

"Y ahora que sí se escucha": oralidad, colectivos y resistencias en la poesía contemporánea brasileña

Luciana di Leone
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
Brasil
lulidileone@yahoo.com.ar

Resumen:

En los últimos años cuatro o cinco años algo parece haber brotado en la poesía brasileña contemporánea, algo aún por entender, la aparición y fortalecimiento de colectivos de producción poética que van más allá, mucho más allá, del papel. Hoy, buena parte de la poesía contemporánea brasileña parece jugar sus apuestas y sus urgencias en la reconfiguración de modos de producir y hacer circular la palabra. Sin embargo, esta efectividad se ve problematizada tanto por una apropiación domesticadora de la idea de oralidad y efectividad de la presencia, como por las trampas identitarias. A partir del trabajo de Valeska Torres, este ensayo pretende mostrar algunas particularidades y estrategias de resistencia que aparecen en el marco de los colectivos de poesía oral.

Palabras-clave: oralidad – colectivos – resistencia – Slam das Minas – Valeska Torres

"Y ahora que sí se escucha": orality, collective and resistance in Brazilian contemporary poetry

Abstract:

In the past four or five years, something still to be understood seems to have emerged in Brazilian contemporary poetry: the appearing and strengthening of collective of poetic production that go far, very far, beyond the paper. Today, a great part of Brazilian contemporary poetry seem to bet and set their urgencies in the reconfiguration of their ways of producing and making the word circulate. Nevertheless, this effectiveness can be problematized both for its domesticated appropriation of the idea of orality and effectiveness of the presence, and for identity traps. Using the work of Valeska Torres as a point of departure, this essay intends to show some particularities and strategies of resistance that appear in the context of the oral poetry groups.

Key-words: orality - collective - resistance - Slam das Minas - Valeska Torres

Fecha de recepción: 17/10/2019

Fecha de aceptación: 3/11/2019

Un texto sobre la escucha y la oralidad en la poesía contemporánea precisa reconocer que guarda, como punto de partida, un error de escucha. Durante las manifestaciones que apoyaban la aprobación de la ILE, tramitada en el Congreso de la Nación, principalmente en el mes de agosto, una de las canciones entonadas decía, aunque en una nebulosa marcada por la superposición de voces, “ahora que estamos juntas/ ahora que sí nos ven”. Esa afirmación, mucho más en tono de concretar un deseo y un futuro, que de constatar un hecho, sin embargo, llegaba con otra afirmación a mis oídos: “ahora que sí se escucha”. Con un oído ya extranjero, y atravesado por varias lenguas, yo escuchaba mal. Allí donde se hablaba de estar juntos, yo aturdía un ser escuchado. Si el error podía ser corregido pues, de hecho, la canción entonada no es referida a lo largo del texto, que ese *error/errancia* se mantengan como título puede dar la clave de lectura para este ensayo: lo que está entre comillas, la constatación de la escucha, es al mismo tiempo una cita y una desconfianza. Pero es allí, en esa jugada resbaladiza, que se puede pensar una de las estrategias de la poesía y del feminismo.

En los últimos años cuatro o cinco años algo parece haber brotado en la poesía brasileña contemporánea, algo aún por entender, la aparición y fortalecimiento de colectivos de producción poética que van más allá, mucho más allá, del papel. Hoy, buena parte de la poesía contemporánea brasilera parece jugar sus apuestas y sus urgencias en la reconfiguración de modos de producir y hacer circular la palabra. Reconfiguración que ya estaba en la preocupación por el afecto central para la poesía producida entre el 2000 y el 2015, que intensamente mostró las potencias y las trampas del “estar juntos” y de una afectividad entendida como mera empatía (di Leone 2014); pero que hoy aparece de un modo en que se asocian de forma fuerte e inextricable cuestiones de ciudadanía (el derecho a la educación y a la ciudad, por ejemplo) y cuestiones identitarias (de raza, género y clase). Podemos pensar, también, que esa apuesta es también una respuesta a demandas, amenazas y cambios políticos concretos que –a partir de 2016, con el golpe administrativo que derrocó a la presidente Dilma Rousseff, la llegada del gobierno de Michel Temer y la elección posterior del ultraconservador Jair Bolsonaro– dieron vía libre a políticas económicas neoliberales y a discursos de odio que afectan de modo directo a las clases populares y, de forma más directa aún, a la población femenina y negra.

Pero es necesario salir del impulso panorámico para poder observar algunas de las tensiones o desafíos que aparecen en esa apuesta. Por eso me gustaría observar, en particular, un poema de Valeska Torres.

Tal vez algunos lectores conozcan a Valeska Torres. Fue la única brasileña seleccionada para participar del Festival Internacional de Poesía de Rosario en 2017. Participó, según consta en imágenes, de las residencias y, en el cierre, presentó uno de sus poemas hoy más conocidos: “Inhaca”. Un término intraducible (algo así como pringue, pegote, tufo, mugre, baranda, olor pegado, pero también, mala suerte) -como todos los elegidos por Valeska como centrales en sus poemas- que funciona como imagen nuclear para un poema de amor, pero que es también un pequeño documento de un lugar y de una época ya que enuncia ese ‘amor/inhaca’ como parte, diríamos en términos foucaultianos, de un dispositivo de control:

[...]
o amor
está entranhado feito inhaca no sofá da minha casa
por homens que cresceram sobre minha sombra
esgueirando-se querendo ser grandes em cima de mim
aqui dentro de mim
até eu mesma
não ser
(Torres 2019: 56)¹.

El término es intraducible, decíamos. Pero siempre un poema es intraducible. Aquello que varía es el modo de esa imposibilidad. Siempre varía el modo en que el poema se fuga. O sea, los poemas de Valeska Torres se escapan, se escurren, resbalan pero ¿por dónde? Tal vez los tropiezos de Valeska Torres nos permitan observar las tensiones y desafíos de una poesía que se abre al activismo y la denuncia, preguntar qué potencias éticas se abren en el resbalón y el error.

El *slam* en su lugar

Entre los fenómenos más extendidos de poesía oral con impronta colectiva en Brasil se cuenta el llamado *slam*. Las batallas de *slam* hoy pueblan y crecen en muchas ciudades del país con campeonatos locales, provinciales y luego marcan presencia en el campeonato mundial. Son muchísimos los encuentros que surgieron a partir de 2008, cuando el considerado primero *slam* brasileño, ZAP (*Zona autónoma de la Palabra*), apareció en San

¹ “el amor está entranhado como un pegote en el sofá de mi casa/ por hombres que crecieron sobre mi sombra/ estirándose queriendo ser grandes arriba de mí/ acá adentro de mí/ hasta yo misma/ no ser”. Todas las traducciones son mías.

Pablo. Roberta Estrela D’Alva, una de las más importantes *slammers* brasileñas, “responsable” por el arribo de las batallas al Brasil después de una estadía en los EE.UU., e investigadora del tema, sitúa el origen de la práctica en los Estados Unidos.

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano”² [...] chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. (D’alva 2011: 120).

El *slam* sería así un tipo de práctica que combina elementos de varios órdenes. Por un lado, la espontaneidad, el aura del evento único e irrepetible, la contundencia de la presencia física, marcada por la interacción del poeta y el público –elementos muy caros a la reflexión contemporánea en torno de la *performance*–; por otro, con el dominio de ciertos recursos– rimas, ritmos y fórmulas retóricas fácilmente memorizables –que marcan y codifican la poesía oral desde siempre; y aún, la dinámica del juego, de un juego de batalla o guerra. De hecho, esta combinación tampoco es nueva: como destaca Clara Martínez Cantón, el *slam* podría ser vinculado a una genealogía más variada y antigua.

Podríamos nombrar muy variados actos competitivos poéticos típicos de diferentes épocas y lugares, desde el *flyting* en el ámbito anglosajón, a los *cantastori* y los *stornellatori* en Italia, los *bertsolaris* vascos, *enchoiadas* gallegas, los *trovos* de la Alpujarra, *gloses de picat* en Baleares, o el *repentismo* cubano (Martínez Cantón 2012: 393).

Tratándose de Brasil, no sería difícil poder asociar las batallas de *slam* a las batallas de rap, que aunque de fuerte cuño machista desde los años ‘90 también son un fuerte elemento en la composición de la poesía periférica especialmente en San Pablo, como muestra la investigación de Lucia Tennina (2018), así como a modos más antiguos de expresiones culturales y de resistencia, como la *capoeira* –danza y arte marcial de tradición africana, desarrollada por los esclavos y sus descendientes–, el *repentismo* brasileño –especie de payada, realizada generalmente en ámbito rural, marcada por desafíos.

Esta disputa de la genealogía del *slam* en Brasil no es algo menor. Por un lado, porque nos obliga a establecer vínculos más allá y más acá de la importación de un modelo norteamericano, gesto importante porque, por ese camino, llegaríamos a juzgar el

² Expresión de Kraynak Smith en el texto *Stage a poetry slam* de 2009, según referencia la propia Roberta Estrela D’Alva.

fenómeno como una “idea fuera de lugar”³, y le quitaría importancia a la intervención contundente que este *slam* promueve en su espacio y tiempo histórico. Tal vez sea importante, para acercarse a la cuestión, observar que el país pasó en ese mismo período en que el *slam* se vuelve un fenómeno de gran escala, por una radical transformación en las jerarquías y legitimidades de la enunciación. Si, tradicionalmente, los únicos autorizados a hablar públicamente, fueron los representantes del poder económico, por lo general hombres y blancos, frente a una población en su mayoría negra y pobre, las políticas sociales y educativas de los gobiernos de Ignacio “Lula” da Silva y Dilma Rousseff permitieron una reconfiguración con la valorización de las culturas de matriz africana, principalmente durante los años en que el ministro de Cultura fue Gilberto Gil, y con el ingreso de las clases no favorecidas a la universidad con el programa REUNI.

Así, el *slam brasileño* tal vez pueda ser pensado menos como una “forma performática”, en un sentido estetizante de la idea de performance, y más como un tipo de “activismo” colectivo si pensamos, con André Mesquita en *Insurgências poéticas*, que se trata una “respuesta colaborativa a condiciones históricas específicas” (2008: 50) de achicamiento de horizontes culturales, revueltas sociales e incertezas políticas. Inclusive porque, si la posibilidad de existencia del *slam* estuvo marcada por políticas públicas de apertura a otras subjetividades, su efervescencia hoy parece estar marcada tal vez por la amenaza endémica y creciente a esa reconfiguración.⁴

Entre los *slams*, el *Slam das minas* es una red presente en casi todas las capitales de los estados brasileños: Pernambuco, San Pablo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Distrito Federal, Bahía y Pará entre otras. El de Río de Janeiro realiza “batallas” (y también otros eventos – encuentros menores, fiestas) desde 2017. Así se presentan en su página de *facebook*:

Slam das Minas é uma batalha lúdico poética organizado por Carol Dall Farra, Débora Ambrósia, Genesis, Letícia Brito, Lian Tai, Rejane Barcellos e DJ Bieta. Na busca de um espaço seguro e livre de opressões para desenvolvimento da potência artística de mulheres [héteras, lésbicas, bis, ou trans] pessoas queer, agender, não bináries e homens trans optou-se pela ocupação da rua para acabar com a invisibilidade dessas pessoas e para estimular os encontros e afetos. Com participação de poetas, musicistas, performers e transeuntes, o microfone aberto para o empoderamento. Nenhuma forma de opressão será

³ Hago referencia aquí al famoso título de Roberto Schwarz, “As ideias fora de lugar”, de 1973 (incorporado a *Ao Vencedor as Batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977), ensayo en el que el crítico juzga que habría una inadecuación, “desafinación” o “disonancia” cuando las ideas e ideales estéticos burgueses son trasplantados al contexto brasileño, hecho que, según él, obturaría la posibilidad de analizar el propio Brasil, al traer preocupaciones universales y foráneas.

⁴ Tal vez el ejemplo más claro y truculento sea el asesinato de la concejal Marielle Franco, mujer negra, nascida en la *favela*, representante de varias minorías, asesinato realizado por un amigo cercano del actual presidente.

aceita no Slam das Minas RJ. Além do microfone aberto haverá o Slam que é um jogo poético com as seguintes regras: Poemas autorais; Duração máxima de 3 minutos; Sem acompanhamento musical; Sem figurinos, acessórios ou adereços; O júri será formado por 05 pessoas (nenhum homem cis) da platéia; A nota maior e a nota menor caem. Teremos premiação para as pessoas vencedoras. Nesta edição final teremos uma batalha com todas as pessoas vencedoras do ano. A pessoa campeã da final representará o Slam das Minas RJ no Slam RJ, concorrendo à vaga ao SlamBR. O Slam das Minas RJ acontece desde maio de 2017 em espaços públicos do Estado do Rio de Janeiro, de forma itinerante e mensal.⁵

Así, como todo *slam*, *este slam* se caracteriza por una exploración sutil de diversos trazos del juego. Siguiendo el análisis de Roger Callois (1990), diríamos que estamos frente a un juego de *âgon* (“batalla lúdico-poética”), de competencia, pero que incluye trazos de azar (*alea*) cuando se abre a la espontaneidad de la calle que ocupan o de los poemas que no se atienen a las reglas, de vértigo (*ilinx*) cuando el poema lleva a otro, de simulacro (*mimicry*) cuando sin disfrazarse el yo se vuelve –sin dejar de ser yo– otro. En esa batalla lúdico-poética, el juego es muchos juegos que combinan restricción (el poema declamado debe durar tres minutos, de autoría propia, sin adornos corporales) con libertad (de creación, de imaginación, de cuerpo en el espacio); incerteza y control; improductividad y consecuencias inmediatas: la disputa del lugar de enunciación. No se trataría entonces, de una apuesta en la renovación de la forma poética en un sentido tradicional y escritural sino en la activación de relaciones en un tiempo y espacio concreto, explotando los trazos de oralidad y el vínculo con las circunstancias que desde siempre habita en la poesía (Zumthor 2014), aunque de forma recalcada en la modernidad.

Pero aún es importante subrayar una diferencia crucial entre el “modelo” norteamericano y el fenómeno en Brasil: lejos de los bares cerrados, el *Slam das minas RJ* sucede en su mayoría en plazas centrales de la ciudad, o en colaboración con instituciones culturales público/privadas (Centro Cultural Banco do Brasil, Parque Lage) que son, a su vez, espacios a ser disputados. Este tránsito entre espacios públicos, de legitimidad diferenciada, forma parte de las posibilidades de reconfiguración del territorio de la ciudad que el propio evento propone, y que, por el alto costo del transporte y por las relaciones trans-históricas de dominación, siempre le fuera negada a los habitantes de la periferia. La exclusión y la resistencia, el empoderamiento racial y de género son el tema y el motor central de los poemas declamados en las batallas y de las batallas en sí.

Rebotar y resbalar: estrategia de lugar

⁵ www.facebook.com/slamdasminasrj/photos

Esa efectividad de la presencia que vengo enunciando, no siempre es contundente ya que, como todo discurso –y principalmente en relación a los discursos identitarios- se abre al riesgo, como diría Foucault, de la ambivalencia, de ese “juego complejo e inestable en que el discurso puede ser, al mismo tiempo, instrumento y efecto de poder, y también obstáculo, límite, punto de resistencia y de partida de una estrategia opuesta” (1988: 96). Y una de las marcas de ese deslizamiento se evidencia en la lectura que Valeska Torres hace en la final de octubre de 2017 del *Slam das Minas RJ*, realizado en la plaza de Largo do Machado.⁶ A contramano de la idea de poema exitoso en el *slam*, Valeska Torres lee un poema, no sobre un “yo” sujeto de la experiencia, sino sobre un personaje: “Marlene”. Tampoco atiende a la “exigencia” de lectura de memoria; ella lee del celular. No se acerca a los tres minutos ideales. “Marlene” es un poema sin rima ni métrica memorizable, o sea, sin una impronta oral formal facilitadora de la escucha. Es un poema difícil. No provoca una empatía directa en el público. Torres lee un poema que fracasa. Transcribo:

Marlene baba.
O ônibus tropeça.
Marlene baba com os ombros caídos,
a cabeça quicando na quina da janela.

Marlene quicando.
Quica quica quica
e escorrega.

Quica e escorrega,

Quica e escorrega, é o caralho!
Seu nome é Marlene.
Seu nome é Marlene.
Tudo é onda quando ela puxa o loló
os lábios compridos e grossos, a barriga pulando do abada.
Os carros empilhados esmagados dentro do baile.
Tudo é onda quando puxo o loló.
Para aguentar o
tranco do motor do
ônibus
o calor dos dias asfalto bruto e machucado,
o vapor
de um capô aberto no meio-fio na avenida brasil.
Marlene me diz, Marlene me diz que deus não anda entre os nossos sobrevoa em
helicópteros rasante mata a tiro e distribui nossas cabeças em crucifixos.⁷

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=47asjKDXsiM>

⁷ La transcripción intenta ser fiel a la lectura, por eso no incorporo el espaciado y la distribución gráfica que el poema tiene en su versión publicada. “Marlene babea./ El colectivo tropieza./ Marlene babea con los hombros caídos,/en el borde/ la cabeza rebota/de la ventanilla./

Sin embargo, aunque sea un poema de retrospectivamente visibles trazos escriturarios – de hecho, fue publicado en el libro *O coice da égua-*, en el momento del *slam* no se lo trabaja como si fuera una declamación elevada. No hay ninguna postura de arte formal. El poema es performado, escenificado, de tal forma que sus procedimientos sonoros y corporales son subrayados y desviados, reconfigurando el lugar del cuerpo en relación a la poesía. El cuerpo no es apenas su vehículo; es, como la voz, su materia. Es el poema. Parte integrante y comentario crítico, texto que tenemos que leer. Inclusive porque es un poema que trae como cuestión el asedio institucional y sexual sobre los cuerpos, sobre el cuerpo de una mujer negra en el transporte público, donde la precariedad del ómnibus, las calles con pozos, la cantidad de personas, el calor, son experiencias tan crueles como cotidianas. Es con el cuerpo que se provoca el vínculo crítico, por ejemplo, con la música *funk carioca*, siempre asociada a la periferia y a la hipersexualización: cuando el ritmo de la repetición “quica e escorrega” es incorporado por una danza erotizada. Así, el poema se muestra y se piensa a sí mismo en tanto conglomerado de cuerpo, voz y presencia (Zumthor, 2014); poniendo en primer plano un enmarañado ineludible para pensar esa poesía -y luego, toda- donde los cuerpos cargan la marca de su lugar de enunciación: mujeres, negras, LGBTI+. El poema es un cuerpo marcado.

En el choque del el cuerpo, la voz, la presencia con el poema difícil, trabado, escritural se abre una tensión, o mejor, una sordera. El poema se escucha el día de la presentación apenas en parte. La línea final -la *punchline*, el remate, el ápice o clímax que debería generar los aplausos, el éxito y la consagración- no se escucha. Claro, el tono, la nota en ascenso usada por Valeska no ayudan a cerrar el sentido, sino que generan un suspenso y la necesidad de declarar: “terminó, che!”. El poema no cierra. Establece así una continuidad que apunta hacia afuera de sí mismo, una continuidad con la propia vida más marcada y problemática que la de otras performances que abren y cierran de forma clara en ese ámbito ritualizado e codificado del *slam*. “Marlene” se tensiona más con la propia vida que aquellos poemas que muchas veces hablan en primera persona de historias de vida.

Marlene rebotando./ Rebotar rebotar rebotar/ y resbalar./ Rebotar y resbalar/ Los labios largos y gruesos, la panza/ Saltando del remerón./ Los autos apilados aplastados dentro del baile./ Todo es locura cuando agarro el lanza perfume./ Para aguantar el arranque del motor del colectivo el calor de los días de asfalto bruto y lastimado / el vapor de un capot abierto en el cordón de la avenida Brasil// Marlene me dice que dios no anda entre nosotros sobrevuela en helicópteros rasantes mata a tiros y distribuye nuestras cabezas en crucifijos”.

Este es el punto neurálgico. El lugar del yo y de la identidad en expresiones donde el sujeto que enuncia no es el sujeto –blanco y hombre– de la deconstrucción y del post-estructuralismo. El lugar del yo de un sujeto que precisa reivindicar una identidad y, al mismo tiempo, no caer en su trampa.

Tal vez sea importante, para entender la posición resbalosa que toma el poema “Marlene” y la performance de Valeska Torres –que llega a decir en charlas informales que ella es un poco Marlene– en relación a la captura de las identidades, tener en cuenta las transformaciones que el texto ha tenido, los diversos textos que este texto es.

“Marlene” se publica primero como una crónica, texto en prosa que, aunque lleno de implícitos, traía de forma más clara el comentario a su tiempo. Pero que además tenía como centro el lugar de observación de Marlene, no distanciado, sino con deseo de contacto, que no se concreta totalmente pero señala con un esperanzado final.

Marlene babea en el asiento carcomido del tres seis tres. El colectivo tropieza, todavía estamos en la pasarela dieciocho. Marlene babea con los hombros caídos y la cabeza rebotando en el borde de la ventanilla. La quiero despertar, pero ella duerme con tanta convicción que cada ruido es un crimen. El pelo desgreñado, los labios largos y gruesos, la panza apareciendo de la blusa que un día le había entrado en el cuerpo. Marlene es negra. Gordita, cabe en dos asientos, me achico para sentarme al lado de ella los días de sol. Marlene sonrío como si el divorcio hubiera salido ayer. Ella nunca me ve, yo siempre la veo.

Entre el reflejo de la ventanilla de un Chevette, veo el polvo desparramado por el viento que se me pega en la cara. Los autos apilados, aplastados por camiones y micros. Al lado de Marlene no hay peligro. Es día de soledad. Las dos andando kilómetros, desbravando embotellamiento, compartiendo el mismo aire.

Bajamos en la pasarela veintitrés, voy adelante, observo de reojo sus pasos lentos atrás mío. En Irajá son las seis y treinta y dos de la noche, le digo cuando con un susto me doy cuenta que Marlene estaba a mi lado preguntándome la hora. Primeras palabras intercambiadas. Conmovida le digo algo sobre el tiempo. El calor de los días en ese asfalto bruto y lastimado, el vapor de un capot abierto sobre el cordón en frente a Gilson gomería. Ella camina al lado mío. No dice nada. Digo mucho, me doy cuenta de que ella sacude la cabeza confirmando algo que no tenía que ser confirmado sino respondido. Quiero decirle que entiendo sus días, pero no se lo digo. Me doy cuenta que es necesario caminar en silencio a su lado. Frente a un edificio azul, ella para. Los ojos marrones me miran, ella dice “gracias”.⁸

Marlene es un “tipo” social periférico, mujer trabajadora, que tiene que aguantar el asedio de la propia ciudad. Pero si en el crónica Marlene es vista, a partir de un lugar no simétrico pero cercano -el yo también está en el colectivo, también sufre el calor del motor -, en el

⁸ https://issuu.com/valeskaangelo/docs/marlene_de_valeska_torres

poema leído en el *slam* el yo parece asumir un lugar más crítico y enojado, al que se suman los gestos ya señalados. En la presentación, Valeska Torres repite el verso “seu nome é Marlene/ seu nome é Marlene”, con rabia, marcando una actitud política y no descriptiva o de nombrar. Del mismo modo, el final relativamente ameno de la crónica, cuando Marlene habla y dice “gracias”, cuando el texto va para la plaza pública y la voz Marlene habla más, y dice algo terrible: que Dios no anda entre nosotros, que el hombre blanco es Dios y “nos” (a la población negra y pobre de la periferia) mata disparando de helicóptero, y pone esas cabezas en crucifijos. Ese comentario a una necro-política en curso, al papel racista y moralista del estado -premonitorio al papel del gobernador del estado de Río de Janeiro- es avasallador. Y no se escucha.

Ese final que no se escucha desaparece del poema publicado en el libro *O coice da égua* (2019).

Marlene baba.
O ônibus tropeça.
Marlene baba com os ombros caídos,
na quina
a cabeça quicando da janela.

Marlene quicando.
Quica quica
quica
e
scor
rega.

Quica & escorrega,
os lábios comprimidos e grossos, a barriga pulando do abada.
Os carros (((empilhados esmagados))) dentro do baile.
Tudo é onda quando puxo o loló.
Para aguentar o
tranco do motor do
ônibus
o calor dos dias asfalto bruto e machucado,
o vapor
de um capô aberto no meio-fio na avenida brasil.
(Torres 2019: 83)⁹

“Marlene” es el poema de cierre. En relación al poema del *slam*, desaparece también la marca violenta del nombre repetido y el comentario al dispositivo del sexo usando el dispositivo del sexo (“quica e escorrega, é o caralho!” [rebota y resbala, ¡ésta!]). Aparece,

⁹ Las negritas son más y marcan las diferencias en relación a la versión leída el día del *slam* y transcrita más arriba. Además de esas diferencias, en la publicación el poema gana dos nuevas partes, donde Marlene se encuentra en escenas domésticas.

en cambio, más sutil, el yo: allí justamente donde estaba Marlene como agente de la acción: “ela puxa o loló”, aparece el yo: “[eu] puxo o loló”. Es el yo quien huele, inhala, el lanza perfume, es ahora el yo quien se droga no para evadirse o fugarse, no como un procedimiento estético, sino para aguantar aquello de lo que no hay evasión posible. Para aguantar el colectivo, la avenida Brasil, la ciudad que somete al cuerpo, los tiros de helicóptero que ya no están en el poema pero están cada vez más presentes.

Lugar, resbalar: estrategias del feminismo

Sabemos que no es posible trazar una oposición clara entre arte alienado y arte comprometido, así como tampoco es posible diferenciar con claridad un arte político y un arte activista, un arte preocupado con la sociedad y un arte que efectivamente interviene en ella (Lucy Lippard, apud. Mesquita 2008: 15). Si en el Brasil de hoy podemos identificar una urgencia por realizar iniciativas, acciones e intervenciones colectivas, muchas veces por parte de grupos tradicionalmente excluidos de la arena pública, como las mujeres, eso nos debería llevar a una interrogación, no sobre separaciones entre tipos de arte, o tipos de poesía, sino sobre el vínculo intenso entre arte y vida. Un vínculo intenso y en disputa, donde la captura y la resistencia están en permanente roce. Por eso, pensar un arte o una poesía política en términos de efectividad inmediata y o como garantizada por el sólo hecho de que los sujetos subalternos puedan reivindicar un “lugar de fala”, tal vez sea demasiado optimista. Porque a veces no se escucha. Y tal vez haya que resbalar para no ser capturado por un dispositivo que aplanas las conquistas, por un discurso que confía en la representatividad del lenguaje.

En otras palabras, la fuerza política reivindicativa y de justicia del *slam* no lo preserva de las fuerzas domesticadoras que lo toman como un rótulo de consumo, explotando el discurso identitario, tan caro a las narrativas mediáticas de éxito individual. Conscientes de ese riesgo, Valeska e Marlene resbalan, borran y reescriben su lugar –en y con el *Slam das Minas*– para que la disputa por el derecho al discurso se dé por fuera de los modos afirmativos del discurso patriarcal. Como Marlene y como Valeska, la poesía contemporánea hecha por mujeres precisa resbalar entre los discursos. Resbalar, porque resbalamos, pero no somos nosotras las que nos vamos a caer. Ahora que estamos juntas y ahora que sí nos ven.

Bibliografía

- Aguilar, Raquel Gutierrez (2016). *¡A desordenar! Por una historia abierta de la lucha social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Caillois, Roger (1990) [1958]. *Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem*. (trad. José Garcez Palha). Lisboa, Cotovia.
- Canton, Clara Isabel (2012). “El auge de la nueva poesía oral. El caso del *poetry slam*”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 385-401
- D’Alva Roberta Estrela (2011). “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena”, *Synergies Brésil* nº 9, pp. 119-126.
- di Leone, Luciana (2014). *Poesia e escolhas afetivas: poesia e edição na contemporaneidade*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Mesquita, André Luiz (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação defendida na área de História Social, USP.
- Tennina, Lucía (2018). *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Pimentel, Ary. Porto Alegre: Zouk.
- Torres, Valeska (2019). *O coice da égua*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Zumthor, Paul (2014). *Performance, recepção e leitura* (trad. Jerusa Pires ferreira y Suely Fenerich). São Paulo: Cosac Naify.