2020, p. 201), a palavra e a linguagem na contemporaneidade transformaram-se em “ferramentas, em nano-objetos e tecnologias” que se autonomiza e relata à história presente, a poeta com suas poemas escrevem na tábua do nosso espírito as memórias individuais e coletivas, presencialmente e/ou por meio dos efêmeros algoritmos da luz-branca das telas-planificadas.

Mafalda Leite (2012, p. 17), à semelhança da poética do “rastros-vestígio”¹⁰ pensada por Glissant (2005; 2014), trata a oralidade na produção e na crítica literária africana, retomando a ideia de “continuum” entre as tradições orais e a literatura africana do poeta senegalês Leopold Sédar Senghor. O poeta, segundo a autora (LEITE, *idem*), é um dos primeiros africanos a exprimir esta noção tratando não somente da prática em “sua escrita poética os recursos reclamados, mas também doutrinando sobre o assunto em vários textos ensaísticos”. Tal importância da herança da oralidade para a escrita e vice-versa que pode ser percebida por meio do *microfone aberto*, as poetisas-mediadoras-de-leituras e as poetisas-de-cambão são praticantes da oralidade.

A escrita-decorada-recitada se inverte e ausenta-se o tempo todo a depender da ou do poeta e das circunstâncias. Existem aquelas e aqueles que já possuem um “estilo próprio”, entretanto, quando se trata do ato de recitar nos saraus, a poesia declamada “ganha corpo” como “ato” com toda a sua potência cênica que lhe é inerente, por este mesmo motivo, possui maior capacidade performativa de “prender a atenção”, de afetar o outro. Permitir habitar a encruzilhada que é o agora. O “agora” não é o “hoje”, o agora é uma brecha. Respirar na brecha para não morrer agora.

Portanto, o microfone aberto contém em si o corpo, a fala e a escrita. Mas uma escrita específica, uma escrita-relato ou uma “escrevivência”, nas palavras de Conceição Evaristo (2017), um texto que funde “escrita e vivência”. A escrita-relato é uma escrevivência, o lugar de onde a Poeta, a artista, a mediadora-de-leituras, a poeta-de-cambão emitem a sua voz, o seu canto.

Texto literário criado a partir de uma vivência. Isso não significa, por exemplo, o que eu crio é inteiramente o que eu vivi, se fosse isso eu teria que ser uma pessoa de múltiplas personalidades. Não é inteiramente o que eu vivi. É uma experiência, quer dizer, é uma escrita que está marcada tanto pela minha experiência pessoal como pelo histórico do meu coletivo. [...] uma memória histórica que vai contaminar minha literatura. [...] esse processo que os africanos e seus descendentes sofreram no Brasil, e mesmo o processo de subalternização que as classes mais pobres sofrem no Brasil, é um processo que precisa ser explicitado, e a memória, ela precisa, essa memória da dor, ela precisa ser exaurida. É uma literatura que incomoda. (EVARISTO, 2016)

A literatura periférica nos saraus de favela, nos *corres* das e dos poetas de “cambão” – que não é somente pelo ganha-pão –, algumas poetisas que gravam ou são filmadas e difundidas pelas efêmeras redes sociais das telas-planificadas nos celulares e computadores são também relatos da vida cotidiana, das memórias coletivas e da luta pela sobrevivência (SILVA; FREITAS, 2020b). O conteúdo presente nos escritos-relatos aborda os mais diferentes temas e questões: desde poemas eróticos, românticos até aqueles denunciando o genocídio da população negra e pobre. De acordo com Talles Azigon, o tema do extermínio da juventude, assim como de denúncia das violências contra a LGBTQIAP+ e mulheres, tem sido recorrente nestes encontros-saraus.

A quantidade de poesia que eu escuto sobre a chacina que houve na Grande Messejana e aqui no Curió ou a quantidade de poesia que eu escuto sobre o caso da Dandara, que foi brutalmente assassinada no caso de transfobia, um crime de ódio, né, de transfobia nítido; é muito superior a quantidade de reportagens e de reflexões que saiu na mídia. Porque a mídia só pega o espetáculo, né, ela não faz a reflexão, ela só fala do acontecimento, mas ela não esmiúça o acontecimento. E acho que a gente consegue, a nossa poesia ela vai agir nessa questão da violência porque ela reflete. Ela pensa criticamente o quê que essa violência é. Né?! (Talles Azigon, poeta e escritor, entrevista em 26 de setembro de 2018)

É uma literatura, um grito, um canto que rompe a cena do valor inaugurada e posta a funcionar no regime da *Plantation* (FERREIRA DA SILVA, 2019; MOTEN, 2020)¹¹. Um sentimento de perda contínua, mas também de um esforço inventivo no presente que, por meio do microfone aberto nos encontros-saraus, nas bibliotecas-

10 Através do pensamento de “rastros-vestígio”, Édouard Glissant (2005) reimagina uma língua e manifestações artísticas válidas para todos. A mulher e o homem africano deportados de África não tiveram a possibilidade de manter, conservar determinadas heranças. Daí a invenção de algo imprevisível composta por línguas crioulas ou determinadas artes (a música de jazz ou a poética dos saraus de periferias). Uma nova dimensão daquilo que devemos nos opor, isto é, ao pensamento de sistema ou os sistemas de pensamento que são fecundos em conquista em flecha (autoritária/vertical/um em frente), portanto, mortais.

11 Denise Ferreira da Silva (2019) e Fred Moten (2020) nos propiciaram ferramentas críticas para problematizar a performance preta em uma leitura fractal que nos permite perceber tais gestos enquanto disruptores da economia do capital racial que encapsula o signo

livres e na poesia no “cambão”, ensaia ao vivo um duplo movimento de transgressão e deslocamento igualmente contínuos. Esta literatura são escrituras relatadas e difundidas nas redes sociais da internet, em livros-antologias e fanzines coletivas.

4. LEITURAS PO_ÉTICAS

Da vila para a cidade
Entre prosa e poesia
Circula o ser que semeia
O florescer de um novo dia
(Ray Lima)

Passos firmes, pisando leve, o suor, o som, o ritmo dos corpos. É o cortejo da Coletiva Viva a Palavra pelas ruas da Vila Garibaldi na Serrinha. O pisar leve das poetisas e cenopoetas que saltam pelos fios de lama, afluentes dos esgotos abertos da favela, contrasta com a força das vozes cantando a palavra do poeta Ray Lima, vozes que se misturam com a batida dos instrumentos de percussão. O sol bate também em lampejos de fim de tarde. As crianças correm com as suas arraias, papagaios coloridos, enquanto as mulheres nas calçadas sorriem para o cortejo. O cortejo, que naquela tarde de 29 de junho de 2019, era parte do ato cenopoiético da Coletiva Viva a Palavra, costuma ser o preâmbulo do Sarau Viva a Palavra.

A cenografia de movimento “da Vila para a cidade”, na poema de Ray Lima cantada no cortejo, indexa o mapa real onde a Vila Guaribal ou favela Guaribal, como denominam seus moradores, está situada a poucos metros da grande avenida Silas Munguba, a entrada por uma ruela, a Antônio Botelho, fica defronte ao Campus do Itaperi, da Universidade Estadual do Ceará.

Como narra Claudiana Alencar (2019), para enfrentar o extermínio da juventude e para fortalecer as práticas culturais, artísticas e políticas de resistência e de esperança, artistas, escritores, ativistas, acadêmicos e militantes de movimentos sociais e culturais e articuladores dos saraus da Serrinha reuniram-se em 2014, no bairro da Serrinha, na favela Guaribal e construíram a Coletiva Viva a Palavra. A poema de Edmar Eudes para a Coletiva Viva a Palavra performatiza a palavra-sarau como resistência, insurgência, uma arma mesmo:

(...)
Viva a Palavra
do nosso artista de rua
com sua arte fenomenal
Viva a Palavra
essa arma santa
que sai de cada garganta
na apresentação de um sarau

Palavra como arma, sarau como ato. A poema enuncia a força da palavra como um dizer-fazer. Por metáforas do teatro, o filósofo John Austin (1976) anuncia que a palavra é ato, é performance. Revirando a perspectiva representacionista que focalizava em sentenças declarativas como proposições que constata uma realidade anterior à linguagem, Austin nos mostra que até mesmo as sentenças declarativas são atos performativos, pois trazem a força de um dizer-fazer. A linguagem é ato em três dimensões: locucionário, o dizer algo com sentido e referência; ilocucionário, o fazer algo ao dizer uma sentença (afirmar, perguntar, prometer etc.) e perlocucionário que é o ato de produzir efeitos ao dizer.

Ao enunciar “Viva a Palavra/ essa arma santa/ que sai de cada garganta/na apresentação de um sarau”, o poeta mostra não apenas consciência dessa pragmática dos atos de fala (o dizer, o fazer ao dizer e os efeitos desse dizer), mas também realiza uma metapragmática, ou seja, uma reflexão sobre o uso da linguagem como ação. Na pesquisa de Alencar (2020) sobre as coletivas de poetisas periféricas, a autora cartografa essa metapragmática da palavra como parte de uma gramática de resistência das coletivas de poetisas periféricas.

Microfone aberto é metapragmática de um dizer-fazer. É palavra-manifesto que performatiza as lutas das juventudes periféricas (ALENCAR, 2020). Os atos de fala não são apenas enunciados linguísticos, mas corpos

negro na imagem negativa do valor do trabalho expropriado/“desaparecido” no regime da escravidão, este tornado obliterado na desimplicação daquilo que constitui os pilares jurídicos e econômicos do presente global.

que falam, sujeitos que refletem, enunciam e denunciam em atos de fala, atos de corpo. Para Pinto (2002, p. 101), “o sujeito que fala é aquele que produz um ato corporalmente; o ato de fala exige o corpo”.

Na Serrinha, o microfone aberto é palavra-corpo que se move em defesa das causas populares e encerra o grito das gentes da Lagoa de Itaperaoba em meio aos saraus de luta em defesa de um dos últimos mananciais de Fortaleza. O microfone aberto tornou-se tribuna popular também na Associação de Moradores do bairro da Serrinha (AMORBASE) em Saraus em defesa da democracia. A palavra-manifesto é dizer-fazer nos Saraus Viva a Palavra, às margens da lagoa ou na Praça da Juventude, a Praça da Cruz Grande, na Av. Silas Munguba, espaço ocupado por outros tantos saraus do Movimento político-Cultural Ensaio Rock, como enunciada nos versos de Poemar:

(...)
*tem o sarau que anuncia e denuncia o que o jornal não vê
 o rapper se antena e passa a legenda pra gente tecer
 essa teia que se produz, na praça da cruz
 a nos fortalecer*
 (Clau, Gillian Brito e Raquel Jolie)

A “teia” na poema encena uma polifonia constituída no Sarau Viva a Palavra. Pensar a polifonia é trazer Bakhtin quando, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, observa no discurso do romance russo vozes que soam em pé de igualdade com a voz do autor (BAKHTIN, 1981, p. 24). Também a busca no Sarau é não apenas pela plurivocidade, mas por uma horizontalidade de vozes. O movimento Pró-Parque Lagoa de Itaperaoba, o coletivo Flor de Cactus, o coletivo Enquadro Rap, o movimento Ensaio Rock estiveram no nascer dos círculos de cultura da Coletiva Viva a Palavra, em 2014. Desde então, os movimentos sociais, coletivos culturais, grupos de artistas têm participado dos saraus tecendo, nas duas vozes de sujeitos coletivos, uma heterogeneidade enunciativa. Considerar o microfone aberto como polifônico é considerar o que trouxemos no início do capítulo com Glissant (2011, p. 191): “A Relação diz-se.”

5. INVENTAR-MEMÓRIAS: UMA RELAÇÃO À ESCUTA

.inventar-memórias.
 (Rômulo Silva)

inventar o futuro no agora-do-presente

instante
 pausa

pausa do corpo
 pausa da letra
 pausa da voz

.sonhar com o direito ao silêncio
 a medida que se quebra mandíbulas dos silenciamentos.

nada dorme
 .há eternidades em cada história
 tudo tem história, mas nem toda história é contada
 // conhecimento // conhecida.

.saudade do futuro

na eternidade
 não morrer na eternidade do esquecimento y da memória.
 não morrer no ontem, existir no agora.

.como imaginar y imagiar juntando cacos, farelos-de-nós-mesmos?

.o mestre Cartola me chamou de amor y pediu uma pausa:

“ouça-me bem, amor, preste atenção, o mundo é um moinho...”

.esse texto-efêmero (mais um), nesse mar que pode caber entre as palmas das mãos
y atravessar continentes ao toque de dedos chamado ecrã, não possui rascunho.
Nasce agora y já está morto. Como a condição de muitas existências. Da maioria, aliás.

.o tornar-se dói, sabe...
tomar “consciência” do lugar que ocupamos no mundo.

milhares de páginas y páginas tentam me convencer
feito cantiga de ninar que “não somos, estamos sendo”.
sim, de fato.

não sou o mesmo de horas, semanas, anos atrás.
mas como posso remover essa gargalheira que me sufoca,
me culpa y atualiza cenas de sujeição a todo-instante?

.cada vez que eu a conheço, traço maneiras de removê-la, mas dói, fere...
será a imaginação a fuga da repetição?
há um jeito de removê-la porque houve (há) formas de mantê-la.

.cenas
de
su.je.i.ção.

.de.clo.dir:

.um quadro.
.uma cerca.
.uma visibilidade.

.clarão da meia-noite.
.luz-branca queima minha pele.
.ácido para meu estômago.

.o fardo da representatividade.

.a angústia y a saudade é ter sido criança um dia.
imaginar, inventar brinquedos.
mas também confiar y aprender a não dizer “sim” y “não”.
ser arrastado pela reprodução.

.a ignorância y a inocência são privilégios Branco.

.junto-me a Dona Conceição Evaristo y faço uma prece apenas:
“vida, me dá licença, me dá licença...”

.mais cedo, enquanto a água lavava meu corpo que ainda em parte dormia,
ouvi um acalanto de mamãe Oxum:
“Yèyé e yèyé s’oròodò, yèyé o yèyé s’oròodò
Olóomi ayé s’óromon fée s’oròodò”.

.respirar na brecha para não morrer agora

Estrutura de escuta é uma força que só pode ser coletiva a favor do reconhecimento radical. As estruturas de escuta são invenções cotidianas de insubmissão, elas existem e re-existem na sua forma precível e de transmutação. Por não se tratar de uma instituição ou de um aparato técnico refém de logísticas previsíveis, catalogadas, rostificadas, mas sim da imagem do encontro. Por estrutura não entendemos por pontos fixos que se deixa nomear, mas por *planos de fuga como imaginação*.

A imagem mais próxima, se pudéssemos visualizar, é a do Quilombo ou da Comunidade, não no sentido do Uno, mas sobretudo, do Diverso (GLISSANT, 1981). O Diverso não significa o relativo, mas sim o gesto de nomear sem fixar; sempre a favor e a partir das existências das histórias incompletas, apagadas, despossuídas,

silenciadas. Trata-se do gesto sempre em movimento de borrar o que foi borrado, isto é, entender como o poder está se metaformoseando no “agora” para então inventar uma arma de combate e de defesa totalmente provisória e perecível.

Outra imagem pode ser, conforme pensado aqui, além dos saraus de periferias, das bibliotecas-livres, da poesia-no-cambão; as manifestações e engajamentos sem rosto nas ruas e nas Redes Sociais da *internet* contra toda forma de populismo autoritário que é por natureza racista, misógino e desigual socioeconomicamente, isto é, um estado social de guerra que está ancorado nessas ficções coloniais de dominação.

Utopia é aquilo que nos falta, logo a possibilidade de inventar estruturas de escuta é tudo aquilo que as democracias ainda não conseguiram materializar, visto que só é possível uma democracia radical se *reimaginarmos* uma forma de vida anticolonial. Isso se lembrarmos que colonizar significa objetificar, classificar, selecionar e enclausurar o Outro, isto é, colonizar repousa no profundo consciente e inconscientemente desejo de explorar e a tentativa de eliminar o Outro. E esse outro é racialmente visto como inferior, assim como quando se trata das múltiplas formas de mulheridades e das dissidências de gênero e sexualidade.

Há uma indecisão cortante que chia, que estala ou que grita entre “escuta” e “entendimento”: entre duas oitivas, entre duas condições do Mesmo. Em outras palavras, não se trata aqui de compreender, assimilar, mas sim de uma Relação. Diríamos uma *Poética da Relação*. Eis a questão: uma relação da escuta ou por uma relação à escuta? Desde o início nos referimos a essa força que nos *dispõe a*, que vulnerabiliza, que perturba, que afeta e *coloca-nos em crise*.

A pergunta de Édouard Glissant (2005), talvez seja a questão capital do nosso tempo: *Como ser um eu mesmo sem sufocar o outro e como abrir-se ao outro sem asfixiar o eu mesmo?* Essa pergunta nos chega como um convite para sairmos dos confinamentos que nos foram [nos são] impostos.

Conforme Mbembe (2020), as fronteiras deixaram de ser lugares que atravessamos e passaram a ser lugares que separam. Vivemos em uma sociedade da inimizade. Paradoxalmente, no tempo em que estamos todos conectados, ou podemos nos conectar, estamos separados, enclausurados. A impossibilidade de uma relação radical fala/escuta no Mundo Moderno parece ser a manutenção de uma força baseada na relação colonial de poder/saber (tripé ontoepistemológico) deste Mundo Ordenado, conforme Denise Ferreira da Silva (2019).

Inventar estruturas de escuta é um convite: a de(s)colonização na contemporaneidade que deve passar por uma extensa *reorganização das relações*, não somente por uma redistribuição de lugares. Nos resta mais essa questão: como podemos, entretanto, operar o em-Comum, isto é, a reunião em torno da renúncia de determinadas formas de apropriação e extrativismo exclusivos e, ao mesmo tempo, operar a favor do reconhecimento?

DECLARAÇÃO DE CONTRIBUIÇÃO DAS/OS AUTORAS/ES

Todas/os as/os quatro autoras/es participaram do planejamento e redação do presente manuscrito. Kaciano Barbosa Gadelha, um dos autores deste trabalho, faleceu meses depois da finalização do artigo. Dedicamos esta escritura à memória-infinita de Tia Kacy (como muitas/es/os de nós a chamávamos). Enquanto esteve conosco neste plano, nos inspirou a escrever a nossa história com nossas próprias mãos, pés e rosto e, sobretudo, a lutar por uma efetiva redistribuição da palavra, dos afetos e da escuta. Foi professor Adjunto de Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande - FURG e coordenador do Neabi (Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas) da FURG. Era doutor em Sociologia pela Freie Universität Berlin (2010-2014) e realizou estágio de pós-doutorado em Artes com bolsa PNPd CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (2015-2018).

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE

Declaramos não haver qualquer conflito de interesse neste estudo.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA

Os dados públicos que apoiam as conclusões deste estudo estão disponíveis em <http://programavivaapalavra.blogspot.com/?m=1> e em <https://www.youtube.com/live/2WDPuIu0K6E?feature=share>

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Claudiana Nogueira de. (2020). Resistências feminizadas: coletivas de poetisas afro-brasileiras da periferia de Fortaleza. Research Seminar. Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford, Oxford.
- ALENCAR, Claudiana Nogueira de. (2019). “Tudo aqui é poesia”: a pragmática cultural como pesquisa participante com movimentos sociais e coletivos juvenis em territórios de violência urbana. *Interdisciplinar*. Dossiê Temático 2: Pragmáticas da vida social: perspectivas em linguagem e sociedade v. 31: Ano XIV - jan-jun.
- AUSTIN, J. L. (1976). *How to do things with words*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press.
- BAKHTIN, Mikhail. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária,
- BEY, Hakim. (2011). *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Resende. 3ª ed. São Paulo: Conrad.
- CAVALCANTE, Ricardo Moura Braga. (2011). *Vidas Breves: investigação acerca dos assassinatos de adolescentes em Fortaleza*. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade-MAPPS) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Sociedade, Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza (CE).
- DELEUZE, Gilles. (1996). *O mistério de Ariana*. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Ed. Vega – Passagens.
- DENKER, Samuel [Org] (2016). *Sarau da BI: com os poetas de lugar nenhum*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- EVARISTO, Conceição. (2017). *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas.
- EVARISTO, Conceição. (2016). *Conceição Evaristo fala sobre o conceito de Escrivência*. Estação dos Livros / Rádio da Universidade: 1080 AM/UFRGS. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/estacaodoslivros/conceicao-evaristo-fala-sobre-o-conceito-de-escrevivencia/>>. Acesso em 2 de jul. 2021.
- FANON, Frantz. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. (2019). *A dívida impagável*. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons.
- FOUCAULT, Michel. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail, São Paulo: n-1 Edições.
- GLISSANT, Édouard. (2014). *O pensamento do Tremor. La Cohée du Lamentin*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard.
- GLISSANT, Édouard. (2011). *Poética da Relação*. Tradução: Manuela Ribeiro Sanches. Portugal: Porto.
- GLISSANT, Édouard. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. - Juiz de Fora: Editora UFJF.
- GLISSANT, Édouard. (1981). *Le discours antillais*. Paris: Seuil.
- GLISSANT, Édouard. (1989). *Caribbean Discourse*. Tradução de J. Michael Dash. Charlottesville: University of Virginia Press.
- HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. (2013). *The Undercommons: fugitive planning & black study*. New York/Brooklyn. Oxford University Press.
- HARTMAN, Saidiya V. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press.
- KILOMBA, Grada. (2019). *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.

- LEITE, Ana Mafalda. (2012). *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- LIMA, Ray. (2016). *Da vila para a cidade*. Edições Vila de Poeta do Mundo. Maranguape-Ce.
- MACIEL, T. W. N.; ALENCAR, C. N. de; SOUSA, A. O. de B. (2018). Entextualizações em eventos de letramentos de arte e reexistência das juventudes: ressignificar para reexistir em contextos periféricos. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.l.], v. 10, p. 651-676, jan. Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/558>>. Acesso em: 03 maio 2021, às 14h52min.
- MARTINS, Leda Maria. (2003). Performances da *oralitura*: corpo, lugar da memória. *Letras*, (23), 63-81.
- MBEMBE, Achille. (2018). *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições.
- MBEMBE, Achille. (2020) *Políticas da Inimizade*. Tradução de Sebastião Nascimento. – São Paulo: n-1 edições.
- MOTEN, Fred. (2020). A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. Tradução: Matheus Araújo dos Santos. *Revista ECO-PÓS*, v.3, n.1, pp. 14-43.
- PINTO, Joana Plaza. (2003). Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo? *Revista Gênero*, Niterói, v. 3, n. 1. SILVA, Bruna Santos. (2020). *“Toda periferia é um centro!”: cartografia do jogo de linguagem sarau Okupação*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará.
- SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. (2019). *Rede de Afetos: práticas de re-existências poéticas na cidade de Fortaleza (CE)*. 212 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual do Ceará.
- SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. & FREITAS, Geovani Jacó de. (2020a) Toda Periferia é um Centro. *Revista Desenvolvimento Social*, Vol. 26, n. 1, p. 144-168, jan/jun. PPGDS/Unimontes-MG. Disponível em <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/rds/article/view/3266> . Acesso em 10 de mai. 2021 às 03h45min.
- SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. & FREITAS, Geovani Jacó de. (2020b). Práticas de re-existências poéticas: a poesia no “busão” em Fortaleza (CE). *INTERSEÇÕES* [Rio de Janeiro] v. 22 n. 1, p. 97-123, mai. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/51166>. Acesso em 17 de jun. 2021 às 13h23min.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. (2009). *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. 206 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Recebido: 02/11/2022

Aceito: 06/06/2023

Publicado: 16/06/2023