



A poesia em fuga de Natasha Felix: o livro como plataforma para a palavra falada

Natasha Felix's poetry on escape: the book as a platform for the spoken word

La poesía en fuga de Natasha Félix: el libro como plataforma para la palabra hablada

Taís Bravo Cerqueira*

Resumo

Este artigo propõe-se a analisar como a poeta e performer Natasha Felix tensiona as fronteiras do campo literário ao situar a palavra falada como origem e destino de sua poesia. Seu último livro, *Inferninho* (Felix, 2024b), é escrito a partir de experiências com performances no projeto *Apupú*, no qual Felix coloca o poema no palco, como som, ritmo, dança. Ao longo do artigo, portanto, será demonstrado como esse procedimento criativo, no qual o corpo e o som participam das práticas de escrita e leitura, provoca interferências que ampliam as possibilidades das instituições literárias, desde sua produção até a circulação e recepção crítica. Assim, será acionado o pensamento teórico de autores como Leda Maria Martins e Édouard Glissant para argumentar que a poesia de Felix promove uma espécie de fuga que diz respeito não só às instituições próprias do campo literário, mas à perspectiva ocidental de uma cosmovisão que, por vezes, apaga outros valores e expressões culturais, em especial as afrodiaspóricas e indígenas, no caso do território brasileiro. Portanto, em sua tentativa de escapar dos limites estabelecidos ao que é considerado como literário, o projeto estético de Natasha Felix apresenta-se também como político, restituindo valores próprios às culturas afrodiaspóricas, como a oralidade, a musicalidade e a corporeidade.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; palavra falada; performance; Natasha Felix.

Abstract

This article aims to analyze how the poet and performer Natasha Felix tensions the boundaries of the literary field by placing the spoken word as the origin and destination of her poetry. Her latest book, *Inferninho* (Felix, 2024b), is written based on an experience with performances in the *Apupú* project, in which Felix performs poems on stage, as sound, rhythm, and dance. Throughout the article, therefore, it will be demonstrated how this creative procedure, in which the body and the sound participate in writing and reading practices, causes interferences that expand the possibilities of literary institutions, from their production to circulation and critical reception. Thus, the theoretical thinking of authors such as Leda Maria Martins and Édouard Glissant will be used to argue that Felix's poetry promotes a kind of escape that concerns not only the institutions specific to the literary field but the Western perspective of a worldview that, by sometimes, it erases other cultural values and expressions, especially Afro-diasporic and indigenous ones, in the case of Brazilian territory.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar cómo la poeta e intérprete Natasha Felix tensa los límites del campo literario al colocar la palabra hablada como origen y destino de su poesía. Su último libro, *Inferninho* (Felix, 2024b), está escrito a partir de una experiencia con performances en el proyecto *Apupú*, en el que Félix pone en escena el poema, como sonido, ritmo, danza. A lo largo del artículo, por tanto, se demostrará cómo este procedimiento creativo, en el que el cuerpo y el sonido participan en las prácticas de escritura y lectura, provoca interferencias que amplían las posibilidades de las instituciones literarias, desde su producción hasta su circulación y recepción crítica. Así, se utilizará el pensamiento teórico de autores como Leda Maria Martins y Édouard Glissant para argumentar que la poesía de Félix promueve una especie de fuga que concierne no sólo a las instituciones específicas del campo literario, sino a la perspectiva occidental de una cosmovisión que, por En ocasiones, borra otros valores y expresiones culturales, especialmente afrodiaspóricas e

* Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Puc-Rio, com bolsa de fomento à pesquisa CAPES, e Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ, com bolsa de fomento à pesquisa CNPq, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. orcid.org/0009-0009-3306-6552. E-mail: taisbravo@gmail.com

Therefore, in her attempt to escape the established limits of what is considered literary, Natasha Felix's aesthetic project also presents itself as political, restoring values typical of Afro-diasporic cultures, such as orality, musicality, and corporeality.

Keywords: contemporary Brazilian poetry; spoken word; performance; Natasha Felix.

indígenas, en el caso del territorio brasileño. Por tanto, en su intento de escapar de los límites establecidos de lo considerado literario, el proyecto estético de Natasha Felix se presenta también como político, recuperando valores propios de las culturas afrodiaspóricas, como la oralidad, la musicalidad y la corporalidad.

Palabras-clave: poesía brasileña contemporánea; palabra hablada; performance; Natasha Felix.

Introdução

Este artigo propõe uma leitura de *Inferninho* (Felix, 2024b), última publicação de Natasha Felix, investigando como essa plaquete borra as fronteiras do campo literário. Criado a partir de experiências com performances, *Inferninho* é um suporte editorial para um projeto estético que tem a palavra falada como origem e destino. Neste artigo, portanto, busca-se analisar como essa poesia desloca-se dentro e fora das instituições hegemonicamente associadas à literatura,orquestrando um movimento de fuga cujas experimentações reativam valores afrobrasileiros como a oralidade, a musicalidade e a corporeidade, entre outros.

Para compor tal análise, a pesquisa aqui apresentada vale-se também de materiais online, fazendo uso de entrevistas, ensaios e vídeos nos quais Natasha Felix comenta sobre seu processo criativo. Acredita-se que tais depoimentos podem contribuir para a leitura crítica das obras dessa artista contemporânea, oferecendo possíveis chaves de investigação. Além disso, são convocados para o debate autores como Dénèm Touam Bona, Leda Maria Martins e Édouard Glissant, cujos pensamentos teóricos dialogam com o projeto estético de Felix, ampliando também os caminhos para a sua análise. O artigo, assim, divide-se em quatro seções: essa introdução, na qual se apresenta brevemente a trajetória artística da poeta e as questões estéticas que perpassam sua obra; “*Apupú* ou *Inferninho*: um livro que existe no palco”, em que é analisado como a produção e circulação dessa publicação editorial expande as possibilidades do campo literário; “O poema em fuga: *marronagem* e opacidade”, na qual argumenta-se que a fuga colocada em prática na poesia de Felix dialoga com os conceitos de *marronagem*, de Dénèm Touam Bona, e de opacidade, de Édouard Glissant; e, por último, as considerações finais, em que é desenvolvida a conclusão do artigo, indicando como a obra de Felix reativa valores afro-brasileiros civilizatórios de modo que se trata de um projeto tanto estético quanto político.

Nascida em Santos, Natasha Felix identifica-se como alguém que trabalha com a poesia falada. A poeta e performer também atua profissionalmente em instituições de arte, tendo exercido cargos como assistente de curadoria do MAM Rio, editora artística do Museu do Amanhã e, no momento, como pesquisadora da plataforma Lastro. Além de seus dois livros, *Use o alicate agora* e *Inferninho*, Felix integra as antologias *29 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, e *Nossos poemas conjuram e gritam*, organizada por Lubi Prates. No entanto, antes mesmo de sua publicação por editoras independentes e renomadas, a artista já participava ativamente de saraus e eventos literários declamando poemas – algumas dessas apresentações podem ser encontradas em registros no YouTube, como é o caso de “Desossa” (Felix, 2017), publicado na plataforma em 2017 –, demonstrando como o vínculo com a palavra falada faz-se presente desde o início de sua trajetória.

Em 2019, um ano após a publicação de seu primeiro livro, *Use o alicate agora* (Felix, 2018), Felix começa a realizar performances fazendo uso não só de seu corpo e sua voz, mas também de beats, que adicionam às palavras a cadência de outros ritmos. Essa primeira experiência de performance¹ transformou-se em um vídeo-poema intitulado “Considerações sobre a higiene

¹ Durante esse período, Felix realiza diversas performances em parceria com casas de show, como a Áudio Rebel, no Rio de Janeiro, e instituições como o Sesc e a Biblioteca Mário de Andrade, por exemplo. Durante o período da pandemia de covid-19, a artista

íntima” (Felix, 2020a), no qual poemas e versos de *Use o alicate agora* (Felix, 2018) são sampleados, em um procedimento de corte e colagem cujo efeito é a criação de um texto novo. Assim, a edição impressa dos poemas deixa de configurar-se enquanto uma versão definitiva, já que mesmo após a publicação, o processo de criação do poema não chega ao fim. Em uma aula online disponibilizada no YouTube, Felix comenta o processo de criação de suas performances afirmando que “o livro hoje não é uma finalidade, é uma plataforma [...] Para mim, a coisa se dá com o que você faz a partir do livro também, antes do livro, depois do livro, que rumos isso pode tomar. Porque, no meu caso, o poema é infinito, eu fico requeitando o texto” (Felix; Albuquerque, 2021).

Se o livro é uma plataforma e não mais a finalidade, o propósito da escrita, cabe indagar qual função a plataforma livro ocupa dentro de tal projeto estético. Em entrevista para a iniciativa literária “Mulheres que Escrevem”, Felix afirma a importância da publicação em livro, em especial para pessoas dissidentes: “Publicar, principalmente para as minorias, tem muito a ver com a conquista de um território que antes era proibido ou impossível. Tem a ver com coragem e com o nosso processo de autoestima, de formulação de uma identidade” (Felix, 2020b). Ao considerar a possibilidade de ser editada e publicada como uma oportunidade para adentrar um território que antes era inacessível, a artista reconhece o campo literário, em sua perspectiva editorial, enquanto um espaço de poder e avalia o valor de fazer-se presente nesse local de acordo com um empenho coletivo que, por sua vez, relaciona-se com a construção de uma identidade, sobretudo quando diz respeito à literatura escrita por pessoas negras, indígenas, periféricas, LGBTQIA+, entre outras. Portanto, deslocar o livro enquanto finalidade da escrita não significa diminuir ou menosprezar a relevância da publicação física, mas abrir caminho para outras expressões que podem também ser próprias ao literário, questionando uma certa prevalência da palavra escrita sobre a oralidade, por exemplo. Não se trata de sobrepor um tipo de expressão à outra, mas de instaurar uma coexistência entre livro e performance, entre palavra falada e grafada, sem que haja uma hierarquia entre essas.

Em 2023, após uma viagem à Luanda, Natasha Felix cria um projeto de pesquisa em performance chamado *Apupú*, no qual “a partir da palavra falada, artistas negres da dança, da literatura e da música encontram-se no palco para imaginar e compor uma cena costurada por ritmos como o kuduro, o funk, o amapiano, a tarraxinha, o afrobeat, o jazz” (Felix, 2023). *Apupú* que é uma gíria da cultura do Kuduro para festa, farra, rolê, é um dispositivo criativo para “imaginar o poema se movimentando em um lugar fictício: um *Inferninho*, um apupú, onde o poema dança aputarado, faz algazarra” (Felix, 2023). A primeira edição do *Apupú* foi realizada no MAM-Rio com participação dos artistas Heleine Fernandes, Gênesis, Felipe Oladélé e Preta QueenB Rull. E, em novembro do mesmo ano, Felix foi convidada para participar da programação oficial da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), realizando a performance *Apupú* junto com o DJ Joss Dee. No site da Flip, o evento é definido como “um jogo no qual o poema falado habita a pista” e investiga “as relações entre o corpo negro e os retornos impossíveis, a noção de fuga criativa e a vitalidade” (Felix; Dee, 2023).

Esta performance realizada na Flip está contida em *Inferninho* (Felix, 2024b), tanto nas palavras inscritas no corpo da plaquete quanto no QR Code impresso nas últimas páginas, o qual nos leva até um link com a gravação desse apupú. Há aqui um movimento distinto daquele iniciado no primeiro livro da autora, no qual a palavra falada já se fazia bastante presente: a performance é a escrita do livro, escrita que não se interrompe com a publicação editorial, o livro que existe no palco segue em criação contínua.

Apupú ou Inferninho: um livro que existe no palco

Em entrevista para a rádio Unaerp, a artista conta que *Inferninho* é um livro que existe no palco, existe como um suporte para pensar a performance (Felix, 2024c). Ao fim da plaquete, a nota da autora chama *Inferninho* de um lugar, “Esse lugar que você está agora é um armazém inventado. Um apupú que recebe sons sampleados de mortos e de vivos” (Felix, 2024b, p. 37). Qual é o efeito

também apresenta performances em formato online, como “Muito bem Patrocinada – Falatórios de Stela do Patrocínio” ao lado da poeta Bianca Chioma (Felix; Chioma, 2020).

de transformar o livro em um território, um local inventado para armazenar, cortar, samplear, isto é, misturar sons? Uma primeira constatação possível é que nessa publicação a palavra não é usada em sua ordem discursiva, seja de natureza argumentativa ou narrativa, porque o que interessa a poeta é o som, ou seja, “a linguagem constituída pelo corpo em performance” (Martins, 2021, p. 29).

Em sua nota, Felix (2024b, p. 37) afirma que “esses versos não nascem para serem domados na página, mas para voltarem sempre para seu estado de iminência. Dentro da voz. Nas ruas e nos palcos”. É interessante a escolha de palavras da artista, por exemplo, o verbo “domar” dá o sentido de que a palavra grafada no papel é contida, domesticada, perdendo algum tipo de liberdade. Já a ideia de retornar ao seu “estado de iminência” prescreve que o livro não é o fim, mas um caminho para que esses versos continuem sendo falados, voltando a sua natureza de som, “dentro da voz”. Nesse contexto, som e grafia não precisam se opor, mas relacionam-se, são dimensões nas quais a palavra é experimentada em sua natureza performativa.

Como em seu primeiro livro, em que diferentes materiais são usados, embaralhados e sampleados, em *Inferninho*, Felix faz uso de muitas citações, trazendo conceitos teóricos, falas, rezas, músicas para seu livro-palco. É possível pensar que esses elementos são pistas, indicam caminhos e debates (éticos, políticos e estéticos) que atravessam a pesquisa e o trabalho dessa artista.² Porém, em vez de argumentar, de expor ou produzir um pensamento organizado em uma linguagem argumentativa, a poeta prefere criar uma linguagem artística, performativa, na qual experiencia e coloca em teste as ideias que fundamentam esse debate. Essa escolha estética já é por si só uma forma de produzir um conhecimento e uma linguagem que tensiona os limites institucionais do campo literário.

Uma das possíveis pistas está na epígrafe do livro com trechos de dois ensaios teóricos-investigativos em que o som, o ritmo e o corpo fazem-se presentes: “Mega embrasamento avançado”, de GG Albuquerque (2022), e “Cosmopoéticas do refúgio”, de Dénètem Touam Bona (2020). Em seu ensaio, GG Albuquerque propõe uma compreensão do som como um “sistema de pensamento próprio” (2022, p. 45), afirmando que o “som não é somente escutado passivamente pelos ouvidos, mas sentido em todo o corpo” (2022, p. 39). Assim, o pesquisador articula conceitos como o de *dominância sônica*, de Julian Henriques, e o de *cosmopercepção*, de Oyèrónké Oyèwùmí, e demarca como em uma perspectiva histórica “as culturas musicais negras demonstram uma consciência e um entendimento profundo dessas conexões entre som e corpo” (2022, p. 39), por exemplo, no Candomblé e no Funk, entre outras expressões culturais.

A perspectiva defendida por GG Albuquerque (2022) da sonoridade como uma expressão que não se limita ao sentido da audição, produzindo significados e conhecimentos percebidos por todo o corpo, opõe-se, no entanto, a uma tradição filosófica ocidental na qual o pensamento está dissociado do corpo, em polos que, além de opostos, são também hierárquicos. De acordo com essa compreensão, por exemplo, ouvir o som de uma palavra não se constitui enquanto uma experiência corporal e, sim, um trabalho mental de interpretação de significado, ou seja, o som não tem valor em sua expressão material, apenas naquilo que ele representa. Para além disso, segundo o autor, a filosofia ocidental institui que certos sentidos são dotados de mais valor dentro de uma hierarquia de saberes, por exemplo, a visão é privilegiada em detrimento da escuta.

É, portanto, inserido neste debate que Oyèrónké Oyèwùmí propõe o conceito de cosmopercepção em oposição à cosmovisão, que organiza o pensamento analítico ocidental. Segundo a pensadora, a cosmopercepção contribui para acessar e pensar de forma mais profunda culturas que não se detém no privilégio da visão sobre os outros sentidos, colocando no centro expressões que se relacionam com a escuta, o tato, o paladar. O trecho de “Mega embrasamento avançado” (Albuquerque, 2022, p. 55) que Natasha Felix coloca em destaque na epígrafe de *Inferninho* apresenta, no entanto, o termo cosmo fonografia: “Saberes corporificados. É a música como escrita intensiva e material desse corpo. Da cosmovisão às cosmo fonografias”. Como um

² Em minha dissertação de mestrado (Cerqueira, 2022), desenvolvo uma análise crítica sobre a poesia de Natasha Felix a partir de um exercício de investigação de suas pistas.

livro de poesia, um objeto de cultura que tradicionalmente situa-se justamente no campo de uma cosmovisão, ou seja, de uma prática de leitura que se dá a partir do sentido da visão, pode se filiar a ideia de cosmo fonografia? Se a música pode ser uma “escrita intensiva e material desse corpo” (Albuquerque, 2022, p. 55), a escrita pode também ser uma escuta ou uma fala do corpo?

Possíveis caminhos de respostas para essas perguntas encontram-se em um bloco de texto localizado no centro da página treze de *Inferninho*: “*ntangu*, palavra Kikongo, vem do verbo *tanga*, que pode ser traduzida por *dançar* e *ler* e, ainda, *caminhar com os próprios pés* é uma das três formas de falar o *tempo*” (Felix, 2024b, p. 13). A aproximação entre ler e dançar traz à tona um outro aspecto que faz parte do projeto estético de Felix. Se a artista escreve a partir da palavra falada e ambiciona que, após a publicação do livro, seus poemas retornem a esse estado de imanência, ela também se preocupa com a circulação desses versos, ou seja, como esses chegam até suas pessoas leitoras. É nesse sentido que emerge talvez o interesse em uma palavra na qual os verbos “ler” e “dançar” convirjam. Se a palavra em *Inferninho* é som, ritmo, sua leitura deve também ser experienciada pelo corpo, como uma dança.

No ensaio “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória” (Martins, 2003), Leda Maria Martins investiga a possibilidade da voz e do corpo serem lugares de memória a partir de práticas performativas de matrizes africanas. Assim como Oyèrónkè Oyèwùmí, Martins questiona o predomínio da escrita, o qual, por sua vez, denuncia o privilégio da visão, ou seja, a cosmovisão, enquanto sentido associado à produção de memória, arquivo e tradição, apontando como essa predominância apaga a “textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real” (Martins, 2003, p. 64). Em outras palavras, ao confiar apenas na escrita e na visão enquanto locais de conhecimento e memória, todo um campo de práticas culturais é deslegitimado e coagido ao esquecimento. Para contrapor-se a essa cosmovisão, Martins usa a etologia da palavra “*ntangu*” como caminho para pensar práticas de memória que se dão pelo corpo:

Nos voltejos das etimologias, tentemos uma outra aproximação. Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntangu*, derivam os verbos escrever e dançar, que remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance (Martins, 2003, p. 64-65).

“O que no corpo e na voz se repete também é uma episteme”, afirma a pesquisadora em seu livro mais recente, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela* (Martins, 2021, p. 23). Assim, Leda Maria Martins expõe como a letra impressa ou manuscrita não era o meio primordial de transmissão de conhecimento e memória pelas culturas africanas que chegam ao Brasil a partir da diáspora, de modo que a cultura brasileira também é constituída por inscrições orais e corporais responsáveis por repassar “toda uma plêia de conhecimentos” (Martins, 2021, p. 23). Além disso, ela elucida que, nas culturas africanas, ao contrário da cultura ocidental, não existe uma dicotomia hierárquica entre oralidade e escritura, ambas as textualidades se fazem presentes. Com isso, demonstra como nas culturas africanas – e também, indígenas – a grafia não significava um predomínio da visão, ou seja, o conhecimento e a memória contidos no papel, mas, sim, sua incorporação através de performances, ritos, danças. É dentro do contexto de culturas que não privilegiam uma cosmovisão que escrever, ler e dançar podem compartilhar a mesma raiz etimológica de modo que “Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto” (Martins, 2021, p. 36).

A associação entre ler e dançar como práticas que são experimentadas com todo o corpo faz-se presente ao longo de *Inferninho* em diversos momentos. Derivados diretos da palavra “dançar” aparecem nas páginas treze, dezoito, vinte e um, vinte e três e trinta; e também na página vinte e dois, a partir do verbo “rebolar” na frase “A ideia é fazer o poema rebolar”, o que pode ser entendido como um tipo de dança. A intenção ou o desejo de fazer com que o poema rebole dialoga diretamente com o trecho sampleado de uma fala do DJ Marfox: “Eu não componho música, não estudei [...] Minha música é só fazer e, se está dançante, está bom”, ao qual, ao fim, Natasha Felix (2024b, p. 21) adiciona uma sugestão: “Experimenta trocar música por poema”. Se

o poema está dançante está bom e a ideia é fazer o poema rebolar, duas sentenças que operam como espécies de imperativos estéticos ou diretrizes para um método.

Escrito inteiramente dentro de parênteses, “Depois de uma performance péssima” é um texto em formato de bloco de notas que reúne comentários sobre o método ou o processo de criação das performances da artista. A escolha formal da pontuação entre parênteses cria a sensação de que o texto guarda reflexões sobre o projeto estético de Felix enquanto este já está em andamento, indicando que, talvez, esse método seja formulado através da invenção, da experimentação, ou seja, de uma prática. As notas que constituem esse texto vão desde observações sobre como melhorar suas performances até referências de inspirações – ao todo quatro mulheres negras são citadas: Juçara Marçal, Erykah Badu, Nikki Giovanni e Stella do Patrocínio, contendo comentários como: “Sinto que a resposta está entre os rappers e os poetas”; “É sobre fazer com que música e palavra sejam o tipo de inimigo que precisa ser mantido por perto. Toma-se certo gosto por plugar e desplugar coisas” e “O som é pensamento” (Felix, 2024b, p. 22-23).

Nesse texto, a dança como um gesto de leitura será de novo enunciada enquanto um imperativo, uma condição para que o trabalho da artista chegue às suas pessoas leitoras: “O público precisa querer dançar com você” (Felix, 2024b, p. 23). Quando perguntada sobre o processo de criação de suas performances, Felix faz uma defesa de uma perspectiva de leitura ampliada que esse tipo de ação artística possibilita:

Hoje, é muito evidente pra mim que, enquanto uma pessoa assiste a um slam ou um videopoema, ela está exercitando o hábito da leitura. O que muda é a plataforma. Quando a gente se prende ao estereótipo do leitor ideal, imóvel, trancado no quarto com a cara afundada em algum livro, perdemos muitas outras possibilidades de criar vínculo com as pessoas. Esse acesso à poesia, para mim, se dá por muitas vias. Com isso, quero dizer que a performance tem um caráter muito democratizante. [...] Comecei a falar meus poemas, mexer com paisagens sonoras e beats e com a dança, porque acredito que a escrita não termina no papel. Quem ganha com isso é a linguagem, as pessoas que a testemunham e tomam parte dela, além dos próprios artistas (Felix, 2020).

Este trecho revela que o interesse de Felix por uma escrita que tem como ponto de partida e de retorno a palavra falada conecta-se também ao desejo de ser lida, isto é, de formar um público leitor através de uma plataforma que vá além dos limites físicos do livro. O poema, ao fugir do papel, alcança novas possibilidades de circulação, tornando seu acesso mais democrático, isto é, mais acessível a pessoas de contextos diversos e não apenas àquelas que já se encontram inscritas dentro da cadeia de um mercado editorial. Desse modo, é possível afirmar que um livro que existe no palco tensiona o campo literário e suas instituições não apenas pelo seu modo de produção, mas, talvez, principalmente, por ampliar seu raio de circulação. A ideia de leitura é necessariamente transformada quando o ato de escrever institui-se como um gesto de fala.

Em um texto para o blog da “Escola da Palavra”, Felix apresenta novamente uma reflexão sobre o que a leitura pode se tornar no contexto de uma performance: “paulo freire já dizia antes de lermos palavras lemos o mundo/ estamos lendo o mundo e por isso no show só entram leitores quem assiste está sempre lendo o apupú” (Felix 2024a). A compreensão de leitura a partir do pensamento pedagógico de Freire é usada para defender sua teoria de que assistir a uma performance é exercitar uma prática de leitura. Assim, tornar o poema dançante, enquanto um imperativo, é também um projeto poético que assume, como compromisso, alcançar seu público, fazer com que ele queira dançar com você, ou seja, que desejem ler essas palavras. O poema que existe no palco chega até suas possíveis pessoas leitoras como som e as convida para essa dança, em oposição ao livro que existe como um objeto à espera de ser descoberto por alguém que vai ler e interpretar, quase sempre em uma experiência solitária e silenciosa, suas palavras. Portanto, fazer o poema rebolar, criar junto com outros artistas para que o texto ganhe outras dimensões, é um trabalho que amplia a circulação da literatura para além dos espaços legitimados e delimitados pelo campo literário.

Poesia em fuga: marronagem e opacidade

Em “Cosmopoéticas do refúgio”, outra referência da epígrafe de *Inferninho*, o autor Dénètem Touam Bona (2020) propõe uma noção de fuga a partir do que chama de *marronagem*, “uma forma de vida e de resistência” (Bona, 2020, p. 38) que nasce na África, mas desenvolve-se de forma mais intensa nas Américas, como uma reação ao “sistema protoindustrial da *plantation*” (Bona, 2020, p. 15). Como exemplos de *marronagem*, o autor cita a revolta na Ilha de São Tomé, em 1595, a Revolução Haitiana e práticas culturais como o vodu, o coumbité e a capoeira, entre outros ritos e práticas afrodiáspóricas. Assim como Leda Maria Martins, Touam Bona discorre sobre inscrições de memória que se dão através do corpo e que podem ainda hoje serem reativadas. Se a *marronagem* é “o fenômeno geral da fuga de escravos”, a memória dessas fugas, por exemplo pela criação de quilombos, “continua a irrigar as lutas contemporâneas por meio das práticas culturais” (Bona, 2020, p. 16). Se “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (Martins, 2021, p. 23), repetir movimentos, sons, rituais de outros tempos, é reativar esse saber, grafá-los como memória. Uma das práticas culturais analisadas como *marronagem*, ou seja, como possibilidade de fuga, são as cerimônias que produzem o transe, como o candomblé e o vodu, experiências que promovem, a partir de rituais, uma “tatuagem rítmica” (Bona, 2020, p. 28) dos corpos de pessoas negras, isto é, um ritmo que se inscreve no corpo como memória, e, a cada vez que é reativado, cria a possibilidade dessas pessoas escravizadas reapropriarem-se de seus corpos, libertando-se do sistema que as subjugam.

O som produzido e sentido com todo o corpo abre o caminho para o transe: “Propulsor de sonhos, o fraseado rítmico opera distorções nos próprios corpos e no espaço-tempo [...] no decorrer da cerimônia, a condição de escravo fica suspensa, é negada, derrubada, abolida” (Bona, 2020, p. 30). No contexto da diáspora africana, o transe, como experiência de contato com o divino que se dá pelo corpo, restitui a memória, a cultura e a humanidade de pessoas negras, interrompendo a condição exploratória da escravidão. Durante o transe, abre-se um tempo de fuga.

O trecho de *Cosmopoéticas do refúgio* que Felix ressalta na epígrafe de *Inferninho* encontra-se na seção “As metamorfoses do transe” e diz: “Na origem, todo ritmo é ritmo de corrida: o martelar dos pés sobre o chão, o martelar do coração dentro do peito, o martelar das mãos sobre o couro estendido. É antes de tudo por meio do ritmo que o *nègre* traça uma linha de fuga” (Bona, 2020, p. 30). Há aqui a ideia do ritmo como condutor de um estado de fuga. Quando reivindica, em seu projeto poético, o ritmo como condição para que a palavra seja usada em sua expressão sonora, Felix filia-se às práticas de *marronagem*. Nesse contexto, tornar o poema dançante é um imperativo estético que ambiciona conduzir, por meio da palavra, a um estado de fuga, de transe. Uma experiência que, enquanto dura, dá aos corpos que dançam, sua plateia leitora, a possibilidade de saltar, de escapar. Assim, institui, dentro da literatura, uma compreensão de poema que não é capturada pela cosmovisão, isto é, pela hegemonia do sentido da visão e da palavra grafada, ao mesmo tempo em que reativa uma episteme, saberes e memórias produzidos e sentidos com o corpo.

No entanto, é importante ressaltar que essa fuga não equivale a uma saída, a uma exclusão do campo literário, afinal, Felix está produzindo dentro dessas instâncias, jogando com elas. Quando publica livros em editoras e participa de eventos como a Flip, está inserida em espaços literários legitimados, porém sua própria atuação dentro desses locais pode borrar as fronteiras do que é entendido hegemonicamente como próprio à literatura. A presença de sua poesia em fuga estremece, provoca transformações, amplia as possibilidades de imaginar e fazer literatura.

Dénètem Touam Bona (2020, p. 41) também discorre sobre essa estratégia de *marronagem* que não implica retirar-se totalmente, mas que traz em sua prática “as artimanhas enganosas, os disfarces, a camuflagem”. Segundo o autor, “A secessão marrom é paradoxal pois, ao invés de inaugurar o nascimento oficial de um Estado, ratifica o ingresso na clandestinidade de uma comunidade de seres indóceis” (Bona, 2020, p. 43). Clandestino e indócil são dois adjetivos instigantes para pensar o projeto poético de Felix. A qualidade de clandestino diz respeito a uma ação não-oficial, “que se faz ou realiza ocultamente, em segredo” (Clandestino, 2014), já indócil pode ser descrito como alguém que “não se sujeita a disciplinas” (Indócil, 2014). Uma poesia indisciplinada que não obedece aos paradigmas ocidentais do campo literário no qual se insere,

mas que faz parte sem reivindicar um pertencimento, em uma clandestinidade que a permite conduzir segredos, como, por exemplo, uma certa opacidade.

Em “Para a opacidade”, Édouard Glissant (2021, p. 219) questiona um processo de compreensão das diferenças que se dá como uma “redução ao transparente”. Nesse caso, compreender e aceitar o que há de diferença em uma pessoa acaba por ser uma redução da sua “densidade a essa escala ideal”, promovendo “fundamentos para comparações e, talvez, julgamentos” (Glissant, 2021, p. 219-220). Em oposição à transparência, Glissant (2021, p. 220) propõe o respeito das opacidades mútuas, isto é, uma poética das relações que parte da premissa de “que é impossível reduzir quem quer que seja a uma verdade que ele não tenha gerado de si mesmo”. Em *Inferninho*, há um verso que ocupa sozinho uma página inteira: “Veja bem, estou procurando certa opacidade no que falamos” (Felix, 2024b, p. 31). É possível ouvir nessa frase a fuga de uma recepção, crítica ou não, que a lê pela chave da compreensão e da transparência, determinando, assim, a redução da densidade, demarcando quais são os temas e dicções que cabem à essa artista.³

Glissant em sua crítica à transparência, demonstra o quanto essa lógica de compreender pela redução, na verdade, opera a manutenção de uma norma, de modo que aquele que compreende e aceita, na verdade, é ainda quem está em uma posição de poder, ditando as regras que prescrevem essa compreensão, controlando a subjetividade daquele que é marcado pela diferença: “Eu ‘compreendo’ sua diferença, isso quer dizer que a ponho em relação, sem hierarquizar, com minha norma. Eu admito sua existência, no meu sistema. Eu crio você novamente” (Glissant, 2021, p. 220).

A partir da lógica da compreensão pela transparência, o que uma poeta negra pode dizer já se encontra recortado, previamente delimitado e reduzido. “Onda errada”, poema de *Inferninho*, encena um diálogo no qual esses recortes fazem-se presentes, mas em uma dicção irônica que desestabiliza e interrompe um possível pacto de aceitação pela exigência da transparência:

Você, nessa altura, gostaria que eu
pintasse a paisagem do que vi.
assumisse certos trejeitos,
recorresse às impressões mais ordinárias,
imitasse um sotaque, desse minha opinião
sobre a cultura, a política, a economia.
Negativa, de preferência, embora ponderada.
Exótica, com certeza. E esquecível.
Falaria “Extraordinário”, “Que curioso”,
“Qual língua eles falam lá?”
(Felix, 2024b, p. 26).

Nesse trecho é possível perceber como o desejo implícito no verbo “gostaria” traz consigo uma série de pressupostos, um imaginário racista que determina e confina o que essa voz poética pode dizer, qual paisagem ela deve pintar, o que de fato ela é capaz de ver. Os adjetivos “negativa”, “ponderada”, “exótica”⁴ e “esquecível” associados ao que seria a opinião da voz poética, por exemplo, criam um campo semântico pejorativo, mais ainda, apontam para um discurso isento de radicalidade de alguém que só é convidada a falar se ocupar o lugar de outra, ou seja uma posição à margem, em uma alteridade domesticada – como diz Glissant (2021, p. 219), “Para poder te ‘compreender’ e, portanto, te aceitar devo reduzir tua densidade”. No entanto, essa conversa não acontece de fato porque, quando antecipa o que é pressuposto por esse interlocutor

³ Em entrevista à Revista Crioula, a escritora Cidinha da Silva comenta a atuação da crítica literária demonstrando como muitas vezes há nessa uma série de preconceitos: “Alguns voos me parecem rasos, eu imagino que o texto oferece mais do que alguns críticos alcançam. Mas, acho que isso se relaciona também a certo olhar estereotipado para a produção de uma escritora negra politicamente posicionada. Isso acontece muito conosco, a crítica tem uma expectativa limitada do que autoras e autores negros produzem ou podem produzir” (Sales, 2015).

⁴ Na seção “‘Querem ouvir uma história exótica’ – Voyeurismo e o prazer da Outridade”, em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba elucida o imaginário racista que envolve o termo “exótica” frequentemente associado ao erotismo e ao primitivismo, um termo que, portanto, provoca a produção de “uma imagem alineada de si mesma/o. O momento em que o sujeito negro é inspecionado como um objeto de fetiche”. Nesse trecho, Kilomba também fala sobre o conceito de Franz Fanon de “despersonalização absoluta”, o qual dialoga diretamente com a cena criada por Natasha Felix no poema “Onda errada”: “o sujeito negro é forçado a desenvolver um relacionamento com o eu e a performar o eu que tem sido roteirizado pelo colonizador” (Kilomba, 2019, p. 118-119).

(imaginário ou não), é a poeta quem, através de seu poema, confina-o a uma voz sem direito ao discurso direto. Assim, essa conversa que talvez possa acontecer numa festa, no poema é imaginada apenas para ser interrompida, como a mostra do tipo de discurso do qual sua poesia – em sua reivindicação à opacidade – deseja escapar.

Assim, *marronagem* e opacidade revelam-se como práticas estratégicas dessa poesia em fuga. A palavra como som e ritmo, reivindicando a experiência do transe e da opacidade, intercepta a leitura, a recepção editorial e crítica que, por vezes, confina a arte de pessoas negras exclusivamente a temas como a violência e a opressão,⁵ continuamente mantendo-as no lugar de vítimas de uma sociedade racista e não como indivíduos agentes que podem imaginar e criar a partir de quaisquer outros valores, inclusive a beleza, a alegria, a festa.

Considerações finais

No artigo “Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação”, Azoilda Loretto da Trindade (2005, p. 30) apresenta valores africanos que se fazem presentes na sociedade brasileira, argumentando que a “África e seus descendentes imprimiram e imprimem, no Brasil, valores civilizatórios, ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas”. Entre esses diversos valores, constam, por exemplo, a oralidade, a musicalidade e a corporeidade, três aspectos que são marcantes na poesia de Natasha Felix, em especial em sua última publicação, *Inferninho*, cuja produção dá-se através do projeto de performances *Apupú*. Corpo, palavra falada e ritmo são os fundamentos desse projeto poético. Sobre a relação entre os valores civilizatórios afro-brasileiros e o trabalho de artistas contemporâneos brasileiros, a artista, pesquisadora e curadora Renata Sampaio afirma que:

Trabalhar os valores civilizatórios afro-brasileiros na arte é mostrar que fazemos parte da construção não só braçal, mas imagética desse país, não como sofrendores, mas como intelectuais, como protagonistas, recuperando a autoestima que outrora nos fora negada e afirmando a arte-negra, como arte sem hífen. Assim, falar dos valores civilizatórios afro-brasileiros é falar da nossa casa, das nossas mães velhas, da nossa fé, do nosso território, das histórias que nos cercam, dos que nos é íntimo e nos reconecta com os nossos (Sampaio, 2024, p. 48).

Ao trazer em seu projeto poético não apenas a palavra falada, enquanto origem e destino, mas também o ritmo e a dança, como práticas de criação e leitura, além de evocar o transe como uma abertura para a fuga de uma realidade que se impõe como opressora, Natasha Felix ultrapassa a lógica da cosmovisão e do domínio da grafia sobre as outras formas de expressão, reativando em sua literatura saberes e valores próprios à cultura afro-brasileira. Se, em uma entrevista de 2020 (Felix, 2020b), Felix ressalta a importância da publicação em livro para o desenvolvimento de autoestima e de identidade para pessoas dissidentes, em sua segunda publicação, *Inferninho*, parece existir um aprofundamento dessa mesma autoestima e formação de identidade por meio da reivindicação de territórios que ultrapassam as fronteiras hegemônicas do campo literário e editorial. Como Sampaio explica em seu texto, reativar saberes afrobrasileiros é um caminho para a elaboração de uma autoestima que se relaciona com uma tentativa de retorno, “a busca por um lugar para chamar de casa, por um lugar para onde deve-se retornar, esse problema comum à diáspora negra” (Felix, 2024a). Assim, a poesia em fuga de Natasha Felix é também uma forma de imaginar esse retorno, constituindo-se como um projeto estético e político.

⁵ Em *Cuírlombismo literário* (Nascimento, 2019, p.18-19), Tatiana Nascimento apresenta uma crítica ao que chama de “dever da denúncia”, afirmando que “temos mais que denúncias a fazer [...] temos nos acostumado com o dever da denúncia (que rende inteligibilidade imediata, legitimidade, reconhecimento) e por vezes nos esquecemos do direito – humano – ao devaneio”, ou seja, defendendo que, apesar de discursos de denúncia ao racismo e à violência serem compreendidos de forma mais abrangente, limitar a escrita de pessoas negras e dissidentes ao dever da denúncia é negar o direito à imaginação e à liberdade de seus projetos criativos.

Referências

- ALBUQUERQUE, GG. (2022). Mega embrazamento avançado. In: AMORIM, Gêssica; BEZERRA, Mayara; ALBUQUERQUE, GG; GOMES, Carlos (2022). *Crítica de Invenção*. Recife, Secretaria de Cultura de Pernambuco. p. 37-55. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ci7IAFAOAJ6w79PZhmQVhO1iE2ztz-aH/view> Acesso em: 2 nov. 2024.
- BONA, Dénètem Touam (2020). *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução de Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora.
- CERQUEIRA, Taís Bravo (2022). *Mulheres que escrevem a poesia contemporânea: uma experiência crítica a partir de Adelaide Ivánova, Natasha Felix e Valeska Torres*. 122f. 2022. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000935088&local_base=UFR01 Acesso em: 2 nov. 2024.
- CLANDESTINO (2014). In: Dicionário Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexiton Editora Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/clandestino> Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2017). Desossa. Publicado em Ato Relato Retrato. YouTube, 29 jun. 2017. 1 vídeo (1m59s) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JDyf3QhPisw&t=2s&ab_channel=atoretoretrato. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2018). *Use o alicate agora*. Juiz de Fora: Macondo.
- FELIX, Natasha (2020a). Considerações sobre a higiene íntima. Publicado em Agência. YouTube, 27 mar. 2020. 1 vídeo (3m01s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_XhyeDLdpAE&ab_channel=AGENCIA. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2020b). O processo é se perder nos processos [entrevista concedida a Mulheres Escrevem]. *Mulheres Que Escrevem*. 20 maio 2020. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-natasha-felix-ac98f8c0efa8>. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2023). Ferve a pista quando dança o texto. *Escola da palavra*. 3 ago. 2023. [on-line]. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/ferve-a-pista-quando-dan%C3%A7a-o-texto>. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2024a). Vocês são a melhor plateia que eu poderia querer. *Escola da palavra*. 7 out. 2024. [on-line]. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/voc%C3%AAs-s%C3%A3o-a-melhor-plateia-que-eu-poderia-querer>. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha (2024b). *Inferninho*. São Paulo: Círculo de poemas.
- FELIX, Natasha (2024c). Entrevista com a poeta Natasha Félix. Publicada em Jornalismo - Unaerp. YouTube, 5 ago. 2024. 1 vídeo (9m29s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7SPsogsaoRA&ab_channel=Jornalismo-Unaerp Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha; GG, Albuquerque (2021). Natasha Felix & GG Albuquerque conversam sobre Stella do Patrocínio e Julius Eastman. Publicado por Campo Arte Contemporânea. YouTube, 26 nov. 2021. 1 vídeo (1h32m22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yLDIH6guti8&ab_channel=CAMPOartecontempor%C3%A2nea. Acesso em: 2 nov. 2024.
- FELIX, Natasha; CHIOMA, Bianca (2020) Muito bem Patrocinada - Falatórios de Stela do Patrocínio ao lado da poeta Bianca Chioma. Publicado em Natasha Felix. YouTube, 28 ago. 2020. 1 vídeo (5m37s) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PKLlwSbbSus&ab_channel=natashafelix. Acesso em: 2 de nov. 2024.
- FELIX, Natasha; DEE, Joss (2023). Performance 4 | apupú – onde os corpos vibram, Natasha Felix convida DJ Joss Dee. Publicado por FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. YouTube, 24 nov. 2023. 1 vídeo (38m25s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ouhSoKGhxas&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty. Acesso em: 2 nov. 2024.
- GLISSANT, Édouard (2021). Para a opacidade. In: GLISSANT, Édouard (2021). *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

INDÓCIL (2014). In: Dicionário Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexiton Editora Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/indócil> Acesso em: 2 nov. 2024.

KILOMBA, Grada (2019). *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó.

MARTINS, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó.

MARTINS, Leda Maria (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 2 nov. 2024.

NASCIMENTO, Tatiana (2019). *Cuírlombismo literário*. São Paulo: N-1 edições.

SALES, Sinei (2015). Entrevista com Cidinha da Silva. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 15. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/97042/96424>. Acesso em: 2 nov. 2024.

SAMPAIO, Renata. (2024). Intimidade e pertencimento na arte negra contemporânea. In: SAMPAIO, Renata (org.). *Dos brasis: arte e pensamento negro*. Rio de Janeiro: Sesc. [Caderno educativo da Exposição “Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro”].

TRINDADE, Azoilda Loretto da (2005). Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: Ministério da Educação (2005). *Valores Afro-Brasileiros na Educação*. p. 30-36. [Boletim 22]. Disponível em: <https://culturamess.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/valoresafrobrasileiros.pdf> Acesso em: 2 nov. 2024.