

“Da febre, do drama”: “Herói tombado”, paradigma em levante da biblioteca oral do *Slam*

“Of Fever, of Drama”: “Fallen Heroe”, an Uprising Paradigm of the Oral Library of *Slam*

Marcele Aires Franceschini*
Hertz Wendell de Camargo**

RESUMO: Busca-se compreender como o poema “Herói tombado” (2014), da múltipla artista Roberta Estrela D’Alva, transforma-se em paradigma da voz em levante na vasta biblioteca oral que caracteriza o *Slam*. Produzido para o projeto *Gefallene Helden*, o texto, como performance, denuncia o racismo cotidiano. Prioriza-se o poema transmutado em verbo, gestos, olhares, sons e sombras arquivados em vídeo. Como sustentação teórica, são acolhidos o conceito de “oralitura” de Martins (2003), bem como as noções de oralidade poética de Soyinka (1987; 1988; 2004). Entre palavras, expressões e imagens, D’Alva é corpo engajado ao acolher um lirismo consciente, didático e socialmente crítico, sagrando-se como cânone na biblioteca de saberes decoloniais.

PALAVRAS-CHAVE: Roberta Estrela D’Alva; “Herói tombado”; *Slam*; biblioteca oral

ABSTRACT: This study seeks to understand how the poem “Herói tombado” (*Fallen Hero*) (2014), by multi-talented artist Roberta Estrela D’Alva, becomes a paradigm of the uprising voice in the wide oral library that characterizes *Slam*. Produced for the project *Gefallene Helden*, the text, as a performance, denounces everyday racism. Priority is given to the poem transmuted into words, gestures, glances, sounds, and shadows archived on video. As theoretical support, the concept of “oralitura” by Martins (2003) is adopted, as well as the notions of poetic orality by Soyinka (1987; 1988; 2004). Between words, expressions, and images, D’Alva is a body engaged in embracing a conscious, didactic, and socially critical lyricism, establishing herself as a canon in the library of decolonial knowledge.

KEYWORDS: Roberta Estrela D’Alva; “Fallen Heroe”; *Slam*; oral library.

1 Preliminares: sobre o *Slam*

Na contemporaneidade, a poesia produzida no *Slam* se presentifica como “resposta à ideia elitista” de que as elucubrações, os *insights*, as epifanias e demais materialidades poéticas do eu e da coletividade compreenderiam “um

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo; Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual do Maringá. E-mail: mafranceschini@uem.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7060-9629>.

** Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual do Maringá. Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. E-mail: hertz@ufpr.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4639-0553>.

gênero restrito aos círculos acadêmicos; que pertenceria[m] exclusivamente a um ou outro determinado grupo social específico; ou mesmo que existiria[m] somente enquanto manifestação escrita” (D’Alva, 2019, p. 270).

Historicamente, o movimento *Slam* tem seu marco fundador no Brasil com o ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra), sediado em 2008 em São Paulo e idealizado pela atriz, MC, diretora, produtora, pesquisadora e poeta brasileira Roberta Estrela D’Alva, com o apoio do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, composto por ela; pela atriz, dramaturga, diretora e figurinista Claudia Schapira; pela atriz, MC, DJ, diretora, coreógrafa e pesquisadora Luaa Gabanini; e pelo DJ, ator, MC e pesquisador Eugênio Lima. E, ainda que nos primeiros anos de movimento os campeonatos de *Slam* tenham sido dominados pela presença masculina, ao longo das batalhas as vozes das mulheres se levantaram e tornaram-se protagonistas, na contramão de coletividades poéticas de outrora, como o Simbolismo, que deixou no esquecimento libertárias como a poeta e tradutora Narcisa Amália (1852-1924); como o Modernismo, que não abriu as portas a nomes como Julieta Bárbara (1908-2005) e Dora Ferreira da Silva (1918-2006); e até mesmo nas décadas de 1970, 1980 e 1990, que salvaguardam em uma seletiva bolha acadêmica a poesia de Maria do Carmo Barreto Campello de Melo (1924-2008), Orides Fontela (1940-1998), Lucila Nogueira (1950-2016) e Neide Archanjo (1940).

No maior evento no país, o SLAM BR, em seus vinte e dois anos de existência, nota-se a forte presença das mulheres entre as campeãs: Roberta Estrela D’Alva (2010), Luz Ribeiro (2016), Bell Puã (2017), Pietá/Nilo Nuhate Ybyraporã¹ (2018), Kimani (2019), Jéssica Campos (2020), Joyce Zau (2021), King Abraba (2023), Mileny (2024) e Yastrícia Santos (2025). Notadamente, um movimento que contempla as vozes de mulheres negras, dando-lhes visibilidade e as colocando como sujeitos fora de si, ampliando, à coletividade, poéticas de reclames, de lutas, de conquistas, de debates, de sonhos, de projetos e de desafios. Em um sentido histórico e cultural, no *Slam* “o sujeito poético feminino ressalta o papel de guardiã atenta da memória; daquelas memórias que cortaram o

¹ Quando campeã, em 2018, Pietá ainda se identificava com o gênero feminino, porém, ao longo dos anos, transicionou e hoje se reconhece como Nilo Nuhate Ybyraporã, voz atuante nos *Slams* brasileiros.

Atlântico” (Souza, 2017, p. 29), criando teias de ancestralidade entre as gargantas artísticas ansiosas pelo grito – calado por quatro séculos de escravização e colonialismo no Brasil.

Quanto à biblioteca oral do *Slam*, ela opera por vias estruturais periféricas, legitimamente difundida na rua. Essa não é uma biblioteca com paredes, estantes e livros: é uma biblioteca móvel, disposta aos leitores-ouvintes em locais públicos, acessíveis, como demonstra a própria história do movimento. O poeta Emerson Alcalde (2022, p. 164), um dos primeiros *slammers* brasileiros, argumenta que essa biblioteca do discurso poético não possui sede fixa e, por se levantar como um movimento coletivo constituído, leva a potência da palavra a praças, terminais de ônibus, metrô e também a áreas culturais urbanas tais feiras e festas.

Nomes de poetisas como Roberta Estrela D’Alva, Luiza Romão, Mariana Felix, Kimani, Midria, Bell Puã, entre outras *slammers*, desafiam o sentido hegemônico de periferia, de modo que se utilizam da biblioteca oral do *Slam* para romper a fronteira entre a construída ideia de precariedade colonial *versus* modernidade hegemônica, tendo em vista que as condições opressivas impostas pelo sistema capitalista, como a marginalização econômica e social, exibe-se, “desde o início, colonial/moderno e eurocentrado”. Atente-se ao fato de que nomear o *Slam* como uma biblioteca oral vai além da dinâmica estrutural de lócus, uma vez que seu habitat é a rua, sem fronteiras; e sua materialidade não é o livro impresso, tampouco digitalizado, porém a criação poética animada na ruptura com o padrão hegemônico de quem detém a fala:

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta. (hooks, 2019, pp. 38-39.)

A escritora e ativista negra estadunidense bell hooks, em *Erguer a voz* (2019), destaca a fala como forma de desafiar estruturas de poder opressivas, reivindicando levante e identidade própria, promovendo processos de libertação, tanto individual quanto coletiva. Para hooks (2019), desafiar mulheres a romper silêncio ou silenciamento tem sido um dos aspectos centrais do movimento

feminista negro. Além disso, ela evidencia que, para as mulheres negras, “a luta não tem sido para emergir do silêncio para a fala, mas para mudar a natureza e a direção da [...] fala, para fazer uma fala que atraia ouvintes, que seja ouvida” (hooks, 2019, pp. 32-33).

Entre centenas de vozes de mulheres negras que trafegam no universo da biblioteca oral do *Slam* brasileiro, esse estudo busca captar a lírica, a verve épica e a performance de Roberta Estrela D’Alva no poema “Herói tombado”, idealizado e produzido para o projeto “Heróis Tombados” (*Gefallene Helden*), parte do “Festival Varzeanas – Cultura de Futebol” do Goethe Institut (São Paulo). Com letra, concepção e interpretação de Roberta Estrela D’Alva, em parceria com o cineasta Fernando Coster, a performance poética se apresenta em vídeo no Youtube,² tendo sido gravada no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos em 9 de junho de 2014.

Inicialmente, é fundamental explicitar que o videopoema “Herói tombado” segue a linha do *spoken word*. Ainda que a arte da palavra falada seja vital ao *Slam*, trata-se de materialidades distintas. No *Slam*, os poemas são, necessariamente, competitivos, com duração de até três minutos, não sendo permitido o uso de objetos cênicos, figurino ou acompanhamento musical (Vieira, 2024, p. 15), de modo que o videopoema, tomado como paradigma de texto performático manifestado na cosmopoética da biblioteca do *Slam*, traz a figura da *slammer*, que atua, a seu modo, como uma *griot* moderna – os(as) sábios(as) anciãos(ãs) africanos(as), sobretudo porque o conhecimento nessas sociedades tinha/tem base oral. Não por acaso, a notória afirmação do antropólogo e escritor malinês Amadou Hampâté Bâ faz tanto sentido: “Na África, quando um ancião morre, é uma biblioteca que se queima” (*apud* Kabwasa, 1982, p. 14). Nessa biblioteca, a “griotização” do conhecimento é relevante, posto que a voz poética atua como narradora, cronista de seu tempo, para além da poesia como pura fruição.

Posta essa relevância em questão, o longo poema, com 14m17s de duração, abre alas ao eu-poético da *slammer* em “performance-levante”, que por sua vez combina elementos do teatro, do gesto, do corpo, da música e das artes visuais,

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

movidos por críticas sociais e aproximações interculturais vivenciadas no processo lírico. D’Alva, cujo nome de batismo e de pesquisadora é Roberta Marques do Nascimento, complementa o conceito, dando-lhe natureza revolucionária: “No *Slam*, o *rito* é atualizado, e novamente, em uma festa-fresta no tempo, uma comunidade se reúne para ouvir a voz de seus narradores e narradoras e festejar participando de *performances-levantes*” (Nascimento, 2014, p. 304).

Especificamente na biblioteca oral do *Slam*, a performance, quando em “levante”, solta o grito segurado:

Paira um questionamento, principalmente de poetas mais “clássicos”, sobre a homogeneização das temáticas, geralmente voltadas para questões de gênero e raça, sobre a falta de rigor estético e formal, de complexidade sónica, a pobreza de vocabulário, a semântica ou a reclamação de que os poemas são feitos “no grito”. Parece-me novamente que são críticas que partem do ponto de vista da análise da escrita, quando o slam se trata de uma manifestação oral. Ou até de uma análise da oralidade, mas concebida não a partir de suas especificidades, mas como algo que existe a partir de uma ausência, nesse caso, de escrita, exatamente como os jovens citados um pouco antes aqui, os quais são definidos a partir do que não são e do que não têm. Talvez o que críticos esperem seja alguma espécie de rigor canônico do “o que”, sendo que em um slam importa mais o “como”, o “onde” e o “por quem” está sendo dito o poema. E entre a performance e o cânone há a urgência. (D’Alva, 2022, p. 23.)

Ao pensar no instante poético como urgência, D’Alva (2022, p. 19) recorre ao “levante” com “caráter provisório, em processo, inacabado, autogestivo, que acaba por transformá-lo em uma zona autônoma temporária ou TAZ (na sigla em inglês), termo cunhado pelo filósofo anarquista Hakim Bey”. Complementando, Bey (2004, p. 18) traduz TAZ como “um microcosmo daquele ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade”, cujo “ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias”. Sem dúvidas, a sigla ZAP (Zona Autônoma da Palavra) dialoga diretamente com TAZ, sobretudo pela urgência da denúncia poética.

No rompante do relato, o eu-poético parte do movimento “mundo interior” ao “exterior”, ou coletivo: no que toca à abordagem de “levante” característica do *Slam*, revela-se na consciência de recusa ao sistema, bem como nas manifestações que não se encaixam em epistemologias hegemônicas de dominação e controle. Nesse cenário, a biblioteca do *Slam* também se materializa em levante por trazer, nos versos performados, a extensa poética de seu arquivo oral, produzindo

engajamento, natureza política e recusa radical quanto à inferiorização das pessoas pobres, negras e periféricas. A oralidade desempenha um papel fundamental, permitindo que vozes sejam ouvidas e histórias sejam contadas de forma decolonial, distante da biblioteca eurocêntrica, erudita em sua essência. Trata-se de uma biblioteca cujos volumes são grafados e postulados pela voz e pelo corpo, transcendendo a escrita, desenhada nos âmbitos da performance, da oralidade e das práticas rituais.

Notadamente, a biblioteca oral do *Slam* segue um processo ritual de dimensões estéticas, políticas e sociológicas, cujo engajamento visa à conscientização do receptor da mensagem, ou ao leitor-ouvinte de tais discursos. Para além da projeção da voz, dos verbos e dos gestos, a poeta/*slammer* se edifica na condição de “corpo como inscrição de mundo [...], como ação política: um corpo que se coloca e que atua [...], deixando suas marcas, seu pensamento, suas reivindicações, posicionando-se e reconstruindo-se” (Magalhães, 2010, p. 115). É preciso ainda enfatizar que a biblioteca do *Slam* não se reduz ao conceito de vocalidade, uma vez que abriga poetas surdos(as) Brasil afora, como, por exemplo, o Slam do Corpo e o Slam Resistência Surda, com a presença de DJs surdos(as).

Contudo, o recorte desse estudo apresenta a biblioteca do *Slam* por vias vocalizadas, uma vez que essa é a linguagem disponibilizada pela poeta no momento da materialização poética. “Herói tombado” germina questões que rompem o silêncio sob uma perspectiva silogística, uma vez que a *slammer* usa a lógica dedutiva (premissa maior, menor e conclusão) para relatar o problema do racismo, instaurando-se a corporeidade da voz poética como exemplo do poder simbólico e didático dessa biblioteca, sustentada na vocalidade e no gesto em levante.

2 A via-crúcis do ‘Herói tombado’: a poesia-levante como denúncia e didática

Entre uma infinidade de poemas que poderiam caracterizar a natureza da biblioteca oral do *Slam*, “Herói tombado”, de autoria de Roberta Estrela D’Alva, serve como paradigma por trazer como pano de fundo um lamentável episódio de

racismo no Brasil: no dia 23 de fevereiro de 2010, durante uma partida na Arena Floresta, em Rio Branco (AC), o jogador Obina, do Alético-Mineiro, foi ofendido pela torcida adversária, que em coro lhe gritava: “Macaco”. A poeta/*slammer* resgata essa vergonhosa memória em seu texto, escrito e performado especialmente para um evento relacionado ao futebol, promovido pelo Goethe Institut de São Paulo. Roberta, mulher negra, toma as dores do racismo no levante poético, narrando a violência contra o atleta e contra todos(as) aqueles(as) que sofrem com as marcas da opressão colonial, epistemologia até hoje mantenedora da degradação da população preta e parda no país.

Já nos três primeiros versos o eu-lírico toma para si a identidade do jogador, apresentando-se: “Sou um homem, afirmo,/ acima de tudo, apesar de tudo e por causa de tudo,/ um homem” (D’Alva, 2014, 26s).³ Logo no início, o(a) ouvinte/expectador(a) é conduzido(a) à intertextualidade com o protesto “*Aint’t I a Woman?*” (“Não sou uma mulher?”), da ativista negra estadunidense Sojourner Truth (1791-1883), levado à público na Convenção das Mulheres de 1851, em Akron, Ohio. Nascida cativa, após ganhar sua liberdade, em 1827, Truth se tornou uma potente voz contra a escravidão. Em seu discurso, a ativista denuncia o tratamento dado às norte-americanas brancas em comparação às negras. Ao questionar repetidamente “*Aint’t I a Woman?*” (“Não sou uma mulher?”), aponta sua vida de exaustivos trabalhos e de mãe, fato que a tornaria tão mulher quanto qualquer outra (cf. Fitch; Mandziuk, 1997, p. 18).

Os três primeiros versos do poema ainda dialogam com *É isto um homem?* (1947), do escritor judeu italiano Primo Levi, no qual descreve suas duras recordações no campo de concentração em Auschwitz. Ao ser levado pelos nazistas, o narrador é submetido não apenas a situações de fome, sede, cansaço, humilhações, como também lhe são criadas, a todo momento, tentativas de apagamento identitário, a começar pelo nome próprio, substituído por um número: “como se todos tivessem compreendido que só os homens têm direito a um nome, e que *Null Achtzehn*⁴ já não é um homem” (Levi, 1988, p. 41). Dessarte, seja através de Levi ou de Truth, a intertextualidade conduz o receptor da

³ Dado que o poema é materializado em base oral, ao invés de páginas, os versos serão apontados de acordo com o tempo do vídeo, cujo link foi disponibilizado em nota anterior.

⁴ “Zero dezoito”, em alemão, em referência aos últimos números de sua matrícula em Auschwitz.

mensagem poética a um fato: tanto o racismo quanto o nazismo, a xenofobia e a opressão hegemônica levam os fascistas, os nacionalistas e os colonialistas a dividirem-se em grupos que se autoedificam como superiores, seguindo a visão naturalista de que de um lado estão os mais fortes e, do outro, os mais fracos. Desse modo, os poemas constituintes da biblioteca oral do *Slam*, em sua natureza, manifestam uma proposta contrária a essa dominação, ligados à oralidade, à ancestralidade e à emancipação da voz em levante.

Dando sequência à leitura visual de “Herói tombado”, após a tela se abrir em breu total, surge a sombra de D’Alva sob um fundo cinza, introduzindo o personagem-tema de seu épico poema:

Nos escritos de um poeta maldito já foi dito
ter sido inútil o canto, inútil o pranto
pelos anjos caídos, como eu,
como Charles, o Anjo 45,
como todos aqueles, os esquecidos.
Mas ainda há de ser ouvida a voz que paira nos cantos escondidos,
que conta a saga bruta, que canta a cega luta
de uma sina, que se não fosse a fé na justiça divina,
pareceria até injusta. (D’Alva, 2014, 42s.)

Como um crochê de referências, D’Alva parte para a metalinguagem ao trazer o livro de crônicas-contos *Inútil canto e inútil pranto pelos Anjos Caídos* (Marcos, 1977),⁵ do “poeta maldito” Plínio Marcos, no qual ele denuncia a precária situação das prisões superlotadas no Brasil, apontando as injustiças e a desigualdade. Ainda faz referência à canção “Charles, Anjo 45”,⁶ de Jorge Ben (1970), personagem-tema que o cantor conheceu em sua infância e que se tornou presente em várias de suas composições. Ainda, a respeito dos “anjos caídos”, o eu-lírico inaugura o poema como legítima representante da “voz que paira nos cantos escondidos”, pronta a narrar “a saga bruta”, “a cega luta de uma sina [...] injusta”.

⁵ Inclusive, D’Alva dirigiu o ator Ícaro Rodrigues a partir da obra *Inútil Canto e Inútil Pranto Pelos Anjos Caídos*, em 2023, lembrando a morte de detentos que se rebelaram em uma cadeia de Osasco (SP).

⁶ “É um cara que por motivos diversos aos meus se meteu em bobagem. Bobagem, não sei, ele tava na dele... O Charles tinha mil coisas, tinha ponto de bicho, tinha boca de fumo, mas é um cara bacana, sensacional, pô. Ele foi preso por causa de uma 45. Ele usava 45, depois é que ele foi preso, condenado” (Ben Jor *apud* Veja, 1969).

O sujeito poético apresenta seu herói (“tombado”, “caído”) para então narrar sua trajetória. Na biblioteca oral do *Slam*, por seu caráter engajado, as poetisas/*slammers* compartilham, para além da poesia, saberes, memórias e histórias. Paul Zumthor (1997, p. 32), em *Introdução à poesia oral*, salienta que “o conhecimento daquilo que se transmite” está ligado à “natureza da performance”, que por sua vez “afeta” os saberes, modifica o conhecimento: “Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”.

Voltando a “Herói tombado”, uma pausa para a música incidental, elemento presente em toda a extensão do poema: “Todo menino é um rei,/ Eu também já fui rei,/ Mas quá!/ Despertei” (D’Alva, 2014, 1m20s). Tal e qual o conceito de “ópera *folk*” proposto pelo escritor, dramaturgo e pesquisador nigeriano Wole Soyinka (1988) – primeiro africano negro a ganhar um Nobel de Literatura, em 1986 –, a poesia vigente na biblioteca do *Slam* prioriza a junção performance autoral e referências musicais de cor local. Como pesquisadora, a poeta, em sua tese de doutorado, *Vocigrafias* (Nascimento, 2019, p. 149), explica que o *sampling*, também conhecido como *sampleagem* ou *sampleamento*, é uma técnica que extrai de uma gravação algum trecho musical, que por sua vez é utilizado na construção de uma nova gravação a partir de um processo de colagem musical. Ela ainda observa que o *sample* pode ser caracterizado como uma “amostra de áudio”, um “recorte musical” bastante utilizado por DJs, músicos e poetisas, tanto no universo do Hip-Hop, do *Slam*, quanto em outras manifestações.

O início da performance poética de “Herói tombado” é caracterizado pelo *sample* do samba eternizado na voz de Roberto Ribeiro (1978), que por sua vez situa o “herói” desde sua infância. A ele é concedida uma origem: “De menino era pique, era pedra, eu pau, era pega, era vento, era muito,/ era sol, era pipa no céu, era sonho e cerol,/ era bola no pé,/ no pé, nu, era futebol” (D’Alva, 2014, 1m41s). Ao relembrar o princípio, a voz do eu-lírico é expressa com ânimo, energia, priorizando as aliterações em “r”, sobretudo na anáfora “era”, opção que agiliza a narração, como se acompanhássemos os movimentos acelerados do menino. Nesse momento, a imagem da *slammer*, que estava exposta em sombra, reaparece – salientando que o clipe inteiro do poema é em preto e branco, sem a introdução de cenários ou quaisquer outros elementos/objetos cênicos (como no *Slam*).

Do “sonho”, do “pé nu” há uma passagem temporal: a criança sai do campo lúdico e alcança o campo “vasto”, do “mundo”, da vida adulta e seus “contratos”, da “grana”, da “fama” e de todo “drama” que envolvem as relações de poder no mundo do futebol:

Era bola no campo,
e o campo era vasto,
e o campo era mundo,
e o campo era asfalto,
e o campo era terra, era Mengo, era Vasco, Palmeiras, Corinthians,
e o campo era um passo pro mundo de fora,
pro campo dos astros, pra uma vida esperada, feita de contratos

da grama e da grana,
do brilho e da fama,
do amor da torcida, da febre, do drama. (D’Alva, 2014, 1m55s.)

“Da febre, do drama”: eis que surge outro *sample*, “Negro drama” (2002), dos Racionais MCs. Na biblioteca oral do *Slam*, a poesia periférica se entrelaça à conjuntura cultural contemporânea, em especial na parceria entre produções audiovisuais e escritas, apropriando-se da estética do cotidiano. Tal estrutura se deve, entre outros aspectos, à expansão do Rap e do Hip-Hop nas últimas décadas no Brasil. No vídeo, a imagem de Roberta Estrela D’Alva novamente se materializa em sombra, e o “negro drama” de Obina não tarda a aparecer:

[“Macaco!”]
Um soco, um gesto,
um ódio,
[“Macaco!”]
A boda, a rede, o pódio,
[“Macaco!”]
calibre 35, coisa que o valha.
[“Macaco!”]
Essa raiva, esse amargo, essa mágoa, essa tralha. (D’Alva, 2014, 2m30s.)

Ao expressar as ofensas da torcida adversária contra o jogador, D’Alva tem sua imagem exposta em flashes: em cada um deles, aparece se defendendo dos holofotes, como quem é condenado por um crime, ora escondendo o rosto; ora posicionando-se, lateralmente, como se fosse “fichada” em uma delegacia:

Figura 1 – Roberta Estrela D’Alva performando o poema “O herói tombado”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

Ao longo do poema, a ofensa “macaco” aparece oito vezes, evidenciando-se o racismo sofrido pelo atleta em campo. Contudo, a resposta do jogador aos xingamentos vem nos gols: nesse dia, o Atlético Mineiro venceu o Juventus (Acre) por uma goleada de sete gols, sendo Obina autor de cinco deles:

Eu poderia ter parado,
ódio nos olhos,
gritado,
ira nos dentes.
Mas a fúria impulsionou-me:
bola na rede.

[Gooooool! Obina!] (D’Alva, 2014, 2m52s.)

Ao tomar o lugar de Obina, apropriando-se do pronome “eu”, o eu-lírico tem sua imagem bem focada, limpa, sem sombras. Da forma previamente escrita à performance videográfica, a *slammer* realiza o que Soyinka (1987) nomeia como “*double writing*” (“escrita dupla”), centrado no movimento duplo da tradição oral transpassada à cultura escrita, permitindo que o escritor empregue sua linguagem periférica no texto escrito. Em “Herói tombado”, o movimento é em *looping*: do escrito ao oral, prestes a ser performado. É ainda um movimento exectuado em “*double consciouness*” (“consciência dupla”), vivente no conflito entre a tradição e a modernidade; entre a erudição e o periférico; entre o individual e o coletivo (Soyinka, 1987). Nessa engrenagem, o poema em questão se move a partir de uma dicotomia que ora assume a linguagem individual, de afirmação do eu negro; ora reproduz o racismo no Brasil. Daí ser um modelo de expressão oportuno à biblioteca oral do *Slam*, também de qualidade dialética –

oral por natureza; escrita pela literariedade; decolonial por discurso; dialética pela tensão.

Dando sequência à análise do poema, novamente a inclusão de *sample*: dessa vez, a voz do próprio locutor da partida narra a goleada de Obina: “Obina e o goleiro,/ Obina, bateu, goooooo!// Três vezes Obina!// Obina de novo, no canto, no canto,/ Gooooool!// Obina na área, goooooo!// Obina, o quinto dele no jogo” (D’Alva, 2014, 3m20s). À medida que a voz do locutor esportivo está em primeiro plano, a poeta abre os braços, expressando a magnitude cada gol:

Figura 2 – A poeta expressando os momentos de gol



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

Ao priorizar a performance poética, ressalte-se o conceito de “oralitura” da intelectual negra Leda Maria Martins. Para ela,

o significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos voleios do corpo. (Martins, 2003, p. 77.)

Martins (2003) parte da hipótese de que um corpo em performance é um local de inscrição de saberes – portanto, um corpo materializado em poética na dinâmica da biblioteca oral do *Slam*. Para a autora, o conhecimento daquilo que se transmite está ligado ao que a natureza da performance afeta, ao que transforma. Desse modo, a partir dos gols, o eu-lírico recupera a celebração de Obina, “o grito da torcida”, “aparentemente” “lavando as feridas”, “aparando as

arestas”, “dissolvendo os rancores”, “blindando” o homem atacado por injúrias raciais e o “protegendo de todos os horrores” (D’Alva, 2014, 3m41s). Lembrando-se que em 2010, data do episódio de racismo em Rio Branco, Obina já era jogador famoso, tendo passado por clubes como Flamengo e Palmeiras. No Atlético Mineiro, teve um dos melhores resultados de sua carreira, com 27 gols em 39 jogos, sendo cinco deles marcados no dia do fatídico jogo contra o Juventus acreano (Lance, 2025). De modo que a poeta/*slammer*, ao relembrar a boa fase do jogador, apresenta-se com movimentos mais leves, flexíveis – porém sempre alerta ao que “aparentemente” parece “resolvido”, “sob controle” (D’Alva, 2014, 4m03s).

Passado o episódio do jogo contra o Juventus acreano, o eu-lírico não mais se refere exclusivamente ao caso de racismo de Obina, porém passa a pontuar as andanças e o estilo de vida dos jogadores de futebol, e como eles simbolizam figuras “heroicas” aos olhos dos torcedores. Obina, tal e qual outros craques contemporâneos e de outrora, era aquele que fazia “chorar o avô e o menino/ frente à poesia de um drible bonito” (D’Alva, 2014, 4m28s). Nos tempos de glória, seu sangue “bombava, esquentava, fervia” (D’Alva, 2014, 4m40s), porém, como todas as coisas na vida, tudo se transforma. A maré muda, e o fragmento que indica tal virada é o *sample* dos versos de “Roda-viva”, de Chico Buarque: “Roda mundo, roda-gigante/ Rodamoinho, roda pião,/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração” (D’Alva, 2014, 4m53s).

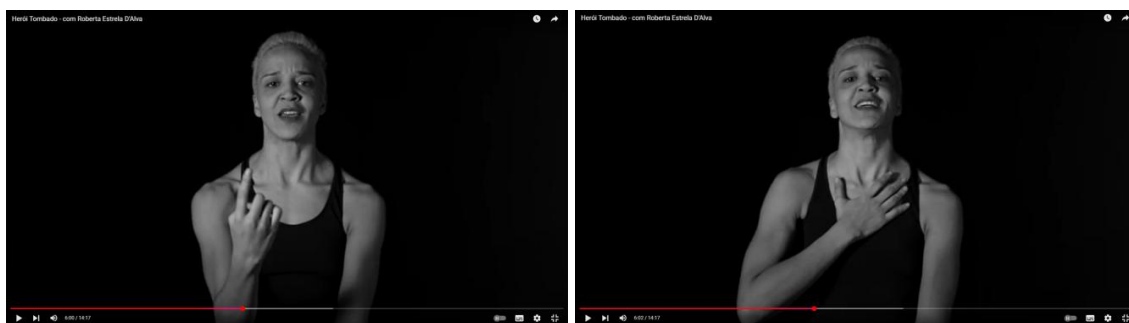
Note-se que na biblioteca oral do *Slam* é recorrente o uso de metalinguagem na conversa com outros nomes e obras literárias, seja com Chico Buarque, seja com Racionais ou Plínio Marcos. “Nas voltas do coração”, embora a voz poética expresse a alegria do momento do gol, ela não se esquece a que veio: relatar os momentos de queda e racismo sofridos não apenas por Obina, mas por centenas de “heróis tombados” que se espalham pelos campos brasileiros. Como numa roda-viva, ela vai da sagração do gol ao pênalti perdido:

E a navalha do tempo talha mais um destino –
naquele dia, a roda girou de frente pro gol,
a roda girou:
“Pênalti!”
Então entendi porque tal palavra traz dentro de si
a pena dentro de si:
Pe-nal-ti,

Penal-ti,
Penal a ti. (D’Alva, 2014, 5m03s.)

Em seu poema-performance, Roberta Estrela D’Alva cria paralelismos sintáticos a fim de trabalhar os múltiplos sentidos que a “penalidade” do chute a gol pode expressar. Não por acaso, o zagueiro, no momento da cobrança, grita: “Esse é pra ti!”, desdobrando-se também um paralelismo na memória do eu-lírico: “de frente pra trave, o mundo se abr[e]”. No instante da cobrança do pênalti, toda a pressão, como se “dependesse” do jogador “[...] o futuro da nação,/ o fim da fome do Sudão,/ o sim a todos os pedidos de casamento,/ o fim de todas as guerras,/ a libertação de todos os prisioneiros”. Fatidicamente, “de um só homem/ dependia a alegria da nação” (D’Alva, 2014, 5m43s).

Figura 3 – “De um só homem, de mim”: o peso das escolhas do “herói tombado”

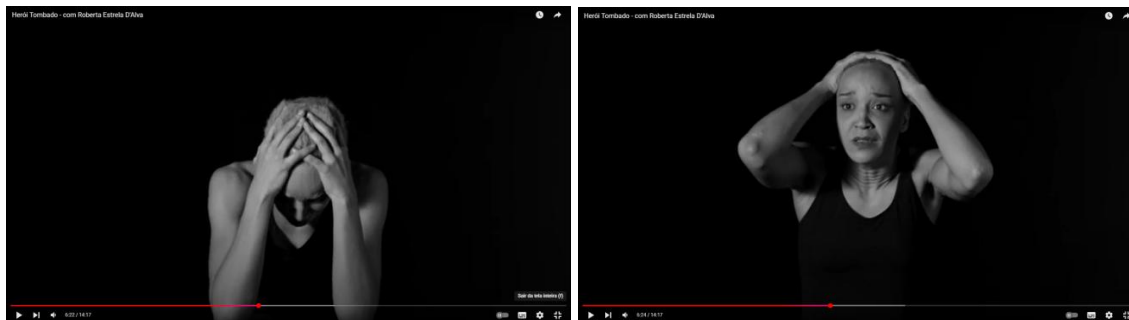


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

Não obstante, o desfecho do pênalti é revelado: “Meu Deus! E tudo se deu,/ e tudo aconteceu” (D’Alva, 2014, 6m09s). Ainda que possa parecer confusa a mudança de sujeitos abordados pelo eu-lírico no vídeopoema, é fato que ele já não mais se propõe a ser unicamente “testemunha ocular” do episódio de racismo contra Obina, ampliando o leque ao que um jogador, sobretudo negro, pode levar de pesado contra si, tamanho o jugo da torcida. E, ainda que na biblioteca oral do *Slam* as obras memorialísticas entrelacem episódios factuais e montagem de cenários fictícios, há a “memória do corpo como portal de alteridades” (Martins, 2003, p. 64). Poeta, eu-lírico, Obina e todos os jogadores brasileiros negros e ofendidos interagem na construção da performance, de modo que a não concretização do gol é o estopim para a derrocada de um homem. A voz do locutor novamente toma vida: “Bateu pra fora, pra fora, acabou!” (D’Alva, 2014, 6m17s).

Nesse momento, todo o estádio vira “um macabro coliseu”, e os gritos da torcida adversária se misturam, enérgicos, à memória do eu-lírico: “tão lancinante, apogeu,/ e se não fosse eu, e se não fosse eu, e se não fosse eu,/ tudo seria diferente se não fosse eu/ e se, e se não fosse eu, e não fosse eu/ e se fosse eu, e se não fosse eu, e se” (D’Alva, 2014, 7m00).

Figura 4 – O desespero do pênalti perdido



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

A partir desse trecho, já metade do poema, há uma mudança na narrativa poética, bem como no desfecho do herói, verdadeira “encruzilhada discursiva”, lócus onde “a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se descola, ou melhor, é deslocada pela improvisação” (Martins, 2003, p. 70). Por um segundo, a tela se fecha, escura, para novamente focar nas expressões da poeta/*slammer*: “Eu, acordo:/ abro os olhos e se instaura um tribunal,/ em um teatro silencioso,/ sou julgado e condenado” (D’Alva, 2014, 7m37s). Em *O negro no futebol brasileiro*, publicado em 1947, Mario Filho (2010) aborda a entrada do negro no futebol como uma verdadeira “democratização” do esporte, cuja fundação ocorreu de modo elitista. O prefácio de Gilberto Freyre emplaca a tese de que o Brasil seria uma “democracia racial” e que o futebol, por conta da miscigenação, teria superado o racismo estrutural: “[...] era natural que o futebol, no Brasil, ao engrandecer-se em instituição nacional, engrandecesse também o negro, o descendente de negro, o mulato, o cafuzo, o mestiço” (Freyre *apud* Filho, 2010, p. 6).

Contudo, na segunda edição da obra, em 1964, Mario Filho busca se distanciar dessa ideia, lembrando casos de racismo:

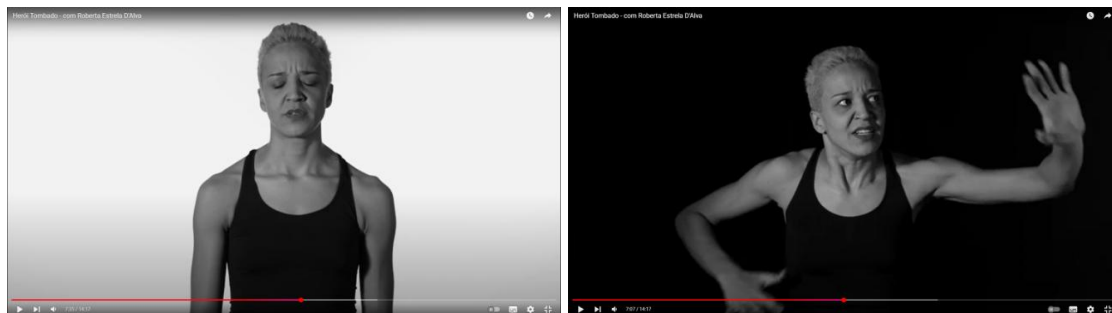
Basta lembrar que a derrota do Brasil em 50, no campeonato mundial de futebol, provocou um recrudescimento do racismo. Culpou-se o preto pelo desastre de 16 de julho. [...] A prova estaria naqueles bodes expiatórios, escolhidos a dedo, e por coincidência todos pretos: Barbosa, Juvenal e Bigode. Os brancos do escrete brasileiro não foram acusados de nada. (Filho, 2010, p. 16.)

Tomando-se tal situação, a condenação do “herói” não está no ato do pênalti perdido em si, mas nos danos que o julgamento alheio, o racismo e a violência psicológica podem provocar. O herói, caído, sente que tais marcas são como uma “pena fatal”, de modo que o eu-poético “diariamente” busca sua “autoabsolvição”, embora saiba que durante toda a sua vida levará consigo “a derrota, essa ferida” (D’Alva, 2014, 7m47s). Tal sina dialoga com o poema “Blues da chuva” (*Blues de la Pluie*), de autoria do escritor e pensador negro Aimé Césaire:

Aguacero
belo músico
aos pés de uma árvore desfolhada
em meio às harmonias perdidas
junto de nossas memórias derrotadas
em meio às nossas mãos de derrota
e dos povos de estranha força
deixamos abaixar nossos olhos
e nascer
desatando as cordas de uma dor
nós choramos (Césaire, 2014.)

Pelo viés do olhar racista, tanto o herói tombado do poema de D’Alva quanto o eu-lírico do poema-canção de Césaire encontram-se dominados, “derrotados” diante do sistema racista colonial, opressor, a manter os subjugados no eterno “desatar” das “cordas de uma dor” – ambos tão melancólicos e sofridos quanto um triste *blues*.

Figura 5 – O sofrimento do herói tombado



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

Na tateabilidade da biblioteca oral do *Slam*, a verve poética concretiza-se no ritual, e dentro dele é exigido que entre a performance e a voz tenha urgência de manifestação. Esse é o caso de Roberta Estrela D’Alva, que leva seu lirismo ao coletivo – um eu poético fora de si, decifrado no outro:

Para mim, o *slam* é uma possibilidade de encontro. É um portal que se abre e muitas coisas acontecem – de conhecimento, de autoconhecimento, de troca, de encontro, de criação estética, de prática política, de prática de resistência, de fomento de talentos periféricos – *negres*, mulheres, *surdes*. É um lugar onde vozes que sistematicamente são silenciadas se encontraram para serem ouvidas e valorizadas. (D’Alva *apud* Ludermit, 2021.)

Se o *Slam* é a possibilidade do encontro, então o eu-lírico se depara consigo mesmo e com a coletividade do povo preto quando se propõe a dissecar o racismo fortalecido no âmbito colonial brasileiro. A própria poeta expressa que fatores como a “mestiçagem” foram usados como “disfarce para uma democracia racial forjada” (Nascimento, 2019, p. 208).

Na sequência do poema, a ofensa racista “macaco” dá lugar ao adjetivo “culpado!”, entoado em coro:

Daquele dia em diante, tudo parou.

“Culpado!”

Morreu nesse dia de desgosto
com essa derrota o meu avô.

“Culpado!”

Morreu a alegria do país,
a esperança acabou.

“Culpado!”

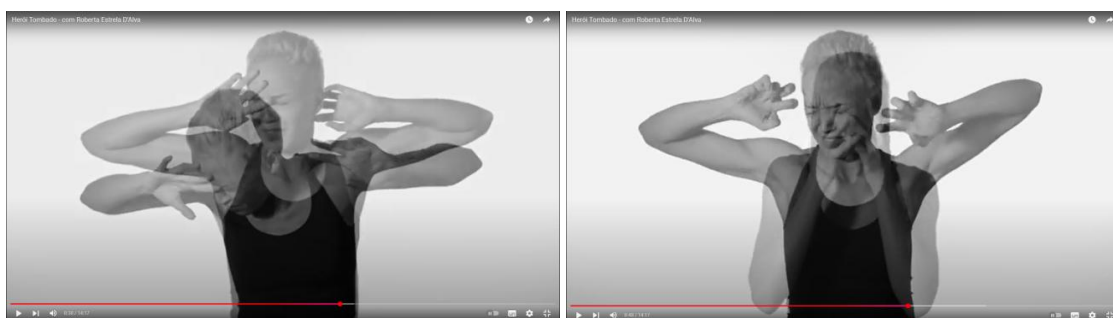
E, ó, tá morto esse aí,
perdeu o rumo e até agora não achou. (D’Alva, 2014, 8m12s.)

Cada vez que o coro expressa “Culpado!”, a tela, absorta em escuridão, abre-se em flashes que iluminam o “réu”, julgado pela torcida. Tal técnica em coro é análoga à utilizada pelo dramaturgo Wole Soyinka em sua adaptação das *Bacantes*, de Eurípedes: ao contrário do que se espera do corifeu grego, as vozes em sua peça são entoadas pelo coro dos escravizados (no prólogo), com um líder,

negro, protagonista da drama: “[...] é muito mais fundamentalmente um reconhecimento e a aceitação dessas forças cósmicas das quais o coro (a totalidade comunitária) é guardião e receptáculo na potência da encenação ritual” (Soyinka 2004, p. x – tradução nossa).⁷ Complementando-se, o coro representa a “enorme tensão psíquica de um desafio deliberado” (Soyinka 2004, p. x – tradução nossa).⁸

Por mais de um minuto, o coro evidencia a “tensão psíquica” sofrida pelo jogador que perde o pênalti, de modo que o eu lírico que se dizia “Eu sou homem” passa a demonstrar incertezas em relação à sua identidade diante do ódio e das ofensas alheias: “Tenho certezas duvidosas./ Duvido assertivamente,/ tento me preservar da falácia,/ acalmar o coração/ [...] Tento discernir o real da ilusão” (D’Alva, 2014, 8m33s). Em *Pensamento feminista negro*, Patricia Hill-Collins (2019) expressa que o racismo e as opressões são sustentados por meio de imagens de controle como a *Mammy* (empregada negra, escravizada da casa), a *Angry Black Woman* (mulher negra raivosa) e a *Jezebel* (mulher negra erotizada). Tais imagens de controle não apenas reforçam a marginalização das mulheres negras, como também contribuem para a naturalização da distorção de suas identidades. O mesmo movimento se dá na performance do vídeopoema, uma vez que as dúvidas e hesitações sofridas pelo “perdedor” são evidenciadas, tendo-se a sobreposição de imagens como linguagem metafórica da tensão despejada pelo outro sobre o “herói tombado”:

Figura 6 – O herói confuso, hesitante



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

⁷ “[...] it is far more fundamentally a recognition and acceptance of those cosmic forces for which the chorus (the communal totality) is custodian and vessel in the potency of ritual enactment”.

⁸ “Admission of her last, aberrant mind after the enormous psychic strain of a wilful challenge”.

A verve épica do poema é notável ao receptor da mensagem, pois a *slammer* realiza a via-crúcis percorrida pelo herói, do apogeu à queda. Queda essa notabilizada pelo pênalti perdido, que faz o atleta, em decorrência de sua falha, “gado marcado, amaldiçoado”, aquele “com sinal na testa” prestes a ser “crucifica[do]”, “apontado na rua” como “Culpado!” (D’Alva, 2014, 8m55s). Ao receber do outro o veredito de “Culpado!”, o eu poético fora de si necessita, em movimentos da memória, voltar-se para dentro. A voz poética reflete que, no caso do futebol como paixão nacional, “a derrota de um dia/ é a derrota de uma vida” (D’Alva, 2014, 9m09s), de maneira que o episódio de racismo “que parecia ser esquecido/ retorna, em verve, em verve acusatória” (D’Alva, 2014, 9m09s), causando-lhe dor:

“Macaco!”
“Tinha que ser preto!”
“Macaco!”

Doía!
“Macaco!”
Doía!
Essa contusão muscular cardíaca, doía!
essa ira que corrói, doía!
essa fratura exposta da honra, doía!,
essa queda que parece não ter fim, doía!,
doía!, doía!, doía! doía! (D’Alva, 2014, 9m37s).

A psicanalista negra Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), assinala a imanência do racismo como trauma colonial, como se as intempéries do passado voltassem à tona, recorrentemente, no presente: “[...] o evento que ocorre no presente é vivenciado como se estivesse no passado. O colonialismo e o racismo coincidem”, daí “o passado agred[ir] no presente” (Kilomba, 2019, pp. 222-223). Kilomba (2019) enxerga as cicatrizes do racismo como abertas, causando dor constante, como anuncia o poema:

Fortuna instantânea, falência perene,
as fotos nos jornais desapareciam,
mas trauma na alma não some,
não cede essa dor persistente, persistindo,
persistia,
ia, ia.
Em alcóolicos comas esqueci,
os nervos anestesiados por etílico elixir,
tônico pra alma, tônico pro existir

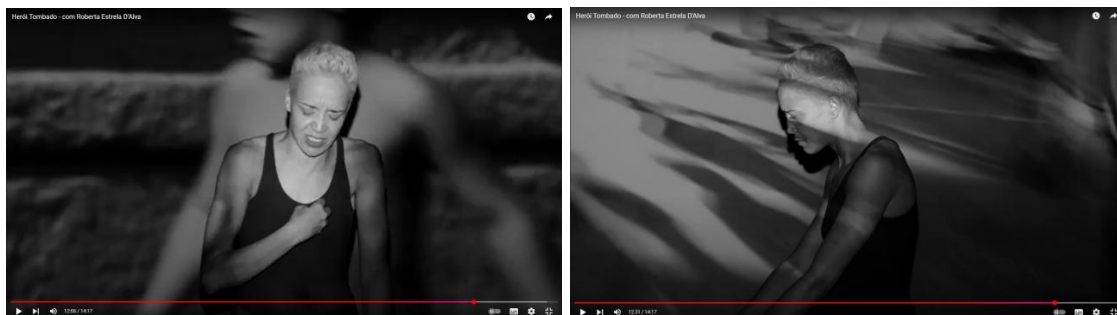
em meio aos escombros a única maneira de existir.
E bebi, e bebi, e bebi, e bebi, e bebi,
bebi, bebi, bebi, bebi, bi, bi, bi, bi. (D’Alva, 2014, 10m02s.)

Da fama ao anonimato, da celebração ao esquecimento: contra as dores, o eu-lírico do herói, em seu movimento de declínio, encontra na bebida um “elixir” para cura, como tantos outros jogadores ao longo de suas trajetórias: o craque Garrincha, que morreu precocemente aos 49 anos em razão de uma cirrose hepática; o ídolo corintiano Sócrates, internado várias vezes em decorrência da bebida; Adriano Imperador, que já revelou em sua biografia problemas com álcool e com drogas. Nos “alcóolicos comas” reside a tentativa de “esquecimento”, como se a substância etílica pudesse livrar o eu da realidade opressiva. Não por acaso, a estrofe termina com a *slammer* entoando “bebi” com ênfase na natureza bilabial da consoante, soando como palavra que goteja, sem parar.

Mais uma vez, a voz se encerra, a tela fica escura, dando lugar ao *sample*, dedilhado pelo violão (D’Alva, 2014, 10m48s). O poema entra em sua parte final: o eu-lírico, já herói caído, “tombado”, relata outro episódio de racismo cotidiano: certo dia, “andando pelas ruas”, encontra, “como de costume” com transeuntes que o lançam olhar de “desprezo”, apontando-lhe: “Aquele lá que perdeu o pênalti” (D’Alva, 2014, 11m31s). Frantz Fanon (2008, p. 104), em seu clássico *Peles negras, máscaras brancas*, expressa que o negro colonizado sempre necessitou “enfrentar o olhar branco”, pesadamente “opressor”.

Em meio aos olhares e julgamentos, lentamente a poeta volta à cena, entrecortada por imagens projetadas do cotidiano, com crianças negras ao seu redor – sobretudo garotos jogando bola:

Figura 7 – A *slammer* declama por entre imagens projetadas do cotidiano



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.

Aqui, vale a virada do herói, que pela primeira vez entende que a “burrice” do racismo alheio deve ser “louv[ada] e agradec[ida]”, pois lhe dá a real dimensão das “ideias inventadas”, “desangu[ando-lhe]” todo o mal “represad[o]”, “extirpand[o-lhe] do coração um enorme peso” (D’Alva, 2014, 12m08s). Interessante notar que o poema, ao invés de terminar “apocalíptico” em relação ao problema do racismo no país, não segue tal tendência, encontrando na didática explanação dos tentáculos do racismo um meio para subverter suas bases. Essa é, certamente, uma das arestas fundamentais da biblioteca oral do *Slam*: a didática como instrumentalização de poder, tendo em vista que a *slammer* toma para si os tentáculos do processo ensino-aprendizagem, articulando sua materialidade poética em três dimensões, como pontua Candau (1996, p. 21): “técnica” (a performance da *slammer* em si, incluindo-se vozes, silêncios, gestos e olhares), “humana” (a presença do corpo físico da poeta, um livro vivo) e “política” (o discurso antirracista desse corpo).

O didatismo, em “Herói tombado”, tem amparo na base do relato (fictício ou não). Um exemplo: pai e filho conversam. É deles que nascem os olhares acusatórios contra o “herói tombado”. O pai diz ao filho que o jogador é o responsável por ter perdido o pênalti, ao que o menino retruca: “Qual, pai?/ Aquele lá que perdeu o pênalti,/ que fez todo mundo perder?”. O pai lhe informa que ele “de vez em quando desce pra tomar um sol”. Na sequência, o filho solta uma ofensa racista: “Ih, pai, se eu fosse ele eu não descia nem pra tomar sol,/ ele é preto, que diferença que ia fazer?” (D’Alva, 2014, 11m37s). Note-se que a “piadinha” é um recurso didático da *slammer*, que, por meio da ironia, aponta as brechas pelas quais o racismo se perpetua na sociedade brasileira.

Precisamente, nesse nó do poema, convém replicar Leda Maria Martins (2003, p. 74): “No âmbito da performance [...], os ritos cumprem uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento”. Tal mudança se dá na própria expressão de D’Alva (2014, 11m43s): logo após a fala debochada do garoto, o riso é cortado de modo seco, abrupto, dando lugar a um rosto sério, que entende o racismo incrustado nas “piadinhas” cotidianas, nas “brincadeiras” que parecem inofensivas à branquitude, mas que são o motor da segregação, como aborda Lélia Gonzalez

(1984, p. 225): “Na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, [...] a primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo, é que todo mundo acha que é natural”.

O poema toma contornos “pedagógicos”, pois, na condição de materialidade da biblioteca oral do *Slam*, surge a partir da problemática do sofrimento da pessoa negra no Brasil – a partir do olhar condenatório e naturalizado do outro. Para tanto, o eu-lírico passa a tecer diálogos com o ouvinte-leitor, metaforizado na forma do menino, que por sua vez aprende o racismo desde o berço:

Ei, moleque, se oriente, se atente,
atenção para os mundos e as ideias inventadas:
a minha história é como a história de todos aqueles que se perderam
e ainda se perdem no meio de uma jogada.
Suas existências, colunas e biografias fraturadas,
álcool no sangue, lágrimas nas madrugadas.
Todos aqueles que tem suas fraquezas expostas, julgadas,
comercializadas e ridicularizadas,
todos aqueles que caíram e não puderam mais se levantar
por uma morte, um amor, uma mulher, um estupro,
pela separação de um irmão, uma disputa, uma partida perdida, uma
carreira de pó, por uma perda insuperável,
os que sucumbiram e beijaram a lona no meio da luta.
Todos aqueles que carregam a marca,
todos aqueles pros quais bastou uma queda,
uma queda, uma única queda.
Quem irá julgar, arbitrar?
Se apresente agora.
Qual Grande Herói atirá a primeira pedra?

Tenha calma, menino,
tenha calma e respeito, menino,
já disse o poeta: *o mundo é um moinho*
e até que se caminhe, não se sabe do caminho,
dos seus espinhos.
É tudo uma questão de humanidade, menino. (D’Alva, 2014, 12mo8s.)

Em sua essência, o eu-poético que faz valer a voz em levante trabalha com uma pedagogia consciente, nos moldes freirianos: “Para os que se engajam na ação cultural para a liberdade”, diz ele, é preciso que haja a “denúncia dos mitos veiculados pelas classes dominantes” (Freire, 2021, p. 133). Em sua queixa, o eu-poético chama a atenção do “moleque” para que “se oriente, se atente” aos “mundos” e às “ideias inventadas”, como o racismo. Vale lembrar que a ideia de raça é discutida a partir de uma invenção da modernidade para sustentar relações

de poder colonial, estabelecendo a superioridade branca sobre os não-brancos. Esse processo de hierarquização é reforçado pelo racismo estrutural, que perpetua uma “norma branca” e marginaliza outras identidades. É nessa conjuntura que Maldonado-Torres (2018) apresenta três dimensões evocadas pela colonialidade: a colonialidade do ser, do saber e do poder, criadas para moldar as percepções de tempo, espaço, subjetividade e produção de conhecimento. É sobre essa vertente de ideias inventadas pela colonialidade que o eu-poético tenta alertar o(a) espectador(a)-leitor(a) em sua performance poética.

A partir da tríplice colonialidade (do ser, do saber e do poder), “existências” e “biografias” são “fraturadas”, pois não cabem no projeto hegemônico colonial. Ademais, no modelo capitalista de “construção de heróis”, as “fraquezas expostas, julgadas, comercializadas e ridicularizadas” valem muito, pois, segundo Guy Debord (1991), em *A sociedade do espetáculo*, a espetacularização e o sensacionalismo são os elementos mais valorizados pelas mídias e seus eventuais consumidores. Contudo, a crítica do eu-lírico não se atém aos rejeitados ou esquecidos, ampliando-se a todos os que “caíram e não puderam mais se levantar”, independentemente das razões que os acometeram. Em tempo: o eu-poético direciona o poema não apenas a Obina, mas a “todos aqueles que carregam a marca”, a todos para os quais “bastou uma queda, uma única queda” para serem condenados pelo tribunal de rua.

Sem medos ou arreios, o eu-poético ainda se propõe a realizar um enfrentamento, questionando quem está apto a “julgar”, a “arbitrar”. Ao acolher os que caíram, esse “eu” traça um caminho humanizador, pedindo “calma” e “respeito” ao “menino”, pois o caminho de todos terá seus “espinhos”: “É tudo uma questão de humanidade, menino” (D’Alva, 2014, 12m08s). Ao manter tal perspectiva, a voz lírica dispõe as quedas como potentes atos de resistência em âmbito pessoal, social, cultural e territorial, contrastando com a norma da “perfeição” do herói hegemonicamente construído.

Roberta Estrela D’Alva escolhe, nos liames do poema oral, potente, performático, não repetir as estruturas de pensamento da tradição colonial – ao contrário, emprega uma pedagogia que enxerga as quedas como caminho, propondo uma educação humanista a partir de experiências antirracistas que

circundam e transformam o universo sociocultural e oral da biblioteca do *Slam* no Brasil. Nesse universo, sua crítica emancipadora dá ao “herói tombado” uma segunda chance: a de se levantar a partir dos escombros. E, como numa “roda-viva”, os últimos versos do poema retomam os versos iniciais, que não mais colocam em dúvida a humanidade desse personagem: “Eu sou um homem,/ eu sou um homem, menino,/ eu sou um homem,/ apesar de tudo, acima de tudo e por causa de tudo,/ um homem, afirmo, um homem” (D’Alva, 2014, 13m36s). Ao afirmar sua condição, o eu-lírico não se perde nos estilhaços do racismo, identificando-se, reconhecendo-se como “homem”, como parte de um todo humanizado. Essa é a resposta do *Slam* à problemática do racismo, com a voz de levante como potência viva e engajada. A biblioteca oral desse movimento se sagra, no coletivo, como reprodutora das potências poéticas em performance.

Referências

- ALCALDE, Emerson. *Nos corre da poesia*: autobiografia de um slammer. São Paulo: Edição do Autor, 2022.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. 2 ed. São Paulo: Conrad, 2004.
- CANDAU, Vera Maria (org.). *A Didática em questão*. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CÉSAIRE, Aimé. Blues da chuva (*Blues de la Pluie*). Tradução: André Aubert. *Rascunho*, Curitiba, 01 out. 2014. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ficcao-e-poesia/poemas-de-aime-cesaire/>. Acesso em: 20 set. 2025.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Herói tombado. *Goethe-Institut São Paulo*, 16 jul. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djXvyVQrKqE>. Acesso em: 20 set. 2025.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Slam: voz de levante. *Rebento*, São Paulo, n. 10, jun. 2019, p. 268-286.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Vozes em levante. *Revista Terceira Margem*, v. 26, n. 49, 2022, pp. 16-37.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Editora Edufba, 2008.

FILHO, Mario. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

FITCH, Suzanne Pullon; MANDZIUK, Roseann M. *Sojourner Truth as orator: wit, story, and song*. (Great American Orators, v. 25.) London: Greenwood, 1997.

FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. 16 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

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

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. *O Correio da Unesco* (Brasil). Ano 10, n. 12, 1982, pp. 14-15.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANCE. Por onde anda Obina, ex-atacante de Flamengo e Palmeiras?, 01 mai. 2025. Disponível em: <https://www.lance.com.br/lancepedia/por-onde-anda-obina.html>. Acesso em: 20 set. 2025.

LEVI, Primo. *É Isto um Homem?*. Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUDERMIR, Chico. O mercado não consegue reproduzir a magia do Slam. *Revista Continente*, Recife, 27 out. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-o-mercado-nao-consegue-reproduzir-a-magia-do-slam->. Acesso em: 20 set. 2025.

MAGALHÃES, Fernanda. *Corpo-reconstrução: ação, ritual, performance*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, pp. 27-54.

MARCOS, Plínio. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*. São Paulo: Editora Lampião, 1977.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL/UFSM*, n. 26, 2003, p. 63-81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 15 jun. 2021.

NASCIMENTO, Roberta. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NASCIMENTO, Roberta. *Vocigrafias*. [Tese do programa de Doutorado em Comunicação e Semiótica]. São Paulo: PUC/SP, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/23073/2/Roberta%20Marques%20do%20Nascimento.pdf>. Acesso em: 20 set. 2025.

SOYINKA, Wole. *Death and the King's Horseman*. Nova York: Hill and Wang, 1987.

SOYINKA, Wole. Theatre in African traditional cultures: survival patterns. In: SOYINKA, Wole. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Plymouth: New Horn Press, 1988, pp. 190-203.

SOYINKA, Wole. *The Bacchae*. Londres; Nova York: Norton & Company, 2004.

SOUZA, Florentina. Mulheres negras escritoras. *Crioula*, n. 20, 2017, pp. 19-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/141317/136840>. Acesso em: 20 set. 2025.

VIEIRA, Natália Felícia. *Aquilo que o poder não pode comer*: Slam, mulheres negras, vozes vazadas. [Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras]. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2024. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/8395>. Acesso em: 20 set. 2025.

VEJA. O mundo encantado e o som de Jorge Ben, n. 69, 31 dez. 1969. Disponível em: <https://culturablack.com.br/quem-e-o-charles-cantado-por-jorge-ben/>. Acesso em: 20 set. 2025.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Artigo recebido em 27 de outubro de 2025 e aceito em 27 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.151236