

*Recortar e Colar um Mundo
Novo: Subversão e Criatividade
nos Versos das Poetas
Marginais-Periféricas Vênus e
Abelha*

*Cutting and Pasting a New World: Subversion and
Creativity in the Verses of Marginal-Peripheral Poets
Vênus and Abelha*

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva¹

Resumo: Este artigo analisa o processo criativo de duas poetisas e slammers marginais-periféricas, Vênus Sunêv e Regiane Abelha, a partir do conceito de colagem. Baseando-se em pressupostos teóricos de Antoine Compagnon, Marjorie Perloff, Linda Hutcheon, Michel Butor, Elza Adamowicz e Gérard Genette, o estudo explora como essas poetisas recortam e colam fragmentos de textos pré-existent para criar novos poemas. Vênus, com o uso recorrente de citações diretas, recontextualiza trechos de diversas fontes para abordar questões sociais e feministas. Abelha, por outro lado, emprega a paródia, modificando sutilmente determinados textos para inseri-los em seu próprio contexto, muitas vezes destacando questões raciais e de classe. O artigo analisa exemplos específicos dos trabalhos de cada poeta, destacando as estratégias de colagem e as cicatrizes deixadas por esse processo criativo. No geral, o estudo oferece insights valiosos sobre a intertextualidade na literatura contemporânea, mais especificamente na poesia marginal-periférica, em circulação sobretudo nos slams de poesia e saraus de periferia.

¹Doutoranda e Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). E-mail: brunasoliveira.839@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-0112-2261>

Palavras-chave: literatura marginal-periférica; poesia slam; colagem; Vênus Sunêv; Regiane Abelha.

Abstract: This article examines the creative process of two marginal-peripheral poets and slammers, Vênus Sunêv and Regiane Abelha, through the concept of collage. Drawing on theoretical assumptions from Antoine Compagnon, Marjorie Perloff, Linda Hutcheon, Michel Butor, Elza Adamowicz and Gérard Genette, the study explores how these poets cut and paste fragments of pre-existing texts to create new poems. Vênus, with her frequent use of direct quotations, recontextualizes excerpts from various sources to address social and feminist issues. Abelha, on the other hand, employs parody, subtly modifying certain texts to insert them into her own context, often highlighting racial and class issues. The article analyzes specific examples from each poet's work, highlighting collage strategies and the scars left by this creative process. Overall, the study offers valuable insights into intertextuality in contemporary literature, particularly in marginal-peripheral poetry, circulated mainly in poetry slams and peripheral literary gatherings.

Keywords: marginal-peripheral literature; slam poetry; collage; Vênus Sunêv; Regiane Abelha.

Boitató, Londrina, 2024
Recebido em: 25/04/2024
Aceito em: 28/05/2024



Recortar e Colar um Mundo Novo: Subversão e Criatividade nos Versos das Poetas Marginais-Periféricas Vênus e Abelha

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva

Introdução

Citar, reproduzir, se apropriar, recortar e colar são, há décadas, processos frequentes e bem recebidos no universo das artes visuais. De Lygia Clark às artistas mais contemporâneas, inúmeras colagens foram desenvolvidas, com as mais incríveis combinações de imagens. A técnica também é recorrente e bem-sucedida no campo da música, nesse caso com o nome de *sample*. Ora, não são poucas as artistas que se alimentam de fragmentos de outras produções para compor as suas letras. Alguns exemplos muito conhecidos são a canção *Hold up*, do álbum *Lemonade*, de Beyoncé, em que a cantora usa trechos de *Can't get used to losing you*, de Andy Williams, e, no Brasil, *Open bar*, de Pabllo Vittar, sampleada de *Lean on*, de Major Lazer e DJ Snake.

Não costuma ser um grande desafio reconhecer, em trabalhos como os mencionados acima, o olhar criativo da artista. Essa figura capaz de selecionar e reorganizar, de forma surpreendente, determinado número de fragmentos, criando algo novo, com uma estética singular que dificilmente nos permite uma reação passiva. Mas se as excelentes colagens ou *samples* trabalhados por artistas visuais e cantoras são recebidos com aplausos, e não com duras críticas, por que o mesmo não acontece em relação à colagem na literatura?

Dois escritores mundialmente conhecidos, Walter Benjamin e T.S. Eliot, receberam avaliações severas ao lançar trabalhos em que empregavam técnicas de colagem ou montagem. De acordo com Marjorie Perloff (2013), com seu poema “The waste land”, publicado em 1922, Eliot foi acusado pela crítica de destruir a essência da poesia, devido ao uso “excessivo” de citações. No caso de Benjamin, as reações a sua obra *Passagens*, publicada em 1982, renderam ainda mais críticas. O livro é composto por uma coletânea enciclopédica de notas feitas pelo autor ao longo de treze anos, além de uma grande quantidade de citações justapostas que, inclusive, excedem em muito o número de comentários. Em sua análise da obra, Perloff relembra que Theodor Adorno acusou Benjamin de prejudicar a prova empírica, alegando que o autor ignorava a teoria e definindo o livro como “uma apresentação ingênua dos meros fatos” – o que mais tarde Adorno reconheceu que, na realidade, favorece a construção de uma imagem complexa e contraditória de Baudelaire.

Segundo Perloff (2013), *Passagens* também foi duramente criticada por Rolf Tiedemann, que comparou seus “enxertos sem reflexão” aos tijolos de uma construção empilhados sem argamassa: seriam, nessa associação, os pensamentos do autor os responsáveis por fornecer a argamassa necessária para dar liga ao prédio/obra. Mas Tiedemann também admite, com relutância, que o que ele chama de “blocos opressores de citações” é de grande importância para a obra como um todo.



Caminhando paralelamente à tradição letrada, a cena da poesia falada contemporânea, isto é, a poesia marginal-periférica que circula sobretudo nos slams e saraus de periferia, tem repetido essa rejeição à presença da colagem na literatura. Nesse sentido, poetas que transpõe às suas produções trechos de outros poemas ou materiais diversos, são criticados e estigmatizados. Ainda assim, a colagem continua a aparecer em muitas dessas produções, provocando diversos debates.

Os slams são competições de poesia falada que, de acordo com Roberta Marques do Nascimento (2012), tiveram origem em 1986, em Chicago, EUA, criadas por Mark Kelly Smith em conjunto com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*. No Brasil, o primeiro slam teve início em 2008, organizado por Roberta Estrela D’alva² e pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Nesses mais de 15 anos, a competição cresceu e espalhou-se por todo o país, assumindo características próprias, nacionais e estaduais.

Visando um espaço mais democrático e acessível, o slam conta com um mínimo de regras possível, mas muito bem definidas e respeitadas: em três diferentes rodadas, os/as poetas devem apresentar poemas autorais, de no máximo três minutos e não podem utilizar elementos de cena, recorrendo apenas a seu corpo e sua voz. Além disso, a competição é mediada por um/a apresentador/a, com o apoio de uma pessoa que registra e contabiliza as notas e outra que marca o tempo, além de cinco jurados/as, voluntários da plateia, que avaliam as performances com notas de 0 a 10.

A obrigatoriedade de se apresentar poemas autorais é uma das regras mais importantes do slam. Existe, inclusive, punição prevista para casos de ocorrência de plágio, conforme o seguinte fragmento, que figura entre as regras documentadas pela organização do Slam BR: “5) Não é permitido o uso de acessórios, figurinos, PLÁGIO ou acompanhamento musical. A penalidade para violação dessa regra é de 2 pontos. O uso de palmas, canto, é permitido” (Coelho, 2023, p. 142).

Por outro lado, as regras preveem e autorizam a possibilidade de colagens, conforme o fragmento a seguir: “7) Uso de “sample” ou “inspiração”: um poeta pode citar partes de poemas já existentes (palavras, textos, palavras [sic]) em seu trabalho. No entanto, é proibido PLAGIAR ou copiar poemas” (Coelho, 2023, p. 142). Mesmo assim, as críticas à poetas que trabalham com a colagem são recorrentes. Discute-se não apenas a originalidade, como a própria autoria de poemas atravessados por trechos preexistentes. Tais debates são ainda mais acalorados quando o trecho recortado e colado no novo poema advém de trabalhos veiculados por outros/as slammers – e na grande maioria das vezes, as reações negativas sequer partem dos autores referenciados.

No universo da literatura, portanto, o que percebemos é uma grande demanda por uma tal “originalidade”. Mas o quê, afinal, vem a ser isso? Conforme Perloff, o significado dicionarizado da palavra *originality*, retirado do *Oxford English Dictionary*, seria: “fato ou atributo de ser primário, originário: autenticidade, genuinidade [...], feito, composto ou criado pela própria pessoa (não imitado de outrem), de primeira mão” (Perloff, 2013, p. 54). Segundo essa definição, a originalidade se referiria à obra “real” em oposição a uma cópia ou simulação. Além disso, uma obra original seria aquela que não deriva de outra coisa. Mas será que isso é realmente possível?

² Nome artístico de Roberta Marques do Nascimento.



Antoine Compagnon (1996) ressalta que a colagem não é muito diferente do processo corrente de escrita. Isso porque, quando escrevemos, como parte do processo de construção de nossos textos, acessamos uma série de ideias das quais nem sempre nos recordamos a origem e que muitas vezes são, na verdade, citações. Nesse sentido, inclusive, vale lembrar que do ponto de vista da análise do discurso, nenhum discurso é original, provém de outros, anteriores a nós, pelos quais nos permitimos interpelar. Geralmente, nem sequer nos damos conta de que determinada ideia não é exclusivamente nossa. Ora, toda escrita é, em si, um trabalho de reescrita – e a originalidade, uma invenção.

Sugiro, então, ampliarmos o que entendemos por original: uma das acepções fornecidas pelo *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa* é “fora dos padrões considerados normais ou comuns” (Original, 2001, p. 2081). Proponho, para o contexto que estamos discutindo, que fiquemos com essa definição. Nela, cabe a possibilidade de entender como originais criações marcadas pela organização e recontextualização de trechos de textos pré-existentes. Dessa forma, ao menos provisoriamente superada essa barreira de uma utópica originalidade, podemos aprofundar nossas reflexões sobre o trabalho com a colagem na literatura marginal-periférica.

Pode-se dizer que a primeira metodologia empregada neste trabalho foi a etnografia, tendo em vista que ele nasce de minhas percepções ao longo de alguns anos frequentando os slams de poesia, não apenas como observadora, mas também como parte integrante desse movimento. A partir dessa experiência, foi possível notar que, pese às críticas, duas poetisas se destacavam em relação à recorrência com que trabalham o processo de colagem: Vênus Sunêv e Regiane Abelha. Por isso, foi selecionado um *corpus* composto por poemas que essas duas slammers colocam em circulação por meio da performance e de publicações independentes.

Também as conversas nos intervalos de cada slam e nas socializações pós eventos foram de grande importância para nortear as reflexões presentes neste trabalho. De modo bem mais informal, leve e natural, essas conversas permitiram uma produção de sentido similar ao que seria alcançado por meio de entrevistas, ou, mais especificamente, de grupos de foco. Com isso, foi possível um entendimento mais abrangente dos processos criativos dos sujeitos de estudo.

Assim, empregando-se como metodologias a análise de conteúdo e a metodologia reflexiva, bem como pautando-se no referencial teórico adotado, o *corpus* reunido e os dados adicionais provenientes das conversas com as poetisas foram cotejados. Como critérios de seleção dos poemas, optou-se por aqueles que apresentavam marcas de colagem mais significativas para as análises desenvolvidas. Em relação aos dados adicionais, foram consideradas informações que poderiam auxiliar em uma maior compreensão do processo criativo de cada uma das poetisas.

Tecendo sentidos: colagem, citação e paródia na construção literária

Compagnon (1996) define a colagem como um recurso que nos permite a construção de um mundo singular. E o que seria a citação, senão um processo de recortar e colar? Ao citar um texto pré-existente, conforme Compagnon, é possível mutilar, desenraizar um determinado elemento, na figura de um membro que, amputado, torna-se autônomo e pode então ser usado com sentidos distintos de seu contexto inicial. Nessa “cirurgia estética”, o enxerto torna-se parte do corpo do texto com a mesma perfeição de um órgão enxertado em um corpo ao qual inicialmente não pertencia.



Além disso, assim como a citação direta, outro recurso é igualmente importante para nossa discussão: a paródia. Se, por um lado, a citação é, segundo Compagnon (1996), repetição e memória; por outro, a paródia é, como nos dirá Linda Hutcheon (1985), repetição com diferença. Assim, para Samuel Johnson apud Compagnon, na paródia, toma-se as palavras ou pensamentos de um autor para então adaptá-los a um novo objetivo, com uma ligeira mudança.

Vale lembrar, é claro, que nas palavras de Michel Butor (1974), toda citação é, em alguma medida, uma espécie de paródia. Contudo, Hutcheon nos explica que o inverso não é verdadeiro. Ambas as formas se caracterizam pela repetição transcontextualizada, isto é, retiram algo de seu contexto inicial para inseri-lo em outro, o que, conseqüentemente, acarreta uma alteração de sentido, posto que qualquer modificação contextual demanda uma diferença de interpretação. Porém, a distanciação crítica que caracteriza a paródia não está necessariamente contida na citação. Por isso, mesmo que toda citação possa ser, em algum nível, uma paródia, nem toda paródia é uma citação – muito embora, como nos dirão Hutcheon e Compagnon, ambas, paródia e citação, enquanto formas de repetição transcontextualizada, se assemelhem muito ao aproximarem-se do conceito de metáfora, posto que sua decodificação implica um reconhecimento contextual.

Quanto à temática, não é incomum o imaginário de que a paródia se limite a burla ou ao deboche. No entanto, como nos explica Hutcheon, esse recurso não necessariamente pressupõe o elemento de ridículo, podendo ocorrer de formas diversas. Nesse sentido, Gérard Genette (2010) nos fala da paródia canônica, a que se refere como “paródia séria”, caracterizando-a como uma forma não-burlesca.

Ademais, é de grande importância destacarmos que a paródia não necessariamente implica uma oposição em relação ao texto parodiado. Como nos explica Hutcheon, muitos teóricos interpretam o termo como “contracanto”, de modo que *odos* significa *canto e para*, tem o sentido de *contra* ou oposição. Entretanto, *para*, em grego, pode significar ainda *ao longo de*, sugerindo, nesse caso, não um contraste, mas um acordo ou intimidade. Essa outra interpretação, frequentemente esquecida, permite que a paródia possa ocorrer sob a forma de uma homenagem respeitosa. Intertextualidade que, inclusive, encontra consonância com a estética contemporânea. Afinal, conforme Perloff (2013) temos vivenciado na atualidade uma espécie de guinada poética do modelo de resistência dos anos de 1980 para o do diálogo entre textos e mídias. Trata-se, portanto, de um momento em que a intertextualidade ganha destaque, inserindo o/a poeta em um discurso maior e mais público.

No que concerne à relação entre o texto parodiado ou citado e o produto final desses processos, a leitura se coloca como um ponto de partida. De acordo com Compagnon, mais do que fixar-se em algo, nossa leitura desmonta e dispersa, “desagrega o texto e o destaca do contexto” (Compagnon, 1996, p. 13). O crítico belga ressalta ainda que, quando lemos, algumas frases específicas chamam nossa atenção e nos convidam a relê-las. E reler é “voltar sobre os próprios passos” (Compagnon, 1996, p. 14), decompor o texto, alterar sua organização. Assim, o fragmento se converte em uma fórmula autônoma, passando de fragmento de texto para texto em si, órgão recortado e posto em reserva. Nesse processo, se grifo o texto, o faço para torná-lo meu. Ora, o grifo, na leitura, nos dirá Compagnon, é uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto.

Segundo Butor (1974, p. 202), quando lemos, inventamos, no vazio entre o mundo concreto e o da representação, um outro texto, no qual neutralizamos tudo o que nos impedia de nos reconhecermos naquilo que liamos. E aqueles leitores que são também escritores poderão



partir desse processo para compor novas obras, ligadas em maior ou menor grau às anteriores, afinal, toda obra é inacabada, uma “espiral que nos convida a prosseguir”. Essas etapas coincidem com os gestos de recortar e colar, que, segundo Elza Adamowicz (1998), nos permitem criar novas realidades, rompendo com o já estabelecido. Recortando e colando, segundo Compagnon, podemos subverter a regra, desfigurar o mundo, construir outro completamente novo, “à minha imagem, um mundo onde me pertencem” (Compagnon, 1996, p. 11). Nesse sentido, nas palavras de Adamowicz, a colagem é, essencialmente, um ato criativo de apropriação, por meio do manuseio subversivo e da renovação criativa de elementos pré-existentes.

Mas na metáfora de Compagnon do processo cirúrgico, a citação possui o privilégio de representar, simultaneamente, além das operações de remoção e enxerto, o objeto removido e o enxertado, como se ele se conservasse o mesmo em estados distintos. De forma semelhante, segundo Hutcheon (1985), a paródia nos apresenta um outro texto a partir do qual o atual deve ser medido e entendido, de modo que sua decodificação implica sobrepor estruturalmente os textos, incorporando o antigo no novo. Assim, por mais que o elemento recortado se integre perfeitamente ao novo texto, seu contexto inicial não pode ser apagado, de modo que o processo deixa sempre uma cicatriz, responsável pela beleza e autenticidade do texto que nasce a partir dele. Para identificar essas cicatrizes da colagem na escrita, podemos recorrer a algumas estratégias propostas por Adamowicz (1998): quando não há evidências diretas, como manuscritos ou afirmações do/a próprio/a autor/a, podemos buscar por indícios extratextuais – investigando fragmentos estranhos –; intratextuais – examinando rupturas no discurso lógico – e intertextuais – identificando textos apropriados de outras fontes.

Da remoção a sutura: as características da “cirurgia-estética” de cada poeta

A partir de um espaço de afirmação para poetas da periferia, a poesia slam revela-se combativa, questionando o poder hegemônico e delineando novas formas de se narrar a cidade. O que ocorre a partir de temas políticos potentes, retirados da experiência individual e coletiva de cada poeta, como a temática racial, questões de gênero, desigualdade social, homofobia e repressão do Estado, entre outros. É nesse contexto que os poemas-colagem de Vênus e Abelha se inserem.

Vênus Sunêv é uma poeta, slammer, produtora cultural, tatuadora e cartomante que transita entre as artes visuais, a performance e a literatura. Atualmente, é uma das organizadoras do *Slam das Manas MG*, onde atua também como apresentadora. Vencedora de inúmeras competições locais e estaduais, foi semifinalista no Slam BR de 2019. Analisaremos trechos de seis poemas sem título da autora.

Regiane Abelha é produtora cultural, poeta, MC e arte educadora, com ampla atuação na cena dos saraus e slams de Belo Horizonte e da Região Metropolitana. Idealizou e articula, periodicamente, o *Sarau e Feira* e o *Slam e Feira*, que valorizam, além da poesia, a produção artesanal de artistas independentes. Para esta análise, serão utilizados os seguintes poemas de Abelha: "Sinais", "Café preto com açúcar" e "Reza".

O trabalho com a citação permeia os poemas de ambas as slammers. Nesse processo, elas mutilam, desenraizam e cortam trechos de diversas fontes para transpô-los ao corpo de um texto completamente novo. Dessa forma, recortam e colam, cada uma à sua maneira, um universo próprio.



A colagem está intensamente presente nas produções de Vênus, a tal ponto, que se pode dizer que esse recurso é inseparável de seu estilo. Analisando os trabalhos da poeta, temos a sensação de que sua mente funciona como uma grande teia, a qual se fixam pedaços que ela vem recolhendo diariamente, no decorrer de sua vida: são textos, imagens, vivências. Mulher-mosaico, Vênus alimenta-se de tudo que, muitas vezes, passa despercebido aos olhares menos atentos – dos retalhos, fazendo-se inteira, única, absurdamente original. Tudo o que cria parece nascer primeiro aos pedaços, que a poeta, cuidadosamente, costura, com fios que vêm de seu próprio corpo, de sua pele. Assim, ela adere os fragmentos externos à própria história, engole tudo, digere e pari em arte, um mundo novo.

Embora também utilize outros recursos, o que predomina e se destaca nos poemas de Vênus é o trabalho com a citação direta, como no exemplo a seguir:

**Eu cheguei de muito longe pra
trazer a má notícia
Voei sem descanso pra encontrar seu ouvido**
Enquanto nossas ideias continuavam
disseminadas sem o crédito devido
(Sunêv, 2019, grifo nosso).

O trecho em destaque provém do poema “O canto do corvo”, de Primo Levi (2019), cuja temática gira em torno da figura maligna de um corvo que regozija ao entregar a seu ouvinte a terrível notícia que carrega. Entretanto, no texto de onde deriva, o fragmento não é linear; trata-se, na verdade, de versos separados, que Vênus cuidadosamente recorta e cola uns aos outros, transformando os órgãos-versos em um enxerto adequado para compor o corpo de seu poema. Uma vez desenraizado de seu contexto inicial, o fragmento passa a servir a outro propósito: não é mais a voz de um corvo, nem porta uma notícia tão sombria. É a voz do eu-lírico, na figura de uma mulher que, curiosamente, reivindica seu direito à voz para denunciar homens que usurparam a propriedade intelectual de diversas mulheres ao longo da história. Além disso, a poeta demarca no trecho traços de oralidade, ao abreviar a palavra “para” em “pra”, de modo que, no corpo do texto novo, o fragmento possa se encaixar melhor em seu contexto de circulação: os sarau e slams, por meio da expressão incorporada.

E não é apenas do interior dos textos que a poética de Vênus se alimenta; em alguns casos, o órgão enxertado é a pele:

Daria pra escrever
Cartas extraordinárias
Sobre a força das mulheres.
A guerra não tem rosto de mulher
Mas a luta é o
O livro de minha mãe:
Filosofia de crise
As feridas mais profundas
Com ela aprendo que
Crer e saber é a lei

[...] Moço eu carrego nos olhos
a **anatomia da melancolia.**
Comigo é



**Pouca literatura,
ruas de fúria e
Muita simpatia pelo demônio**
(Sunêv, 2019, grifo nosso).

Como podemos ver no exemplo do fragmento acima, a poeta mutila os títulos de diferentes obras, transformando-os e suturando-os sobre o corpo de seu texto. As lacunas entre um título e outro são preenchidas com tanta maestria que as cicatrizes são quase imperceptíveis. A temática feminista, predominante em sua escrita, mantém-se, assim como um traço de oralidade no uso da palavra “pra”. Segundo Vênus, esse poema foi escrito em uma biblioteca: a poeta selecionou aleatoriamente alguns livros cujos títulos chamaram sua atenção, anotou todos eles e depois sentou-se para costurar os enxertos/excertos.

A poética de Abelha revela profundas raízes no movimento hip-hop, do qual ela também faz parte e onde o emprego de referências na construção das letras de rap é bastante frequente. Nesse sentido, sua escrita é atravessada por informações cotidianas, destacando-se, como recurso, o emprego de formas não-burlescas de paródia. Assim, em seu trabalho de “repetição com diferença”, a poeta toma trechos dos textos escolhidos, realiza ligeiras modificações e os insere em seus poemas. É o que acontece no exemplo a abaixo:

Os boy não queria, mas era João quem dizia
Deus me dibre, da burguesia
(Abelha, 2019a, grifo nosso).

O verso destacado é uma referência ao trecho “Deus me dibre de ser branco”, presente em um texto do poeta marginal-periférico e slammer JP. Embora o fragmento mude pouco de um poema para o outro, não se trata de uma citação direta, como podemos ver. Ao apropriar-se dessas palavras, Abelha realiza uma ligeira modificação que termina por alterar completamente sua temática. É uma mudança facilmente perceptível, afinal, mesmo sozinha, a frase já expressa muito. Se no corpo do poema de JP o órgão-verso problematizava o racismo, com Abelha ele institui uma discussão sobre a luta de classes, estabelecendo limites muito tênues com a temática anterior. Ademais, Abelha também traz em seu texto as marcas da oralidade, ao não concordar em número as palavras “os”, “boy” e “queria” e no uso da palavra “dibre”, replicada exatamente como no texto do qual o exceto provém. Portanto, nesse caso, não ocorre nenhuma mudança nesse sentido, mas sim uma identificação, tendo em vista que as marcas da oralidade também estão presentes no texto inicial.

Ler e escrever; recortar e colar: o direito do meu olhar sobre o texto

No que concerne a seu processo criativo, Vênus e Abelha se definem como intérpretes dos textos dos quais partem para compor seus poemas. Assim, como leitoras, elas grifam, destacam e recortam, de materiais diversos, trechos que representam seu olhar sobre cada texto e que, então, alimentarão sua escrita, dando origem a seus poemas-colagem. Muitas vezes, o resultado desse processo acarretará uma reformulação, responsável por eliminar os fatores que as impediam de se reconhecer no texto inicial, transformando criativamente os fragmentos e/ou o contexto em que se inserem para (re)criar uma realidade própria.

Tomemos, como exemplo, o seguinte trecho de “Café preto com açúcar”, de Abelha:



Já não sentia o cheiro das flores,
Ela era flora diversa, diversificadas palavras sem emitir um som
Eu na porra de um poema do Drummond
Formação de quadrilha
Pegando todas as pedras do caminho e colocando na mochila
Fazendo peso nas costas, experiências por acúmulo
(Abelha, 2020, grifo nosso).

Nesse fragmento, a autora parodia o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade (2016), trazendo-o para seu próprio contexto. Dessa forma, o verso ressoa com uma realidade social e economicamente difícil, marcada pelo vício e pela violência. Em outra perspectiva, também ilustra a diferença entre o eu-lírico e a moça com quem mantém um romance, pois ela é descrita como uma pessoa leve, “flora diversa”, enquanto o eu-lírico carrega nas costas o peso das pedras encontradas em seu caminho.

No caso de Vênus, a reformulação implica, predominantemente, uma realocação contextual para o terreno do feminino e seus percalços em um mundo violento e misógino, tema que não estava presente em nenhum dos poemas dos quais os trechos foram retirados. Vejamos os exemplos a seguir:

A realidade não precisa de mim.
Os navios continuaram
A transportar petróleo
Livros, carne e algodão
Todos os homens que eu conheço
Voltam pra casa.

Por outro lado conheço histórias de
Mulheres que foram a encontros e
Voltaram despedaçadas!
Daqui eu tô vendo o sangue
Que escorre do corpo andrógino.
Essa ferida, meu bem,
Às vezes não sara nunca

E é cada tapa na cara
Que se eu contar
Cês assusta
É que chamam de frágil
O que eu chamo de bruta.

Agora sim a gente sente
Um certo desconforto,
É que a mentira que nos acomodamos acaba de
Ser levemente removida.
Respeito muito as mulheres que não reverenciam
Os homens, e por essa pequena sentença
Me elogiaram de louca.
Fiquei emocionada.
Sou fraca para elogios
(Sunêv, 2019, grifo nosso).



O trecho destacado nesse fragmento foi retirado do poema “Mundo grande”, de Drummond (2012), que fala da dor de homens sobreviventes, questionando se voltarão para casa. Nos versos de Vênus, no entanto, denuncia-se que os homens retornam inteiros, enquanto muitas mulheres voltam despedaçadas. Já o poema “O amor bate na aorta”, também de Drummond (2005), do qual faz parte o segundo fragmento em destaque, discorre sobre o amor, na figura de um corpo sem gênero que, ao ser deslocado para o texto de Vênus, parece materializar-se, tornar-se concreto: é o corpo das mulheres lésbicas, vítimas de preconceito e violência. Mais uma vez, na transposição de um texto de circulação escrita para outro de circulação incorporada, a marca da oralidade é impressa no excerto recortado: a palavra “estou” é substituída pela abreviação “tô”. Por último, o terceiro trecho destacado provém do poema “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, de Manoel de Barros (2001), em que o eu-lírico é chamado de imbecil por acreditar que o maior valor estaria nas menores coisas. No corpo do novo texto, a ideia é deslocada para o feminino, ironizando o insulto “louca”, frequentemente empregado para atacar mulheres que alçam sua voz indignada frente à opressão.

Ademais, muitos dos textos de Vênus e Abelha carregam marcas de diálogos estabelecidos com seus pares, com discursos que respeitosa e homenageiam. Além disso, ao lado dessas vozes outras que, de algum modo, também são delas próprias, as poetisas alcançam uma sensação de pertencimento. Nos poemas de Abelha, o diálogo se dá com outras e outros poetas marginais, como ocorre no trecho a seguir, retirado do poema “Reza”:

Eu disse: NÃO!
Fiz rebelião
Verdade Joi, sou moça de hoje,
Não como antigamente
Que chamem de demente
Porque eu sou louca mesmo!
No mundo loucura a sanidade é ter nos olhos aguardante
(Abelha, 2019b, grifo nosso).

A partir do fragmento destacado, o eu-lírico lança uma ponte para o poema “Mulher e sexo é tabu”, de Joi Gonçalves (2019, p. 71), onde figura o trecho “as moças de hoje / não são como antigamente / e nem eu”. Desse modo, Abelha toma as palavras de Joi para oferecer-lhe uma resposta, não sob a forma da oposição, mas da consonância. Como num gesto de quem, ao ler outra mulher e reconhecer algo de si naquilo que lê, recolhe e deglute as palavras para, então, após acrescentar a elas seu próprio olhar, sua voz própria, as devolver completamente novas, integradas ao corpo de seu texto. Além disso, a referência expressa ao nome da poeta coloca o trecho em destaque, ao mesmo tempo em que provoca, em quem deseja uma apreensão mais ampla do poema que está sendo lido, a necessidade de buscar esse texto outro, com o qual o atual estabelece suas conexões. Algo semelhante ocorre no poema “Sinais”, porém de forma ainda mais pungente:

Me soltei das amarras tipo mágica
Disse abra-k-dabra e meu mano **K-dabra** abriu, AS MENTES
Os boy não queria, mas era **João** quem dizia
Deus me dibre, da burguesia
Queriam cultura falada, foi **Zere** quem apedrejou, poesia
Foi um **Jesus** quem pediu, na rocha ele subiu



Meu povo merece e perece de amor
Concordei com **Farck** !
Disse verdades, Tá feio
Tá horroroso humanidade
(Abelha, 2019a, p. 165, grifo nosso).

A autora insere, nesse fragmento, o nome ou vulgo de diferentes poetas marginais, num diálogo direto com a produção poética de cada um deles. Em entrevista, Abelha revelou que, à época da escrita desse poema, ela integrava um coletivo do qual todos os artistas citados faziam parte. Além disso, a poeta os aponta como referências fundamentais para o desenvolvimento de sua escrita, o que destaca a importância da homenagem feita a eles no poema.

Em relação aos poemas de Vênus, alguns deles também estabelecem um diálogo com os textos que citam, nesse caso, predominantemente com outras mulheres. As referências são bastante diversas, tendo em conta que a autora recorre não apenas a poemas, mas também a inúmeros outros gêneros, como letras de música, filmes, séries, animações, shows de comédia etc. Vejamos o exemplo a seguir, que contém uma citação do poema “Aviso da lua que menstrua”, de Elisa Lucinda (2011):

Esses macho
Me difama não sinto nada
Eu tenho uma língua complicada
Mas da última vez eu estava inspirada
E disse na cara
O que aprendi com a poeta Elisa Lucinda
Vaca é sua mãe. de leite.
Vaca galinha..
Ora, não ofende. enaltece, elogia:
Comparando rainha com rainha
(Sunêv, 2019, grifo nosso).

Ao apropriar-se do trecho em destaque, ainda que o leve para seu próprio contexto, Vênus mantém a mesma temática do texto citado, estabelecendo uma troca, um diálogo. Ao situar-se na posição de aprendiz da autora que cita, Vênus esboça sua homenagem e respeito às palavras de Elisa Lucinda.

Como parte de seu processo criativo, de acordo com a própria poeta marginal-periférica, Vênus está sempre registrando, em um caderno, fragmentos do mundo que a rodeia – alimento de sua poesia. Dessa forma, deparamo-nos em seus textos também com o uso de citações que não provêm das fontes mais tradicionais, como no trecho a seguir:

Aqui o espinho cortante fez o homem esquecer a rosa
Não estamos todas aqui, faltam as mortas
(Sunêv, 2019, grifo nosso).

A frase destacada foi retirada, de acordo com Vênus, de um cartaz visto por ela nas mãos de uma senhora negra, durante uma manifestação. Inicialmente, essas palavras ganhavam contexto pelo espaço em que se encontravam: um protesto motivado pelo assassinato de Marielle Franco. Levada para o poema de Vênus, a frase, antes corpo autônomo, torna-se órgão enxertado no corpo de um texto maior. Também a temática em torno da frase se amplia. Ela



continua a denunciar o assassinato de mulheres, mas ganha um caráter mais abrangente, pois não se refere mais ao caso de uma pessoa específica, mas à situação de uma multidão de mulheres vítimas diárias do feminicídio.

De um corpo textual a outro: as cicatrizes do trânsito de órgãos-versos

No que concerne às cicatrizes da colagem, no caso dos poemas de Vênus, nem sempre é possível localizar essas quebras. Por isso, foi preciso recorrer a entrevistas com a autora para identificar alguns trechos que foram tão bem suturados que suas marcas nos escapam. Por outro lado, não são poucos os que, na incoerência semântica, ostentam belas cicatrizes. Vejamos o exemplo a seguir:

**E como é que eu posso ler se eu não
consigo concentrar minha atenção?**
Cada babaca fala o que a boca quer
Mas eu não sou das que acha que é elogio
quando insulta outra mulher
(Sunêv, 2019, grifo nosso).

Lendo ou ouvindo rapidamente esse fragmento, possivelmente não perceberíamos nenhum elemento estranho. Mas ao nos determos um pouco mais, vemos que o trecho em destaque, que provém da música “Super heróis”³, de Raul Seixas, não se conecta muito bem aos versos que o sucedem. Falta-lhes, para tanto, coerência semântica. Isso porque, entre as duas duplas de versos, migra-se de um assunto a outro: primeiro, o tema é a dificuldade de concentração que impede o eu-lírico de se dedicar à leitura; em seguida, abruptamente, passa-se à problematização de situações em que homens elogiam uma mulher a partir de um insulto a outra. Sendo assim, é difícil encontrar uma conexão entre os dois trechos. Afinal, sem maiores contextualizações, o que teria a ver o machismo com a dificuldade de concentração na leitura? Mas é justamente nessa ruptura brusca, nesse ponto em que uma ideia não encontra encaixe na outra, que reside a cicatriz do processo de colagem aplicado pela autora, a ornamentar e assegurar a beleza e autenticidade do texto.

No caso dos poemas de Abelha, as cicatrizes são mais explícitas. Como vimos nos fragmentos destacados anteriormente, a autora tende a mencionar, imediatamente antes da inserção paródica, o nome ou vulgo de cada poeta responsável pelo trecho parodiado. Nessa estratégia, as cicatrizes da colagem, agora queloides, gritam e acenam para os textos originais, despertando no leitor, se não a ação, ao menos o desejo de conhecer esses textos outros que inspiraram o poema lido. Mais uma vez, são as marcas visíveis do processo de colagem, conferindo beleza e autenticidade ao texto novo.

Considerações finais

Vimos, portanto, que, alimentando-se de outros textos para a composição de seus poemas, Vênus e Abelha recortam e colam, cada uma à sua maneira, um mundo próprio. Nesse processo, enquanto uma recorre à citação direta para desenraizar, mutilar, cortar cirurgicamente

³ [Super heróis](#)



fragmentos de textos diversos, suturando-os ao corpo de seu próprio texto; a outra lança mão do trabalho com a paródia, transformando ligeiramente os trechos que toma, para compor seus poemas. Assim, ambas se colocam como intérpretes dos textos que leem, de modo que seu olhar sobre eles se expressa pelos recortes que selecionam e transpõem à sua escrita.

Como resultado, as duas poetisas nos brindam com trabalhos que vão desde a reformulação dos trechos utilizados, em que buscam eliminar os pormenores que as impediam de neles se reconhecer; até a homenagem respeitosa que prestam a seus pares, as autoras ou autores que referenciam. No caso de Abelha, observou-se que, em suas reformulações, ela tende a privilegiar um contexto social e economicamente difícil; ao passo que, quando recorre à homenagem, o faz a outras e outros poetas marginais. Vênus, por outro lado, desloca as citações para o terreno do feminino e seus percalços em um mundo machista e misógino; além de homenagear e dialogar com outras mulheres.

E ainda que os fragmentos recortados se agreguem satisfatoriamente ao corpo dos textos das duas poetisas, se procurarmos bem, podemos perceber as belas cicatrizes da colagem. Mas longe de serem um problema, muito pelo contrário, elas tornam os textos autênticos. Ao mesmo tempo, os conectam à gigantesca teia composta por textos outros, de tantas e tantos poetas periféricos que, brilhantemente, vêm alçando sua voz.

Referências

ABELHA, R. **Café preto com açúcar**. Sorocaba: Recanto das Letras, 2020. Disponível em: <https://recantodasletras.com.br/poesias-do-cotidiano/7116199>. Acesso em 29 jul. 2024.

ABELHA, R. Sinais. In: OLIVEIRA, K. **Raízes: resgate ancestral**. Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2019a. p. 164-166.

ABELHA, R. **Espírito sant**. Publicação independente. Belo Horizonte: Regiane, 2019b.

ADAMOWICZ, E. Beyond painting. In: ADAMOWICZ, E. **Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 1-25.

BARROS, M. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001. Disponível em: <http://nossacasa.net/blog/tratado-geral-das-grandezas-do-infimo/>. Acesso em 29 jul. 2024.

BUTOR, M. Crítica e invenção. In: BUTOR, M. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-203.

COELHO, R. M. **As afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam**. 2023. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.



DRUMMOND DE ANDRADE, C. **No meio do caminho**. Pelotas: UFPEL, 2016. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/files/2016/08/NO-MEIO-DO-CAMINHO.pdf>. Acesso em 29 jul. 2024.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Mundo grande**. Sorocaba: Recanto das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/poesias/3921390>. Acesso em 29 jul. 2024.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **O amor bate na aorta**. Lisboa: RTP, 2005. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-amor-bate-na-aorta-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em 29 jul. 2024.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, J. **Até mesmo se borboletas não me dessem medo**. Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEVI, P. **O canto do corvo**. Rio de Janeiro: 7Faces, 2019. Disponível em: <https://recantodopoeta.com/o-canto-do-corvo/>. Acesso em 29 jul. 2024.

LUCINDA, E. **Aviso da lua que menstrua**. São Paulo: Geledés, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/elisa-lucinda-aviso-da-lua-que-menstrua/>. Acesso em 29 jul. 2024.

NASCIMENTO, R. M. do. **A performance poética do ator-MC**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

ORIGINAL. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PERLOFF, M. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

SUNÊV, V. **Empatia não substitui vivência**. Publicação independente. Belo Horizonte: Vênus Sunêv, 2019.

