



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Débora Machado Gonçalves

A hora da voz é agora: poesia slam em Florianópolis

Florianópolis

2021

Débora Machado Gonçalves

A hora da voz é agora: poesia slam em Florianópolis

Dissertação submetida ao Programa de Pós
Graduação em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina para a obtenção do
título de Mestre em Literatura.
Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Susan A. de Oliveira

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gonçalves, Débora

A hora da voz é agora : poesia slam em Florianópolis /
Débora Gonçalves ; orientador, Prof.^a Dr.^a Susan Aparecida
de Oliveira , 2021.

96 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. poesia slam. 3. literatura marginal.
4. spoken word. 5. poesia oral. I. , Prof.^a Dr.^a Susan
Aparecida de Oliveira. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Débora Machado Gonçalves
A hora da voz é agora: poesia slam em Florianópolis

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Tereza Virginia de Almeida, Dr.^a
Instituição UFSC

Prof.^a Érica
Peçanha do Nascimento, Dr.^a
Instituição IEA/USP

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Susan Aparecida de Oliveira, Dr.^a
Orientador(a)

Florianópolis, 2021.

A todos que fazem da poesia seu instrumento de vida.

AGRADECIMENTOS

A construção deste trabalho só foi possível graças aos encontros, desencontros e acontecimentos durante essa trajetória. As pessoas que me acolheram e que me incentivaram, direta ou indiretamente, são parte, também, desta pesquisa. Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Susan de Oliveira, pela semente da arte política plantada durante a graduação e por ter acolhido meu desejo de pesquisa. Sou grata, também, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que proporcionou incentivo financeiro para que essa pesquisa fosse possível. Além disso, agradeço imensamente aos amigos e família que me apoiaram durante essa caminhada, apostando e acreditando no meu potencial. Por fim, sou grata a todas as pessoas que conheci nessa trajetória, principalmente aos poetas e participantes do Slam Continente, que fizeram do espaço de pesquisa um ambiente muito acolhedor.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo refletir acerca das características que integram a poesia slam, uma manifestação artística sobretudo oral. Dessa forma, o estudo investigou as facetas do fazer poético que emergem da poesia slam, sejam elas de cunho literário, político ou social, no que se refere ao movimento artístico mundial e mais precisamente ao movimento local, em Florianópolis, campo de pesquisa deste trabalho. Assim, o método usado para esta pesquisa foi de cunho bibliográfico e etnográfico, na medida em que usou dos conceitos teóricos para estudar o campo. Este estudo, por fim, está inserido na linha de pesquisa Subjetividade, Memória e História e buscou analisar a poesia slam sob o viés da literatura marginal, buscando compreender as tangentes do termo em relação ao fenômeno contemporâneo da poesia slam, da tradição da poesia oral e do contato que se estabelece com a noção de performance.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia slam. Literatura marginal. *Spoken word*. Poesia oral.

ABSTRACT

This research aimed to reflect on the elements that integrate slam poetry, an oral artistic expression. Therefore, the study investigated the facets of poetic making that emerge from slam poetry, whether literary, political or social, with regard to the artistic movement around the world, and more precisely to the local movement in Florianópolis, the main research field of this work. Thus, the approached method was bibliographic and ethnographic, as it used theoretical concepts to study the field. Finally, this study is part of the Subjectivity, Memory and History research line and sought to analyze slam poetry under the bias of marginal literature, seeking to understand the tangents of this term in relation to the contemporary phenomenon of slam poetry, oral poetry tradition and the contact established with the notion of performance.

KEYWORDS: Poetry slam. Marginal literature. Spoken word. Oral poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sherman Alexie vence competição de poesia (em 2001).	30
Figura 2 – Cartaz do primeiro ZAP!.....	32
Figura 3 – Foto da poesia (livro artesanal Slam Continente)	38
Figura 4 – Foto da poesia (livro artesanal Slam Continente) 2.....	39
Figura 5 – Obra do livro “Numa dada situação”, de Francis Alys.	41
Figura 6 – Transformado o hoje para viver o amanhã: FLUP Slam.....	54
Figura 7 – Final Estadual de Slam de Santa Catarina, em 2018.	66
Figura 8 – <i>Printscreen</i> do vídeo do YouTube “SLAM CAPÃO - Campão do Torneio dos Slams - Estética das Periferias”, publicado pelo canal Slam da Guilhermina, em setembro de 2019.	82

SUMÁRIO

	PRIMEIRO ECO - INTRODUÇÃO	11
1	BATALHA POÉTICA	18
1.1	O CORPO QUE FALA: POESIA SLAM	18
1.2	A MUDANÇA TAMBÉM É DIÁSPORA	27
1.3	RUALIDADE (OU RUA-AÇÃO): OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO COMO FORMA DE INTERAÇÃO POÉTICA	40
2	POÉTICA À MARGEM	43
2.1	LITERATURA MARGINAL?	43
2.2	MARGINAL COMO ESCOLHA	60
3	O FENÔMENO <i>SPOKEN WORD</i>	66
3.1	<i>SPOKEN WORD</i> OU A PALAVRA FALADA	66
3.2	A PALAVRA QUE FALA E QUE COMPETE	70
3.3	O CONCEITO DE PERFORMANCE NA PALAVRA QUE FALA	77
3.4	PARTIR DA EXPERIÊNCIA	83
4	OUTROS DIZERES: CONCLUSÕES E REFLEXÕES	88
	REFERÊNCIAS	92

PRIMEIRO ECO - INTRODUÇÃO

Vem tornando-se uma fala recorrente que para exercer uma sociedade democrática deve-se dar voz aos excluídos, aos marginalizados. Nas primeiras vezes em que escutei a frase, fazia muito sentido. Ora, é necessário que todos os sujeitos sejam livres nos direitos de fala e de expressão. Entretanto, o que se acaba por enfatizar, é a continuação de um pensamento que se quer democrático, mas que propaga uma ideia de que estes sujeitos não tinham antes uma “voz”. Como se os indivíduos participantes da hegemonia social dessem, de fato, uma assinatura que permitisse que os excluídos, a partir de então, pudessem falar.

Não é isso.

Desde muito os excluídos falam. Desde muito eles tentam mostrar corporificadamente a desigualdade. Não foi o suficiente. Gritaram. Exacerbaram os ecos e falas. E aí, sim, ouvimos essa voz que por tanto tempo foi distorcida, relegada, deixada de lado por acreditarem que não era passível de aceitação pela norma hegemônica. Essa voz, que neste trabalho é apresentada pela forma poética, agora é ouvida.

Na verdade, mais do que ouvir, seria um convite para a necessária reflexão do (nosso) papel de leitor e propagador de conhecimento na estrutura da sociedade capitalista. Evoco Spivak, nesse sentido, quando ela aborda de forma concisa sobre os estudos da subalternidade. O famoso ensaio *Can the subaltern speak?* inaugura uma questão, na década de 80, que até hoje nos faz refletir sobre o papel que o pensador/intelectual na pós-colonialidade deve exercer. A teórica indiana faz uma crítica a Foucault e Deleuze, na ocasião do texto *Os intelectuais e o poder: conversa com Michel Foucault e Gilles Deleuze* no qual argumentam em favor da possibilidade do subalterno falar. Para os autores, no momento em que se desenvolvem e se formam as políticas de alianças, a alteridade que surge a partir daí – uma alteridade horizontal, segundo eles – faz com que os oprimidos tenham a oportunidade de falar. Spivak, por outro lado, vai de encontro a estes filósofos ao questionar o papel da história intelectual e econômica nessa suposição. Na visão da teoria pós-colonial, Deleuze e Foucault traçam uma alteridade por assimilação, o que faria constituir o Outro como um sujeito homogêneo e monolítico, características que não representam a heterogeneidade do sujeito subalterno.

Trago essa reflexão para me situar como pesquisadora e, estando inserida em um campo intelectual – a academia – devo repensar a todo momento meu papel de propagadora

de conhecimento. É nesse ínterim que me situo neste processo de escrita. Minha busca da pesquisa aqui apresentada não é feita a partir da constituição de sujeito soberano transparente, sem observar as lacunas existentes de minha própria organização de ser e estar no mundo. Mas, sim, como aponta Derrida, esqueleto da ideia de Spivak à sua crítica ao etnocentrismo europeu, compreender que o pensamento (e a intelectualidade) “é a parte em branco do texto” que permanece inacessível ao Outro. Ou seja, exercer o papel de intelectual, na pós-colonialidade, é admitir uma relação de *diferença* e não de *assimilação*.

Esse espaço em branco inacessível, circunscrito por um texto interpretável, é o que a crítica pós-colonial gostaria de ver desenvolvida, no espaço europeu, como o lugar da produção de teoria. Os críticos e pós-coloniais podem tentar deslocar sua própria produção apenas pressupondo esse espaço em branco inscrito no texto. (SPIVAK, 2010, p. 83).

É por esse caminho, então, que trilho minha proposta de escrita: o de desvelar esse espaço em branco, que se quer inatingível a partir do logocentrismo etnocêntrico; criar rachaduras no concreto da episteme hegemônica, a fim de repensar os espaços ocupados (ou não) pelo Outro e provocar novas reflexões. E, sobretudo, exercitar o que Derrida nos mostra como tarefa essencial do pensador pós-colonial: “tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós” (DERRIDA, 1984 apud SPIVAK, 2010, p. 83).

Desse modo, para exercitar essa alteridade da voz do outro que em mim vibra, esta pesquisa estabelece uma discussão sobre a poesia slam, manifestação artística em crescente movimento no país. É me assumindo como sujeito heterogêneo e em constante crescimento, com interesses, aspirações e crenças particulares, que revelo nesta escrita o caminho percorrido a fim de refletir sobre o objeto de pesquisa a que me direcionei. A escolha do tema não foi ocasional: eu fui me aproximando dele aos poucos, mergulhando nessa água turbulenta, conhecendo suas características exteriores, até que estivesse submersa, completamente apegada e familiarizada, encantada com sua beleza.

No momento em que fui apresentada ao rap como possibilidade de estudo e aprendizado sobre o literário e o social, aprendi muita coisa sobre a noção de história oral, performance e herança africana sobre arte. É nesse ponto da minha trajetória de saber que conheci a poesia slam. Lembro-me bem que a primeira vez que tive o contato foi a partir de um vídeo do “Slam Resistência” compartilhado no Facebook. A performance do poeta foi, para mim, algo de sensível e vigoroso ao mesmo tempo.

Depois de pesquisar mais na internet sobre o slam, vi que esse movimento artístico era bem disseminado nos polos centro-culturais do país, como no eixo São Paulo–Rio de Janeiro. A ideia, então, era de produzir uma pesquisa que abarcasse essa literatura heterogênea. Para

isso, a primeira ideia do projeto de pesquisa era envolver reflexões sobre a poesia slam e suas tangentes de análise como um movimento amplo e em crescimento no país, dado sua novidade de estudo. Entretanto, logo observei a necessidade de olhar primeiro para o meu entorno social, entender como se configura a tessitura microespacial, essa realidade-primeira, para, então, refletir sobre o macro. Sem perder de vista, conseqüentemente, a relação entre esse modo de ver o mundo artístico e o conjunto das mudanças históricas e sociais.

Nesse sentido, fui à campo a fim de buscar eventos de poesia slam para que eu tivesse a proximidade que necessitava com meu objeto de estudo. Sendo a poesia slam uma espécie de poesia oral e corporal, conjuntamente, não iria encontrá-la na internet e em livros. Deveria eu ir à rua, assim como os poetas, para apreciar e me aproximar dessa forma de arte.

O primeiro evento de slam em que participei aconteceu na Lagoa da Conceição. Em se tratando de Florianópolis, uma cidade com muita diversidade e diferença social e econômica, o bairro referido é um dos que se consideram de “alto padrão” ou “da elite”. O evento em questão tinha como fim homenagear a poeta Clarice Lispector, e acontecia dentro de um *pub* na principal avenida do bairro. Não trago o exemplo como que para fazer uma crítica da poesia slam *indoor*, entretanto, em um primeiro momento, minha sensação era de estranheza comparando com o slam que tinha conhecido pelos vídeos do “Slam Resistência”, o qual acontece na rua, em espaço público. A minha pergunta era: que tipo de público alcança um evento de poesia em um bar de classe média, com pessoas “bem vestidas” tomando seus vinhos em taças de vidro?

Dessa forma, segui na minha busca por um encontro de poesia que fosse, de fato, democrático, em espaço aberto. Deparei-me, em um momento desses, com o Slam Continente¹, um evento de competição de poesias que acontecia no meio da praça do bairro Kobrasol, na parte continental da Grande Florianópolis. Por ter, na minha individualidade, uma característica de sujeito crítico e indagador sempre que possível, formulei algumas hipóteses com o objetivo de saber o motivo do porquê de os eventos de poesia slam que reivindicam o espaço público acontecerem somente na parte continental da cidade. A questão, na época, por ter tido contato com a área da antropologia, era refletir sobre quem transita a cidade e quais os usos que as pessoas dão a ela. Assim, no meu processo de observação sobre a arte na rua, muito metaforizava o verso do Racionais MC's no qual dizia que “o mundo é diferente da ponte pra cá” (RACIONAIS, 2002), já que Florianópolis, por ser uma ilha, é separada da parte continental por uma ponte. Era, pois, o fenômeno contemporâneo da

¹ Durante o tempo de pesquisa desta dissertação, houveram edições de outros slams na região de Florianópolis, como: Slam Cruz e Souza, Slam das Minas, Slam das Tribos, Slam UFSC e Slam da Ilha.

gentrificação urbana que ilustrava essa reflexão? Tudo se resumia a vender a imagem de Florianópolis como a “Ilha da Magia”, ressaltando movimentos culturais elitistas? Todas essas questões, embora não sejam contempladas de forma estrutural neste trabalho, fizeram parte substancial para a pesquisa que se desenvolve aqui, na medida em que corroboraram para o entendimento do slam como prática literária-política-social.

Além dessa experiência de campo na qual participei por mais de um ano nos eventos do Slam Continente, tive a oportunidade de vivenciar de perto essa organização da competição em etapa estadual e nacional. Pelo fato de o slam ser um movimento global e de característica que *também* inclui a competição, todo ano acontecem finais estaduais para selecionar os poetas que irão para a final, no Slam BR, em São Paulo, que, a partir desta última etapa, escolhe o poeta para ir para a competição internacional de slam, na França. No final do ano de 2018, portanto, fui a São Paulo ouvir de perto as vozes que participaram do Slam BR. Lá, percebi que, de fato, esse movimento cultural é muito maior que somente nas grandes regiões metropolitanas. E, ainda, que a performance é personalidade única do poeta, tendo cada um seu modo ou jeito de performar a sua poesia. Não há, portanto, um caderno de regras sobre a criação da performance poética: ela acompanha a singularidade do indivíduo.

Em vista disso, a presente dissertação tem o objetivo geral de compreender, por meio de pesquisas críticas acerca do tema, análise de performances e experiência etnográfica, as facetas do fazer poético que emergem da poesia slam como um todo e do slam florianopolitano, sejam elas de cunho literário, político ou social. Para isso, busco analisar a poesia slam sob o viés da literatura marginal², colaborando para a reflexão da prática como literatura social; interpretar a prática da competição de poesia slam no que se refere à tradição da poesia oral e o contato que se estabelece com a noção de performance; e, também,

² O termo “marginal” será explicitado mais profundamente no capítulo “Poética à margem” desta dissertação, em razão do conceito abarcar significados amplos e distintos. Por ora, vale ressaltar que no Brasil há diferentes correntes literárias que usaram/usam do termo para marcar um movimento artístico sob determinados aspectos. Gonzaga (1981) demarca três movimentos que se autointitulam marginais: os marginais da editoração – aqueles que não seguem os padrões de editoração, distribuição e circulação –, os marginais da linguagem – aqueles escritores que recusam a linguagem institucionalizada – e os marginais que retratam os grupos de indivíduos excluídos do sistema. Essas três abordagens de marginal foram mais presentes até os anos 90, quando Ferréz começa a utilizar a alcunha para denominar o seu “tipo” de literatura, e, depois, em 2001, quando esse escritor organiza uma antologia de textos de autores periféricos, o “Literatura Marginal: a cultura da periferia”. Surge, então, uma outra particularidade de “literatura marginal” que foge das características anteriormente descritas por Gonzaga (1981): essa escrita que foca em temas sociais a partir das vivências dos próprios sujeitos marginalizados socialmente e economicamente. Érica Peçanha do Nascimento (2006) adota, em seu estudo “Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena”, o conceito de “nova geração de escritores marginais” para identificar esses autores que despontaram no início do século XIX. A escolha por assumir, nesta pesquisa, o slam como integrante da literatura marginal é explicada pelo uso do termo pelos participantes dessa manifestação artística, seja por tratarem de temas sociais ou por eles mesmos estarem à margem – mulheres, negros, lgbtqi+, sujeitos advindos das classes econômicas desprivilegiadas etc.

caracterizar a poesia slam como uma literatura política e, notadamente, como ato de resistência, seja de entendimento social ou literário.

Sendo assim, é fundamental elencar aqui que a pesquisa realizada foi construída a partir de bases bibliográficas sobre o tema e suas tangentes, e, mais importante ainda, de forma corporal, usando da pesquisa de campo. Afirmando, desse modo, que o método de observação participante, o qual permite que o pesquisador se insira no campo de estudo como participante daquele meio social, foi o buscado para realizar esta dissertação. No texto *Autoetnografia: un panorama*, Ellis, Adams e Bochner buscam traçar um esboço da história da autoetnografia, nos mostrando o progresso que tem tido a antropologia na questão da abordagem etnográfica. Os autores mostram que uma das críticas ao modelo tradicional de fazer etnografia é a de que o pesquisador “entrando em uma cultura de forma autoritária, explorava seus membros e, em seguida, deixava-os descuidados, ignorando cada vínculo, para escrever sobre eles [...]” (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2015, p. 251, tradução minha)³. Nesse sentido, me aproximo de uma perspectiva de etnografia mais aberta, esta que os autores apresentam – a autoetnografia –, que, segundo eles, propicia aos leitores, a partir das narrativas construídas, a compreensão da experiência cultural por meio da experiência pessoal, tornando-a mais significativa, acessível e evocativa (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2015). Ainda sobre a autoetnografia, os autores apontam que:

Esta abordagem também nos ajuda a entender como o tipo de pessoa que dizemos que somos ou como a forma na qual os demais nos percebem impactam nas interpretações que fazemos daquilo que estudamos, como estudamos, e no que dizemos sobre nosso tema de estudo. (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2015, p. 252).⁴

O trecho apresentado contém o cerne da metodologia que ajudou a construir os caminhos percorridos para se obter este trabalho: os fluxos etnográficos de minha ação sobre o campo de pesquisa. Assim, explícito que minha trajetória no campo de análise investigativa partiu desse olhar mais afastado, duro e objetivo – a abordagem mais tradicional que Ellis, Adams e Bochner pontuam – para um olhar mais íntimo e afetuoso. Isso se explica porque, sendo o slam um evento aberto, comecei a participar dos eventos de performance de poesia que ali se instauram de forma distante e anônima, sem me apresentar a qualquer pessoa como uma pesquisadora. Com a constante participação nos eventos de slam, fui me aproximando

³ “ingressando en una cultura de forma autoritaria, explotara a sus miembros y luego los dejara descuidadamente, ignorando todo vínculo, para escribir sobre ellos [...]” (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2015, p. 251).

⁴ “Este enfoque también nos ayuda a entender cómo el tipo de personas que decimos ser o la forma en que los demás nos perciben impactan en las interpretaciones que hacemos de aquello que estudiamos, en cómo lo estudiamos, y en lo que decimos acerca de nuestro tema de estudio.” (ELLIS, 2015, p. 252, tradução minha).

desses interlocutores – os poetas – fazendo parte, então, de forma mais íntima desse grupo de pessoas que se reúnem para performar poesias.

A questão dos fluxos etnográficos pertence ao fato de que essa aproximação se deu de forma afetiva, pois na medida em que eu, como pesquisadora, continuava a participar dos eventos, eu, como poeta, começava a ser afetada pela organicidade apresentada neles. Ou seja, no início, esse meu *eu* que era anônimo, apenas como uma observadora do slam, passou a encarar os eventos como alguém que participa de alguma forma dele (sendo jurada das apresentações, conversando com os poetas e, por fim, – de tão envolvida e afetada pelo campo – performando como poeta slammer ou vivenciando a experiência de ser slammaster).

Nesse sentido, encaro o fato de que ir ao campo de investigação me apresentando como observadora e pesquisadora daquela expressão cultural incide em uma determinada maneira na forma como os participantes me veem; de outro modo, quando me insiro no campo como uma participante, assim como os outros indivíduos que ali estão presentes, transforma-se a perspectiva de como as pessoas daquele meio dão significado a minha presença (não só como uma peça desencaixada daquele grupo social, mas como parte fundamental de co-construção do grupo), além de que essa aproximação faz surgir uma possibilidade de uma “autoridade” ou *lugar de fala* na construção da etnografia sobre o assunto.

Desse modo, a presente pesquisa que se constrói aqui é dividida em três capítulos. Primeiramente, começo por expor sobre meu objeto de estudo – o slam. Nessa parte, portanto, assinalo o que é definido como a poesia slam e quais são suas características, bem como uma descrição de como ocorrem esses eventos de poesia. Além disso, para delinear mais propriamente meu campo de investigação, trago conceituações sobre o slam brasileiro e defendo a ideia de que ele se constitui de uma forma diferente daquela originária dos Estados Unidos. Assim, ao mostrar o fator de diferenciação, que é a manifestação em espaços públicos, será argumentado, então, a importância que essa característica tem para o slam brasileiro e qual a potência poética que resulta dessa ação.

No segundo capítulo será apresentada a discussão sobre o termo literatura marginal. Tendo como ponto de partida a afirmação de um escritor, ao descrever que o termo não pode ser usado para definir o slam, proponho um olhar conceitual, analisando historicamente o significado do termo até os dias atuais, e prático, partindo do próprio uso dos poetas da cena do slam. Desse modo, analiso cada tangente do termo em relação ao universo contemporâneo do slam.

No último capítulo pretendo desenvolver sobre a história oral, fôlego central da poesia slam, já que é nela que repousa a base de criação. O fenômeno da oralidade, que ressuscitou a palavra, guardada por muito tempo apenas nos livros, e colocou vivamente nos corpos, será tema de discussão nesse capítulo. Derivando dessa questão, tem-se a contextualização da performance, conceito plenamente trabalhado por Zumthor, crítico da poesia oral e que será imprescindível à pesquisa.

Por fim, vale mencionar que fatos e descrições sobre a poesia slam em Florianópolis estão costurados ao longo deste estudo, a fim de dar corpo e lugar a eles, sempre tensionando com a discussão teórica e conceitual. Assim, a escrita etnográfica e a discussão teórica caminham juntas, sempre se complementando.

1. BATALHA POÉTICA

1.1. O CORPO QUE FALA: POESIA SLAM

“O slam é uma performance da fala, uma arte da oralidade, uma contação de história, [...] poesia falada principalmente, ela abriu várias portas pra eu me posicionar, pra eu repensar o que eu via do mundo, a minha escrita, a minha performance [...]”

Emerson Alcalde⁵

Imagine uma pessoa com um microfone na mão, falando no mesmo tom, sem gestos, sem expressões faciais, com a mesma pausa metrificada, com o mesmo suspiro. É assim que Marc Smith constrói a figura do poeta que se quer antítese de um slammer. O livro *Take the mic: the art of performance poetry, slam, and the spoken word*, publicado em 2009, é base para caracterizar o conceito de poesia slam nesta seção. O autor, Marc Smith, foi o responsável por assumir a bravura da criação de uma nova modalidade de poesia. Já que temos que partir de algum lugar concreto para conceituar o que seria o slam, partimos do principal nome dessa prática artística.

Essa figura do poeta-zumbi serve como um *anti-exemplo* para os poetas que querem se aventurar na poesia slam. Conforme Smith ironiza, esse zumbi não nos mata (a audiência) por quererem comer nossos corpos, mas, sim, pela monótona apresentação da poesia. O principal aviso, então, é que, dessa forma, a plateia não dá ouvidos, ou seja, não é cativada pela performance desenvolvida.

Apenas nessa abertura já se percebe a grande relevância que Smith dá ao corpo como meio de transferência poética. Estamos falando de um gênero poético que extrapola a escrita, que tira as palavras do papel e as coloca na voz e no corpo. Nesse sentido, há muita correspondência à questão que Zumthor trabalha em suas obras. Este autor, um dos principais nomes da história oral e performance poética, diz que, na poesia oral, “o texto não tem o que fazer destes índices: cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento. O gesto forma no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências.” (ZUMTHOR, 1997, p. 207).

⁵ VERSUS SLAM. PODCAST. O que é poesia pra você? [201-]. (4m45s). Disponível em: <https://soundcloud.com/versusslam-versus/tracks>. Acesso em: 10 maio 2019.

O slam, portanto, propicia à voz e ao corpo que exteriorize o intento da poesia, originalmente nascida na voz, e posteriormente trancada em livros. A tarefa de explicitar intimamente o que é a poesia slam não é algo breve de se trabalhar, entretanto, pode-se evidenciar uma característica que muito sintetiza esse gênero poético: a oralidade. Segundo Zumthor, a oralidade não é apenas um traço físico de nosso corpo, como apenas um som ou vibração que passa pela garganta; além da biologia, ela é emaranhada de outros significados que perpassam a linguagem, ou seja, tudo o que atinge o outro – o gesto, o olhar, enfim, a performance – como uma extensão dessa obra vocal. À vista disso, o livro de Smith, que é também um texto de consulta para os que desejam ser slammers e, por isso, oferece muitas dicas sobre esse universo, destaca bem essa questão da oralidade e da performance que se quer completa e presente no corpo:

Use your voice, your eyes, your body, your heart, your soul, and your mind to fire to life the passion, sense, and subtleties of the poetic words you toiled over past midnight, affixing them to the page. Make faces, stomp, gesture, whisper, yell! Be the fool, the prophet, the lover, the king, or the kangaroo your poems demand you to be. (SMITH, 2009, p. xv).⁶

Além dessa questão significativa do que representa esse gênero poético, há o aparato estético em torno do slam. Como a palavra “slam” lembra os torneios e competições, Smith também faz a alusão da prática da poesia slam como se fosse um torneio de lutadores: cada um tem sua vez e mostram entre si seus melhores potenciais para vencer a partida. A plateia aplaude ou brada se gosta ou não da performance desenvolvida. Entretanto, Smith deixa claro que a característica da poesia slam ser competitiva não é a principal marca desta. A competitividade, como afirma o autor, tem sido um importante estimulador para que as pessoas participem e, além disso, é um dos motivos de a modalidade ter rodado o mundo. Além do mais, se estamos falando de um novo modo de olhar para a poesia em um universo capitalista, essa característica caiu como uma luva.

A partir dos pequenos traços delineados até aqui, pode se ter mais evidente o que é a poesia slam, embora a explicação de como se configura a estrutura do evento e a estética deste não tenha sido esmiuçada. Smith, na incumbência de demonstrar o que é esse gênero poético, usa de sua escrita no livro como um ioiô, no qual a partir do eixo central – a poesia slam – ele vai e volta no que é, usualmente, definido como slam: é uma competição, mas não somente isso; são palavras-gritos, enérgica leitura oral de poemas, mas não somente. Contudo, uma

⁶ “Use sua voz, seus olhos, seu corpo, seu coração, sua alma e sua mente para disparar para a vida a paixão, o sentido e as sutilezas das palavras poéticas que você usou durante a noite passada, colando-as na página. Faça caretas, pise, gesticule, sussurre, grite! Seja o tolo, o profeta, o amante, o rei ou o canguru que seus poemas exigem que você seja.” (SMITH, 2009, p. xv, tradução minha).

coisa é certa: há cinco características essenciais, segundo o autor, para que aconteça uma poesia slam, como veremos no seguinte trecho do livro:

Slam is *poetry*. It's not essays, novels, or short stories. At times it incorporates storytelling and rhetoric into its mix of many forms, but the basis of its appeal (and its root) is poetry.

Slam is *performed*. Poems are presented with as much precision and professionalism as can be found in any of the performing arts. This is slam's primary distinction within the realm of Poetry (with a capital P—the merging of the art of performance with the art of writing poetry).

Slam is *competitive*. Competition may not be the point, but it's an essential ingredient. Poets have competed for bragging rights since the beginning of recorded history. What's fresh about slam is that the audience (not your professor or the Council on Deciding What's Arte) has the biggest say about what's deemed good or bad.

Slam is *interactive*. It encourages audience feedback. Slam makes the audience an active partner in everything it does.

Slam is *community*. Sometimes it calls itself a family, albeit a dysfunctional one at times, but an international family of people who love to participate in and celebrate both poetry and the performance of it. (SMITH, 2009, p. 5-6).⁷

Poesia, performance, competição, interação e comunidade. Seriam, então, essas cinco características que delineariam a peculiaridade dessa forma artística, perante tantas outras manifestações da palavra? Se estivéssemos, nesse momento, participando de um evento de poesia slam, certamente presenciariamos essas características ou a sentiríamos durante o acontecer da celebração. Isso acontece mesmo que existam vários slams com suas próprias características, pois é como se estas fossem a coluna vertebral desse corpo poético. É, pois, em um movimento de palavra-imagem que descrevo como esse ritual da poesia costumeiramente acontece.

Reúnem-se em bares, instituições, lugares públicos, como praças e calçadas da cidade, pessoas de variadas idades, classe social, gênero etc. para declamar seus poemas e se expressarem por meio deles. Antes de o evento iniciar, os poetas – ou slammers – se

⁷ Slam é *poesia*. Não são ensaios, romances ou contos. Às vezes, ele incorpora narrativas e retórica em sua mistura de muitas formas, mas a base de seu apelo (e sua raiz) é a poesia.

Slam é *performed*. Poemas são apresentados com tanta precisão e profissionalismo quanto podem ser encontrados em qualquer das artes do espetáculo. Esta é a principal distinção do slam dentro do reino da Poesia (com um capital P – a fusão da arte da performance com a arte de escrever poesia).

Slam é *competitivo*. A concorrência pode não ser o ponto, mas é um ingrediente essencial. Os poetas competem pelos direitos de se gabar desde o início da história registrada. O que há de novo no slam é que o público (não o seu professor ou o Conselho que Decide O que é Arte) tem a maior influência sobre o que é considerado bom ou ruim.

O slam é *interativo*. Encoraja o feedback do público. O Slam faz do público um parceiro ativo em tudo o que faz.

Slam é *comunidade*. Às vezes chama-se de família, ainda que disfuncional às vezes, mas uma família internacional de pessoas que amam participar e celebrar a poesia e a performance dela. (SMITH, 2009, p. 5-6, tradução minha).

inscrevem para a competição; depois, fica a cargo de o organizador fazer a apresentação do evento e dos slammers sorteados para participarem. Logo no início são escolhidos, no meio da plateia e de forma aleatória, cinco jurados para avaliar a performance (esse número pode variar de slam para slam ou dependendo do número de participantes). Em relação à apresentação do poeta, há algumas regras que geralmente são válidas para todas as competições de poesia slam, são elas: os poemas não podem ultrapassar o tempo de três minutos; e, caso aconteça, uma pontuação para cada tempo estipulado ultrapassado será diminuída da nota final; não poderá se valer de instrumentos musicais, nem de vestimentas especiais (tais como fantasias) ou objetos cênicos; cada slammer deve preparar três poemas para apresentar em cada etapa, os quais devem ser autorais, podendo apenas citar trechos de outros poemas. E que inicie a batalha!

Sendo assim, quando o grito poético é exaltado, quando a palavra é falada, toda atenção é dada a esse encontro de performances. Retomando as características as quais Smith (2009) define para a poesia slam, podemos perceber o quanto elas se encaminham para o entendimento da poesia oral. Nesse sentido, ao buscar na literatura apoio teórico para refletir sobre essas particularidades e seguir no caminho no qual elas levam, apoio-me, neste momento, em Zumthor (1997; 2007), em seus estudos profundos sobre a poesia oral e performance.

Como indica Smith (2009), a poesia slam incorpora outros elementos que fazem sentido quando atravessados pela performance, a segunda característica do slam. A performance, então, será a palavra central da poesia slam: onde tudo acontece. Segundo Zumthor, a performance “[...] designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*.” (ZUMTHOR, 2007, p. 50, grifo do autor). Pode-se perceber que imediatismo é a qualidade que se confere à performance poética – o aqui e o agora.

Por outro lado, quando Smith (2009) revela sobre o lado competitivo da poesia slam, é interessante notarmos que essa característica representa a não-hierarquização de saberes, já que quem avalia a performance é o júri popular, escolhido aleatoriamente e sem que este tenha, necessariamente, algum conhecimento sobre crítica literária. Dessa forma, o que muitas vezes é dito aos jurados pelos slammasters é que eles avaliem segundo seus próprios critérios, seja a performance, a forma de falar ou, ainda, o que sentiram e como se sentiram ao ouvir a poesia.

Além disso, uma outra questão pesa aqui: o fato de que há muito tempo, na história da poesia oral, essa instância competitiva tem espaço. Zumthor refere-se à essa esfera do jogo, que na poesia oral entrelaça o corpo ao desejo competitivo da sociedade.

Quando [...] o desenvolvimento social teceu os laços primitivos que amarrariam ao jogo a lei, o comércio e a guerra, a poesia é que sustentava o contato. Ela joga com as palavras, com o prazer. Huizinga pensava na poesia escrita. Sua proposição é mais verdadeira para a poesia oral, única, graças às articulações sonoras, a poder realizar o desejo reprimido de fazer do corpo um jogo. (ZUMTHOR, 1997, p. 279).

E se pensarmos que esse *jogo* é um corpo que envolve outros corpos, somos levados a refletir sobre essa interação presentificada dos corpos. O conceito de *interação* ao qual Smith (2009) relaciona ao slam é também algo central, já que a poesia slam não se faz individualmente. Como o autor nos explicita, há a parceria entre o público e os performers; nisso, não está presente somente o encorajamento do júri para dar a nota, mas também ao pensar no próprio ato de enunciação dessa palavra falada, que

[...] graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

Por fim, todos esses fatores culminam na própria celebração da palavra, que se ligam primeiramente ao ato presentificado, mas que também remetem a uma memória individual e coletiva, ou seja, “a poesia vocal faz, de percepções dispersas, uma consciência homogênea. [...] Cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (ZUMTHOR, 1997, p. 265). É nesse emaranhado de palavras, escolhidas e organizadas conforme a intenção do poeta, que os poemas são construídos: a partir das vivências, da presença no mundo e da convivência com os interlocutores. Nesse sentido, esse ritual da palavra falada, nas condições que estabelecem o slam, é também explicado pela proposição de que este é uma *comunidade* ou *família*. O conceito “‘comunidade’ define bem os grupos que praticam o *poetry slam*, já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras.” (D’ALVA, 2014, p. 111). Essa comunidade, portanto, é encorajada a se multiplicar desde o início de seu nascimento, já que tem um caráter *copyleft* (D’ALVA, 2014), o qual permite que outras pessoas possam também reproduzir esse modelo de competição de poesia em outros contextos.

Smith (2009) atenta ao fato de que na época, em 1984, quando criou a poesia slam, todas essas características eram tomadas como um afrontamento para o modelo de arte que

perdurava. Era difícil, naquela definição de poeta e poesia, por exemplo, entender que naquela expressão de arte o poeta no palco não era considerado mais importante que a plateia; não é questão, portanto, de uma hierarquização do poeta perante o público. O ouvinte, nesse sentido, “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 241). Além disso, outra característica da poesia slam que chocou aos “fiscais da poesia” foi o entendimento da performance poética como a própria arte, tanto quanto a própria elaboração do texto. Para que ocorresse essa mudança paradigmática no entendimento do que era tomado como usual para a propagação de poesia, Smith (2009) conta que houve muitos poetas que enfrentaram as críticas sobre a performance de poesia, pois esse modelo de consumir, produzir e compartilhar literatura era considerada grosseira e inculta.

Isso deriva do fato de que durante a história da sociedade houve diversos campos de dominação e poder que determinavam o que era certo ou prudente. Em “Cânon”, Roberto Reis (1992) relembra o fato de que a escrita e a linguagem também serviram como formas de hierarquização e segregação social. Ou seja, por trás dos conceitos como linguagem, cultura ou literatura está atrelada uma noção de poder que faz surgir um cânone – na presente discussão, um cânone literário.

O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc). Convém atentar ainda para o fato de que o exercício desta autoridade se faz num determinado espaço institucional [...]. (REIS, 1992, p. 70).

Desse modo, com a constituição dos cânones dentro das instituições de poder, havia a seleção dos “melhores artistas” ou aqueles que mereciam o prestígio das massas. Como defende Smith (2009), a questão não é discutir sobre a criação do pedestal dentro das instituições que hierarquizam alguns artistas, mas rever e repensar que esse pedestal tenha sido acessível somente a alguns poetas que foram escolhidos por alguns indivíduos por meio de algumas regras de arte arbitrárias, monopolizando o estatuto da arte (SMITH, 2009, p. 11). Esse ambiente de propagação da arte não era, pois, acessível a todos.

Ao mesmo tempo em que ocorria essa exaltação de específicos poetas que agradavam à hierarquia da crítica artística, estes últimos “algemavam a poesia na página” (SMITH, 2009, p. 13). Esses críticos e poetas, no momento em que criavam técnicas, regras, entendimentos

sobre/da poesia (por mais que tivesse sido nas melhores das intenções), afastaram a audiência, tornando a poesia alcançável somente a uma pequena elite, único grupo de pessoas que estava por dentro desses códigos secretos que decodificavam o entendimento da poesia.

A solução, portanto, Smith avistava: o slam. Funcionando como uma chave de um cadeado que prendeu a poesia por muito tempo na página, na folha, nos livros e nas estantes de bibliotecas, a poesia ganhou um palco, um microfone e um holofote (SMITH, 2009, p. 13). O slam, portanto, é um meio *aberto* de entender esse *pedestal* democrático da performance de poesia, já que é um evento em espaço aberto para que as pessoas entrem, circulem e participem, seja como audiência, juízes ou slammers. Não há, ao contrário da ordem dos críticos de arte na torre de marfim, uma “política editorial dos bastidores decidindo quem recebe o primeiro prêmio em um slam” (SMITH, 2009, p. 11, tradução minha)⁸.

Nesse sentido, visto que o slam é uma proposta de reinserção da cultura oral, há muitas outras tangentes que se estabelecem a partir disso. Em nossa história, por exemplo, a cultura oral é muito ligada à cultura africana, em que a oralidade se estabelece como figura central, em oposição às culturas ocidentais na qual a escrita é parte predominante. Para fins elucidativos de como ocorre um evento de poesia slam, é importante que tenhamos isso em mente para afirmar a potência do gênero poético em questão.

Em se tratando, também, de uma modalidade artística que é atravessada por diversas pessoas, é certo afirmarmos que não há um molde específico e rígido de como ocorre ou de como se estrutura um evento de slam. Isso porque, ao afirmarmos que os indivíduos são heterogêneos, o slam é a chave do cadeado de questões específicas para cada pessoa ou grupo de pessoas; portanto, o slam, em cada grupo ou região se estrutura de modo diferente para que seja significativo para aquela situação.

Tomando como referência o slam propiciado e difundido por Marc Smith, a performance de poesia pode ser definida como um marco histórico de luta às noções de literatura que permeavam na época. É, então, em um ringue, ou, nesse caso, em um palco, que começa esse espetáculo de poesia, que, segundo Smith (2009), o poeta deve estar a serviço inteiramente da plateia, para cativá-la. A plateia, por sua vez, inteiramente disposta a ouvir. É, portanto, uma voz que é falada e um ouvido que escuta. Assim como a slammer Mayara Vaz assume, em entrevista, sobre o slam: “São centros de discussão em que algumas pessoas se propõem a falar e outras a escutar.” (ARAÚJO, 2017). A poesia slam é troca, é alteridade.

⁸ “There’s no backroom editorial politics deciding who gets first prize at a slam.” (SMITH, 2009, p. 11)

Sendo assim, ao pensar no slam como uma rede cultural atravessada pela heterogeneidade, assume-se aqui a posição de que essa forma de arte é, dentro das culturas do mundo, uma manifestação da Relação, conceito delineado por Glissant (2005[1995]). O autor leva em consideração a diversidade dos povos para exprimir o conceito da poética da relação, uma maneira de enxergar o mundo na época do fenômeno da globalização. Segundo ele, é necessário abandonarmos a concepção de mundo baseada em uma identidade-raiz, para que percebamos a diversidade multicultural na totalidade do mundo. Glissant, a partir do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, estabelece o avesso dessa identidade-raiz, baseada em uma posição monolítica: a identidade-rizoma, a identidade que se propõe a estar e conviver com o outro, se conectando com outras raízes, e, assim, assumindo um caráter de Relação.

[...] toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe à noção hoje “real”, nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes. (GLISSANT, 2005[1995], p. 27).

Ora, é na presença com os outros, manifestando o desejo do compartilhamento, que se expressa o sintoma da Relação. Cabe não só ao poeta, que expressa pela voz esse desejo de estar com o outro, mas também ao participante que expressa pela presença do corpo. Além disso, há, ainda, um outro estágio de estar em relação que não é só esse físico, mas o de compreender que toda nossa existência depende de outras existências. O poeta, então, em um mundo constituído pelo imaginário da Relação, escreve e fala na presença de todas as línguas do mundo (Glissant, 2005[1995], p. 49), mesmo que não as conheça. É este o papel do rizoma: conectar um ao outro.

Pois bem, se é no encontro das diversas existências e problemáticas heterogêneas que faz acontecer o ser em Relação, e que essa coexistência das diferenças deve ser tomada de forma igualitária (Glissant nos alerta que esse é o problema do pensamento das comunidades atávicas, que pensam que sua língua, por exemplo, é aquela fundadora e, por isso, mais importante que outras), o slam, como forma de arte e literatura, se enquadra dentro da episteme da Relação. Isso porque, como já assumido anteriormente, o slam propicia uma manifestação que se quer na sua própria constituição uma forma igualitária: os poetas, os juízes e o público em sintonia, e jamais em relação de poder de um sobre outro. Nos eventos de poesia slam, o que se quer exaltar é somente esse encontro, essa relação com o outro. E é nesse encontro que, por ter caráter aberto e público, proporciona-se a possibilidade de ouvirmos diversas vozes e de existirmos em grupo com diversos seres.

Glissant (2005[1995]) já nos alertava para a nova literatura que haveria de existir quando a sociedade passasse de um entendimento de “totalidade-mundo” que é essa da indentidade-raiz, de uma cultura excludente, para um entendimento de “comunidade nova”, aquela que produz uma literatura em que prevaleça a Relação e não a exclusão (GLISSANT, 2005[1995]). Essa literatura épica nova e contemporânea, conforme denomina o autor, “talvez faça economia da noção de ser, para surpreender-se com o imaginário do *sendo*, de todos os *sendos* possíveis do mundo” (GLISSANT, 2005[1995], p. 81). Ou seja, essa nova literatura, ou, ainda, o slam, que considero aqui neste trabalho, não se preocupa com a sua constituição a partir do universal, como algo monolítico, mas se diferencia de outras literaturas por se constituir a partir do heterogêneo e do singular. O que importa, então, “não é mais o antigo direito universal, mas o acúmulo das relações” (GLISSANT, 2005[1995], p. 82).

Nesse sentido, ao defendermos que o slam é parte desse Todo em Relação, a poesia slam é, portanto, manifestação do Diverso. Glissant descreve de forma muito poética a diferenciação do Mesmo para o Diverso, no qual este último surge da Relação. O Mesmo, por sua vez, é o fenômeno que requer o entendimento do universal para constituir o mundo. Sendo assim, a partir das considerações de Glissant (1981) sobre o Diverso, pode-se sugerir que, para além do que já foi defendido a respeito do slam como constituinte da Relação, uma outra característica é visível para que entendamos o fenômeno do Diverso na poesia slam: a presença da oralidade. Tal qual Glissant (1981) diz: “uma outra passagem tem lugar hoje, contra a qual nós nada podemos. É a passagem do escrito ao oral. Eu não estaria longe de acreditar que o escrito é o vestígio (trace) universalizante do Mesmo, onde o oral seria o gesto organizado do Diverso.” (GLISSANT, 1981).

A poesia slam é uma literatura que aspira a volta da oralidade, se estabelecendo como a “poesia falada”. E isso não quer dizer que no slam apenas o oral é aceito. Muitas vezes observa-se poetas que fazem suas performances lendo seus textos, o que não tira o poder da oralidade, mas percebe-se que a escrita ainda é parte da construção do poema. Isso é compreensível se levarmos em conta a cultura ocidental na qual estamos inseridos. Entretanto, para que a literatura não se feche nela mesma, criando e adubando essa identidade-raiz, é interessante olharmos o fenômeno da oralidade trabalhando junto com a escrita; afinal, identidade-rizoma é “estar-com”.

Pois a única maneira, na minha opinião de preservar a função da escritura (se cabe fazê-lo), isto é, de separá-la de uma prática esotérica ou de uma banalização informativa, seria de irrigá-la com as fontes do oral. Se a escritura não for preservada das tentações transcendentais, por exemplo, inspirando-se nas práticas orais, teorizando-as se for o caso, acredito que ela

desaparecerá como necessidade cultural das sociedades futuras. Como o Mesmo não será extinto nas vivacidades surpreendentes do Diverso, a escritura se fechará no universo fechado e sagrado do signo literário. (GLISSANT, 1981, n.p).

1.2. A MUDANÇA TAMBÉM É DIÁSPORA

É consciente afirmarmos que uma revolução literária não começa com uma grande explosão, sem precedentes. É sempre um *caos*, um incômodo paradigmático que motiva parte da sociedade para a mudança. No caso do slam, atribui-se a Marc Smith o nome de criador desse gênero poético; entretanto, sabe-se que as influências até ele foram anteriores à gestação do que conhecemos hoje por poesia slam.

O marco histórico de criação da competição de poesia slam é quando Smith promove o primeiro evento de poesia slam, o *Uptown Poetry Slam*, em 1986, em um bar chamado *The Green Mill House*, na cidade de Chicago. Desde lá, as competições de poesia acontecem todo domingo. Como já explanado, o intuito de Smith era devolver novamente ao povo a literatura, que foi por muito tempo baseada nas concepções elitistas e acadêmicas, as quais somente os indivíduos da torre de marfim conseguiam decodificar. Se Smith acreditava no potencial do corpo para a transmissão da vitalidade poética, algo dessa natureza já o atingia para que ele pensasse nessa revolução da poesia.

Em se tratando desse primeiro intento de revolução, promovido por Smith, já circulava nos EUA um horizonte de mudança de perspectiva: a geração beat. Começando na década de 50 e, mais fortemente, na década de 60, a geração beat foi um movimento de oposição aos principais aspectos da vida americana que se propagava na época. Segundo Peçanha (1987), no livro *Movimento Beat: Abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica*, os beats “constituem a expressão mais importante dessa parcela de jovens dissidentes e isso porque não apenas *fugiram* de uma sociedade, mas *fugiram* para constituir um mundo alternativo com seu próprio *ethos*.” (PEÇANHA, 1987, p. 27). A difícil definição exata do que era o movimento beat se dá pelo motivo de que este não era construído a partir de regras fixas e rígidas, como afirma Carmona (2012), em seu estudo intitulado *Keeping the beat: the practice of beat moviment*, “The concept of being “Beat” differed from individual to individual, and that gave it its power and fluidity of definition.” (CARMONA, 2012, p. 2)⁹. Entretanto, pode-se afirmar que a geração beat espelhava a contracultura, por pensar a literatura em oposição

⁹ “O conceito de ser ‘Beat’ diferiria de indivíduo para indivíduo, e isso lhe dava poder e fluidez de definição.” (CARMONA, 2012, p. 2, tradução minha).

àquela difundida na academia, tanto no conteúdo, buscando algo mais próximo de suas realidades, quanto na forma, proporcionando uma escrita diferente daquela que era comumente aceita.

Nesse sentido, a geração beat promoveu um balanço no *status quo*, incidindo, portanto, em uma contracultura artística. No que tange à literatura, três principais nomes enquadram o movimento beat: Jack Kerouac, Gregory Corso e Allen Ginsberg. São poetas que, advindos de uma elite intelectual, optaram por participar de uma “guerra de guerrilha intelectual” (PEÇANHA, 1987, p. 18), indo contra os padrões estabelecidos. Como afirma Peçanha (1987), esse movimento posicionou-se em combate ao glamour do cientificismo e à erudição nas artes e letras, explorando as características que não eram consideradas intelectuais, como o gosto pelo inconsciente, pelo subjetivo, pela magia etc., e, desse modo, constituíam um grupo que pensava no alternativo para extrapolar a cosmovisão científica, “negando tudo o que a nossa cultura valoriza como razão e realidade” (PEÇANHA, 1987, p. 20). Segundo Carmona (2012), é imprescindível notar que uma das maiores atribuições que os beats faziam, em se tratando de literatura, eram as recitações de poemas em lugares públicos, cafés e galerias de arte. Além disso, embebidos da música *jazz* que circulava muito fortemente, sendo a maior força motriz para o movimento, as construções de uma prosa lírica composta por ritmos também se fizeram presentes.

Esse deslocamento na descrição do movimento beat é interessante para se pensar em como essas mudanças de visões estéticas e literárias alternativas afetaram (e continuam afetando, se pensar no todo da contracultura) o ambiente cultural que proporcionou o surgimento da poesia slam, logo depois. Não trago aqui o exemplo da geração beat como comparação ao slam, apesar de terem muito em comum nas suas práticas e conceituações artísticas. A ocasião, portanto, se dá ao fato da necessidade de entendermos que o surgimento do slam não foi um movimento artístico isolado, criado a partir de uma explosão súbita. Muitos críticos, repórteres etc, segundo Smith (2009), dizem que o slam é uma extensão da geração beat, mas este constata que, ao contrário dos beats, a poesia slam “se esforça para reunir comunidades divergentes de pessoas, não abandonar a sociedade para formar uma elite hipster como o início da beat fez.” (SMITH, 2009, p. 20, tradução minha)¹⁰.

Desenrola-se, então, nessa época, as revoltas às questões hierárquicas que influenciam a arte e o pensamento crítico. Desde a década de 50, quando emergiu o movimento beat, a tradição do *spoken word* já era trabalhada. Foi a partir deste último, a tradição de ter viva a

¹⁰ “it strives to bring together divergent communities of people, not drop out from society to form a hipster elite as the early Beat did.” (SMITH, 2009, p. 20).

palavra falada, que se expandiu como gênero artístico o movimento beat e, depois, a poesia slam. Como Smith (2009) critica, a geração beat servia ainda para uma elite intelectual, por ele chamado de “elite hipster”, que apregoavam uma contracultura, mas ainda faziam parte de uma parcela da sociedade que era privilegiada.

É nesse momento de tensão entre a oposição de ideias sociais/literárias hierárquicas e a necessidade de uma maior abrangência para aqueles que não tinham acesso à literatura, que surge, dentro de bares e cafés, uma veia pulsante nesse corpo artístico que se quer social. O que pulsava, intermitente, era a volta da poesia ao povo, transposta na tradição da poesia falada, em uma performance pelo corpo: a poesia slam.

A estética da competição de poesia slam como a conhecemos hoje não foi criada por Marc Smith de forma intempestiva. Nem os poetas como performam hoje teriam ideia no começo de como fazer essa transmissão poética pelo corpo. Foi questão de erros e acertos, tentativas e persistências. Em uma tentativa de abarcar a história de surgimento do slam, Kurt Heintz (2000) em *An incomplete history of slam* descreve, a partir de memórias e relatos de amigos poetas, como abriram-se as portas do *The Green Mill House* para a poesia slam.

O costume das leituras em bares e cafés começou a ser bem difundido no fim da década de 70 e começo da década de 80, promovendo uma maior aproximação do público a eventos literários, além do que, por acontecerem em espaços de livre circulação, muitas pessoas começaram a se interessar pelo assunto, ou ao menos ficarem curiosas. Heintz (2000) relata que, por volta de 1979, dois poetas fizeram uma performance poética, vestindo roupas de boxe. Algo de interessante chama atenção aqui que é a presença de uma característica que talvez na época não tenha sido proposital (as roupas de boxe) mas que, posteriormente, transformou o modo de consumir literatura. Essa história, então, se desenvolveu quando Al Simmons, envolvido com a cena literária do lado leste de Nova Iorque, convidou outro poeta, Jeromy Salla para ir ao ringue competir com Jimmy Desmond. Nas palavras do depoimento de Salla, posto no *site* de Heintz: “Ele disse: 'Jimmy Desmond gostaria de desafiá-lo a uma luta de poesia de dez rounds até a morte...’” (HEINTZ, 2000, tradução minha). Os relatos que Heintz recolheu proporcionam, ainda, mais características sobre essa estética da competição. Nessa imagem de “briga de ringue”, o autor conta que nessas competições toda a estética era voltada para a relação com a luta de boxe. O palco era um ringue, havia garotas de biquíni segurando placas indicando as rodadas e, além disso, juízes. Na foto abaixo, vemos essa estética que mostra muito o lado artístico e de encenação desses poetas-performers.

Figura 1 – Sherman Alexie vence competição de poesia (em 2001).



Fonte: Minor Heron (2019).

Essa competição encenada, muito próxima da relação com o teatro, foi oficialmente inaugurada em 1980 quando Salla aceitou o convite para o torneio de poesias. A partir daí, organizado por All Simons, surgiu o *World Heavyweight Championship Poetry Bout*, sediado no *Taos Poetry Circus*. Essa modalidade de performance de poesias ficou famosa rapidamente, à medida que o público começou a se interessar por esse tipo de consumo de literatura, por meio da diversão. Por mais que esse molde de eventos de poesia tenha influenciado na cena literária de Chicago, há uma outra característica que se distingue dos eventos de slam de Marc Smith: os próprios poetas.

The participants in all twenty WHC Poetry Bouts were all seasoned professional poets, the cream of late twentieth century poetry—of all races, backgrounds and ages. And the WHCPB became the “Main Event” of the annual Taos Poetry Circus throughout the remainder of its 22-year existence. (LUCID PERFORMANCE, [20--?]).¹¹

Desse modo, percebe-se que por mais que a cena literária estivesse em mudança – da torre de marfim para a sociedade –, quem participava das lutas performáticas eram ainda os “grandes” nomes da região, ou, ainda, como descreve Bruce Weber em artigo publicado no jornal *The New York Times*: o que acontece no *Taos Poetry Circus* é um ataque de dois

¹¹ “Os participantes de todas as vinte Provas de Poesia do WHC eram todos poetas profissionais experientes, a nata da poesia do final do século XX – de todas as raças, origens e idades. E o WHCPB tornou-se o “Evento Principal” do Circo Taos de Poesia anual durante os 22 anos restantes de sua existência.” (LUCID PERFORMANCE, [20--?], tradução minha)

poetas “geralmente de alguma reputação, indo de cabeça a cabeça” (WEBER, 1998)¹². Por outro lado, como vimos, a proposta de Marc Smith ao inaugurar o *Uptown Poetry Slam*, era não só tornar a poesia acessível à sociedade, mas que essa sociedade, formada por qualquer pessoa, pudesse, de fato, consumir e reproduzir poesia: o palco é aberto – e o microfone também!

Por ter um caráter aberto, a comunidade slam começou a se expandir para fora de Chicago, cidade natal dessa manifestação artística. Conforme relata Heintz (2000), a poeta Patrícia Smith casou-se com Michael Brown e os dois se mudaram para Boston. Lá, começaram a colaborar com a cena literária e levaram a modalidade do slam para dentro dos bares e cafés. Com essa primeira difusão e crescente fama do slam, criou-se uma rivalidade entre Boston e Chicago, fortalecendo, inevitavelmente, mais reconhecimento da prática de poesia. Dessa forma, a partir de Boston, a notícia do slam alastrou para outros estados do lado leste dos EUA.

Não foi diferente com a diáspora em direção à América do Sul. No Brasil, a poesia slam veio carregada pelos braços de Roberta Estrela D’alva, que ficou sabendo de um “tal de slam” que estava acontecendo nos EUA, assim, ao visitar a cena literária desse país, em 2007, ficou impressionada com a mistura de sarau e performance poética. Quando voltou ao Brasil, foi à busca de eventos de poesia slam, e, segundo a poeta-atriz-performer, havia vários saraus e eventos que envolviam a poesia, mas nenhum slam. A poeta, então, ajudou a promover, junto com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a cena literária do slam brasileiro. Nós a recebemos de braços abertos, e, claro, ouvidos atentos!

¹² “usually of some reputation, going head to head.” (WEBER, 1998)

Figura 2 – Cartaz do primeiro ZAP!

→ UMA NOITE DEDICADA
À PALAVRA FALADA (SPOKEN WORD)



ZAP! um SLAM brasileiro!

ZONA AUTÔNOMA DA PALAVRA

19h EXIBIÇÃO DO FILME **SLAM**
de Marc Levin com Saul Willians
e Sonja Sohn

20h MICROFONE ABERTO
→ TRAGA SEU POEMA AUTORAL
inscreva-se na hora
FALEY

21h **SLAM!**

REGRAS DO SLAM:
1- OS POEMAS DEVEM SER DE AUTORIA PRÓPRIA
2- TER NO MÁXIMO 3 MINUTOS
3- SEM FIGURINOS, SEM CENÁRIOS,
SEM ACOMPANHAMENTO MUSICAL
3 RODADAS → PREPARE-SE TRAGA 3 POEMAS

PRÊMIOS LIVROS!!! LIVROS!!!
→ BERTOLT BRECHT, PATATIVA DO ASSARÉ,
MÁRIO DE ANDRADE, QUADRINHOS CONRAD...

ONDE? **NÚCLEO BARTOLOMEU**
R: DR. AUGUSTO DE MIRANDA Nº 786 POMPÉIA
SÃO PAULO-SP PRÓX. AO HOSPITAL SÃO CAMILO
E AO SESC POMPÉIA

QUINTA-FEIRA
11 de dezembro
19h
ENTRADA LIVRE
é só chegar!!

SLAM?!?!?
(QUE RAIOS É SLAM?!?!?)

↳ CONCURSO
↳ COMPETIÇÃO
↳ BATALHA DE POESIA
↳ SPOKEN WORD

Indicado para:
poetas
prostitutas
D^{as} de CASA
JOVENS
SK8
escritores
homens/mulheres
AFORES
mães
Bailarinos
fumantes e não
fumantes
DEDEIROS
Padeiros
flocistas
estudantes
MOTORISTAS
bibliotecários...

Bar: come e bebe a preços camaradas!

Fonte: ZapSlam ([2008]).

O ZAP! Zona Autônoma da Palavra, nome batizado ao primeiro slam brasileiro, aconteceu na noite de 11 de dezembro de 2008 e chamou pessoas das mais variadas ocupações, como podemos observar no cartaz do evento. A semente plantada por Marc Smith em Chicago foi cultivada em vários países e seus frutos chegaram até aqui em um momento em que se percebe, no país, a grande desigualdade social e, com isso, uma emergência da literatura marginal-periférica. Nesse momento, quando Roberta Estrela D'alva adentrou na cena literária de São Paulo, conheceu vários saraus, entre eles o sarau da Cooperifa,

organizado por Sérgio Vaz. No sarau da Cooperifa, então, pôde encontrar diversas vozes e cores, um completo amálgama de manifestações artísticas singulares e heterogêneas. Esse sarau, portanto, é um exemplo vivo e muito forte da literatura marginal-periférica, pois fortalece cada vez mais essas palavras que são faladas a partir das vivências nas “quebradas”¹³.

É, pois, nesse contexto literário que o slam brasileiro dá a sua primeira aparição. Se a característica estilística do slam vinha sendo essa de abrir as portas e deixar que qualquer pessoa e qualquer tipo de poesia pudessem subir ao palco, a cena da literatura marginal colaborou muito para o crescimento do slam no Brasil, uma vez que ela, além de proporcionar um espaço aberto, enaltece todas as vozes que algum dia foram apagadas ou não tiveram acesso para a expressão. Nesse sentido, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um grupo de investigação de teatro-hiphop, foi a instituição certa para trabalhar essa questão. Roberta Estrela D’alva, uma das pesquisadoras do Núcleo e que deu as caras para oferecer esse novo meio de produzir literatura, hoje é o principal nome quando se fala em slam no Brasil.

Uma década depois do primeiro passo, o slam no Brasil tem uma imagem muito bem delineada e expressa. Há incontáveis slams pelo país, já que sua característica é de livre reprodução e, por isso, muitos slams surgem como também desaparecem, configurando-se como um movimento não fixo. Entretanto, há diversos slams que tem sua marca bem difundida e são movimentos bem instaurados, proporcionando eventos com certa recorrência. Desses que ficam, dão exemplo para os próximos que surgem.

É certo que em um movimento artístico proveniente de outro país, como é o slam, as características não permaneçam as mesmas, mas que ele se adeque ao contexto social. O slam, como vimos, em sua gênese, tem uma presença muito forte nos bares e cafés, aquecendo e divertindo a “noitada”. Contudo, no Brasil, a proposta se apresenta diferente. É, em suma, nas praças, calçadas e lugares públicos que o slam brasileiro acontece, caracterizando-se como uma manifestação artística de rua, compondo o cenário diverso do hip-hop. Essa afirmação, ainda, de que o slam é quase que um elemento do hip-hop é dito não só pelos slammers brasileiros, mas também muito categorizado na França, país no qual a cultura do slam atualmente é bem disseminada. Isso porque tanto aqui como na França muito dos poetas que performam e competem suas poesias são participantes também da cultura hip-hop ou, ainda, rappers. Se tentarmos traçar uma linha de convergência para entender o motivo da afirmação, veremos algo bem explícito saltando aos nossos olhos: a força da poesia oral. Tanto no hip-

¹³ O termo “quebrada” é usado para se referir ao bairro que mora ou, ainda, às pessoas que lá moram.

hop quanto no slam, a oralidade é fundamental. Há, ainda, essa instância do corpo como transmissão da oralidade, e, por conseguinte, do corpo como memória. As duas culturas (hip-hop e slam), portanto, tem muito em comum, ainda que Marc Smith não tenha participado esclarecidamente do mundo hip-hop.

Nesse sentido, ao defender que o slam tem suas características muito próximas ao hip-hop, a questão que se insere é a particularidade brasileira de fazer seu grito poético na rua e em forma de resistência. Como esta pesquisa é construída também a partir da experiência etnográfica nos slams, em suma em Florianópolis, a resposta para a questão advém desses espaços.

Primeiramente, a peculiaridade que cabe ressaltar aqui é o tom de resistência que o slam brasileiro oferece. Resistência ao poder que destrói o povo, resistência ao capitalismo, resistência à opressão, resistência à LGBTQIA+fobia, resistência ao preconceito, resistência ao racismo. Resistências. Em geral, os slams não tem um tema pré-definido¹⁴, e isso é até uma característica que Marc Smith levou em consideração ao pensar na modalidade artística e que, aqui no país, Roberta Estrela D'alva prega; entretanto, no Brasil, é impossível negar a potência política da poesia. De fato, se pensarmos que o slam é o espaço onde as vozes podem ecoar sem sofrer opressão, há muita necessidade dessa libertação de sentimentos. Como escreve Roberta Estrela D'alva, no livro do Slam BR 2018:

Em um país que amarga silenciamentos impostos por uma nociva tradição escravocrata e por uma ditadura que não foi passada a limpo, faz-se mais que necessária a escuta das vozes de poetas que redimensionam nosso entendimento e nossa capacidade de compreensão. (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO E SESC, 2018).

Daí a dimensão política quase que amarrada à poesia slam, pois é o lugar que permite ao sujeito colocar sua voz e corpo nessa esfera pública passível de ser vista por qualquer pessoa. Se focarmos no que escreve Roberta Estrela D'alva no trecho acima, entenderemos que o contexto político do país faz surgir nos poetas uma necessidade de expressão de tudo aquilo que amargura e destrói. Muitas vezes, as palavras ditas são elementos que assolam a vida na comunidade, as desigualdades sociais, o racismo e tudo aquilo o que sofrem os “marginais” da sociedade. Essa poética tem a fama de ser pesada e “violenta”. Mas o que é mais violento: a mensagem exteriorizada ou a própria violência que sofrem esses sujeitos? Isso decorre, ainda, pela grande parcela de poetas oriundos de uma classe social

¹⁴ Alguns slams são criados com temas específicos, como o Slam Chamego, em Porto Alegre, e dão mais espaço para esses outros poemas que talvez não seriam declamados em um slam que tem sua linha de trajetória com temas combativos e de “resistência”.

desprivilegiada que, concomitantemente, participam da esfera do hip-hop e têm muito o que dizer sobre as injustiças que sofrem.

Para ilustrar essa questão, tomamos como base o evento de competição nacional do ano de 2018 que reuniu, em São Paulo, os vencedores dos mais diversos estados do Brasil¹⁵. A maioria dos poetas que competiram são negros e muitos são moradores de periferia, exacerbando suas vivências nas poesias. A característica praticamente intrínseca do slam que não foge à vista é a grande presença dos jovens. É um movimento feito pelos jovens. É de se entender quando dizem que eles são os protagonistas da revolução social. Ainda levando em consideração o evento nacional, para ter como base, dos 25 poetas que participaram, 14 são mulheres e pelo menos 4 se identificam com a causa LGBTQIA+, o que indica que esse espaço artístico, no Brasil, está se expandindo para as causas que há muito tempo foram desprezadas. A hipótese que surge é a de que esses sujeitos marginalizados (às vezes duplamente, como no caso das mulheres negras) têm agora um espaço para se manifestarem, já que em outros movimentos de rua, como o hip-hop, há ainda muita contestação de que é um espaço machista e homofóbico.

É nesse contexto que entendemos que o slam se alastra pelo Brasil como uma forma de reivindicação de espaço para os marginalizados, atuando centralmente em questões políticas muito específicas. O papel do artista de hoje fica com uma função cada vez mais de responsabilidade, à medida que vai ganhando consciência dos fatos que acontecem ao seu redor. Se a esfera social hoje é permeada de problemas com os quais nos deparamos a todo o momento, o poeta é impulsionado por eles – não que seja sua obrigação – a reclamar e a declamar. Pedro Lyra descreve bem essa movimentação artística: “[...] também a arte oscila com as condições sociais em que vive o artista: em tempos de estabilidade social, acentua-se o aspecto lúdico; em tempos de agitação e transição, acentua-se o aspecto cognitivo [...]” (LYRA, 1979, p. 75). Retomando o que diz Roberta Estrela D’alva sobre a escuta, por meio do slam, dessas vozes que reclamam por compreensão de fatos sociais e históricos, ilustro aqui com um poema da poeta Meg, representante de Santa Catarina na competição nacional de 2018:

130 anos se passou da abolição
Mas a gente continua nas cozinha das mansão
Eu continuo abrindo a porta pra herdeiro
De senhor de engenho passar.
Sou eu que chamo o elevador

¹⁵ Segundo o levantamento realizado pelo evento Slam BR, em outubro de 2018, existem 149 slams em 18 estados brasileiros. Entretanto, esse número corresponde apenas aos slams cadastrados, havendo muitos outros pelo país que não estão nesse grupo.

Que a madame branca vai pegar.
Continua sendo da minha cor
A maioria da população carcerária
E pra mim eu sou só mais uma neguinha favelada.
Eu ainda moro nos quartinho de empregada
Pra vocês eu sou a preta da família,
A preta domesticada.
Na rua, seu nariz fino, levantado, não te deixa me enxergar
E eu até já cheguei a me perguntar:
Será que eu sou invisível pra você?
Se eu fosse branca do cabelo liso, tu ia me ver?
Mas a real é que você me vê,
Porque eu sou como Rosa Parks que se nega a levantar
Eu sou como Dandara, guerreira africana, pronta pra lutar
E você ainda acha que pode me parar?
Se eu sou o monstro que apavora seus privilégios
E não tem remédio
Pr'ocê “num” tremer quando me vê com meus iguais
E cê pode escrever
“nois” vai cobrar tudo que “nois” passa
E tudo que passou os nossos ancestrais.
(MANOS [...], 2019)

O poema de Meg carrega nas palavras a desigualdade social herdada do período escravocrata, que mesmo com o seu fim – em termos de ofício, como a Lei Áurea – perdura até os dias de hoje, sob outras formas de opressão. O preconceito racial presente na sociedade, mesmo depois de 130 anos de abolição da escravatura, é exposto pela poeta pelas várias constatações violentas. Em seu poema, discute como o mercado de trabalho acaba por reproduzir antigos padrões escravocratas, com padrões de trabalho serviçais. Além disso, também ressalta a realidade nos presídios, nos quais a população negra está em maior número. O poema, carregado com tantas observações de preconceitos enraizados na sociedade, chega a seguinte pergunta: “se eu fosse branca do cabelo liso, tu ia me ver?”. A poeta, então, propõe de início uma saída para a invisibilidade que as vidas negras sofrem. Entretanto, logo afirma, à indecisão de saber se ela é mesmo visível, que na verdade a enxergam. Por fim, diante de tantos sofrimentos, invisibilidades e preconceitos, ela afirma que é como Rosa Parks e Dandara, grandes nomes da cultura negra.

Pedro Lyra nomeia essa arte que se importa com os fatos sociais de arte combativa. Os poemas explicitamente com teor político do slam são, nos termos de Lyra, uma arte de consciência positiva (LYRA, 1979, p. 139), que encara o problema de frente. É, portanto, também por meio dessas poéticas de combate que os movimentos de rua ficam expostos a críticas e repressões e, desse modo, taxados como “violentos” e “agressivos”. Aos críticos dessas manifestações populares fica o gosto desconfortável das palavras amargas. É, nesse

sentido, que Lyra destaca que: “[...] se os sistemas repressivos de hoje, melindrados pela ação de uma arte combativa, quiserem libertar-se deste incômodo, não devem tentar suprimir esta forma combativa de arte: devem tentar suprimir a situação social que gera essa arte combativa.” (LYRA, 1979, p. 86).

O posicionamento de Lyra caracteriza um problema constante nas manifestações artísticas públicas, pois muitas delas imprimem na sociedade uma ruptura à ordem canônica social e, por isso, acabam se tornando subversivas. O autor observa que o fim dos problemas sociais seria uma saída para que os sistemas repressivos parem de se incomodarem com esses tipos de arte, entretanto, essa não é uma tarefa simples, se pensarmos que muitos dos problemas estão enraizados, como o racismo estrutural. Nesse sentido, é justamente pelo fim dessas situações sociais que as manifestações artísticas subversivas encaram a repressão de frente, como no caso do slam, em que muitas das poesias debatem questões políticas.

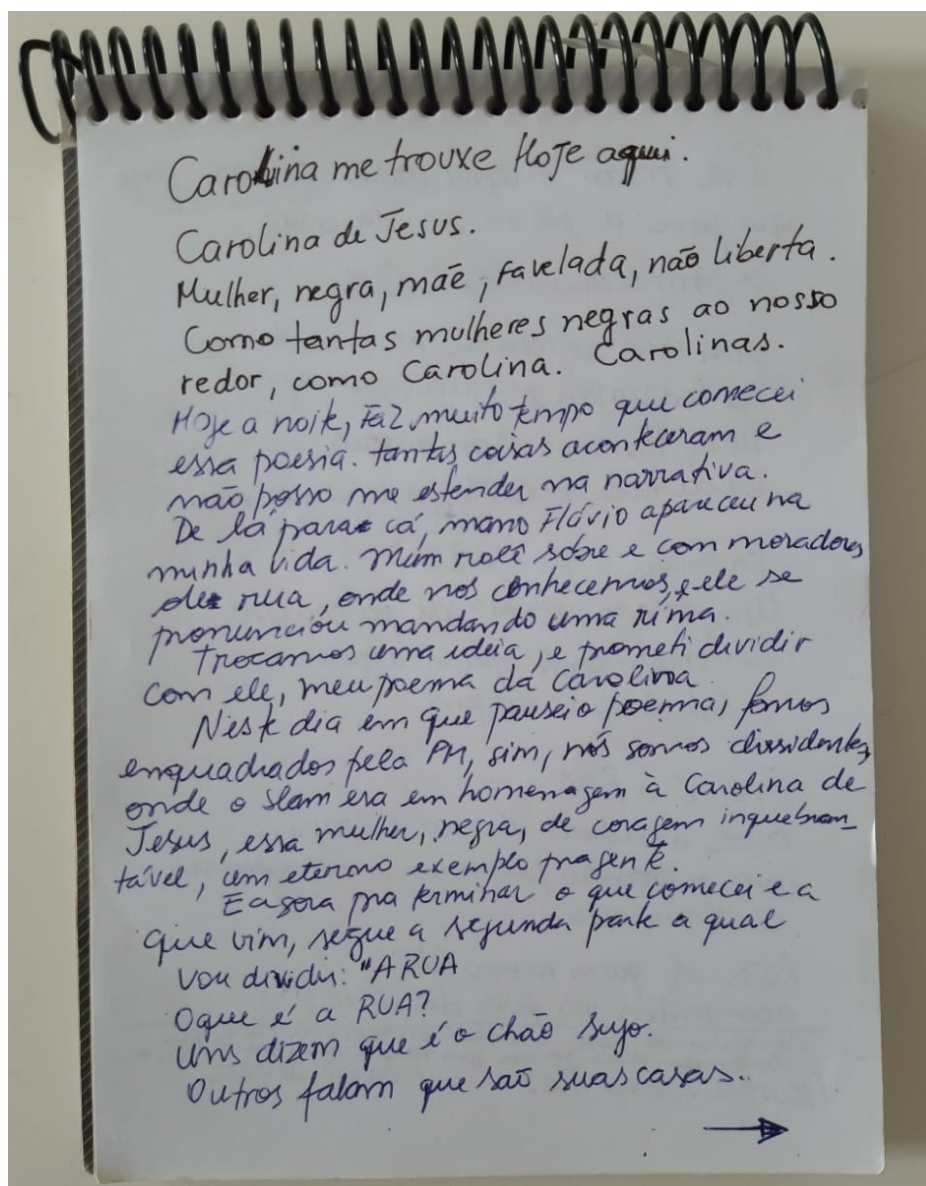
Um exemplo de que a repressão está presente nas manifestações artísticas que trabalham uma poética de combate, seja por meio do teor das palavras ou pelo direito de aparecer na esfera pública, é o fato que ficou marcado no Slam Continente, em 2018. Na ocasião, os integrantes do slam estavam reunidos para celebrar o encontro da voz em homenagem à escritora Carolina Maria de Jesus, quando viaturas da PM chegaram ao local e começaram uma série de repressões aos envolvidos. O relato contado pelo portal Jornalistas Livres (2018) mostra a truculência policial na abordagem repressiva: o ato se iniciou quando um policial se aproximou para uma revista em um jovem negro que estava junto dos participantes do slam e foi se desdobrando para uma sequência de episódios cada vez mais violentos, por agressões verbais, com uso de palavras agressivas, como “filhos da puta”, “maconheiros” e “vagabundos”, e agressões físicas, como também prisões arbitrárias (JORNALISTAS LIVRES, 2018).

São muitas das violências que grande parcela da sociedade sofre e que estão intimamente ligadas ao debate de classe e raça. No episódio vivenciado pelo Slam Continente, uma expressão artística de rua, com muitos participantes negros e com vivências próprias de uma desigualdade de classe que acarreta o país, as repressões são constantes, interrompendo seus lazeres, jogos, cantos, cultura e até a própria vida. É comum ouvir de poetas do slam que “a poesia salva”, pois muitas vezes a cultura de rua, como as batalhas de rap ou o slam, faz com que eles enxerguem um sentido de pertencimento, tirando-os das drogas, do tráfico ou do suicídio. Jamille, representante do estado do Rio Grande do Sul no Slam BR 2019, afirma: “A poesia salva vidas, tem gente vivendo de poesia, tem gente que desiste do suicídio porque na

próxima semana tem Slam. Quando a gente fala que a poesia salva vidas é sobre isso.” (CASTRO, 2019). Quando, então, as repressões incidem na cultura dessas pessoas, como no Slam Continente, o que acontece é a tentativa de calar essas vozes e interromper o papel da poesia que é salvar.

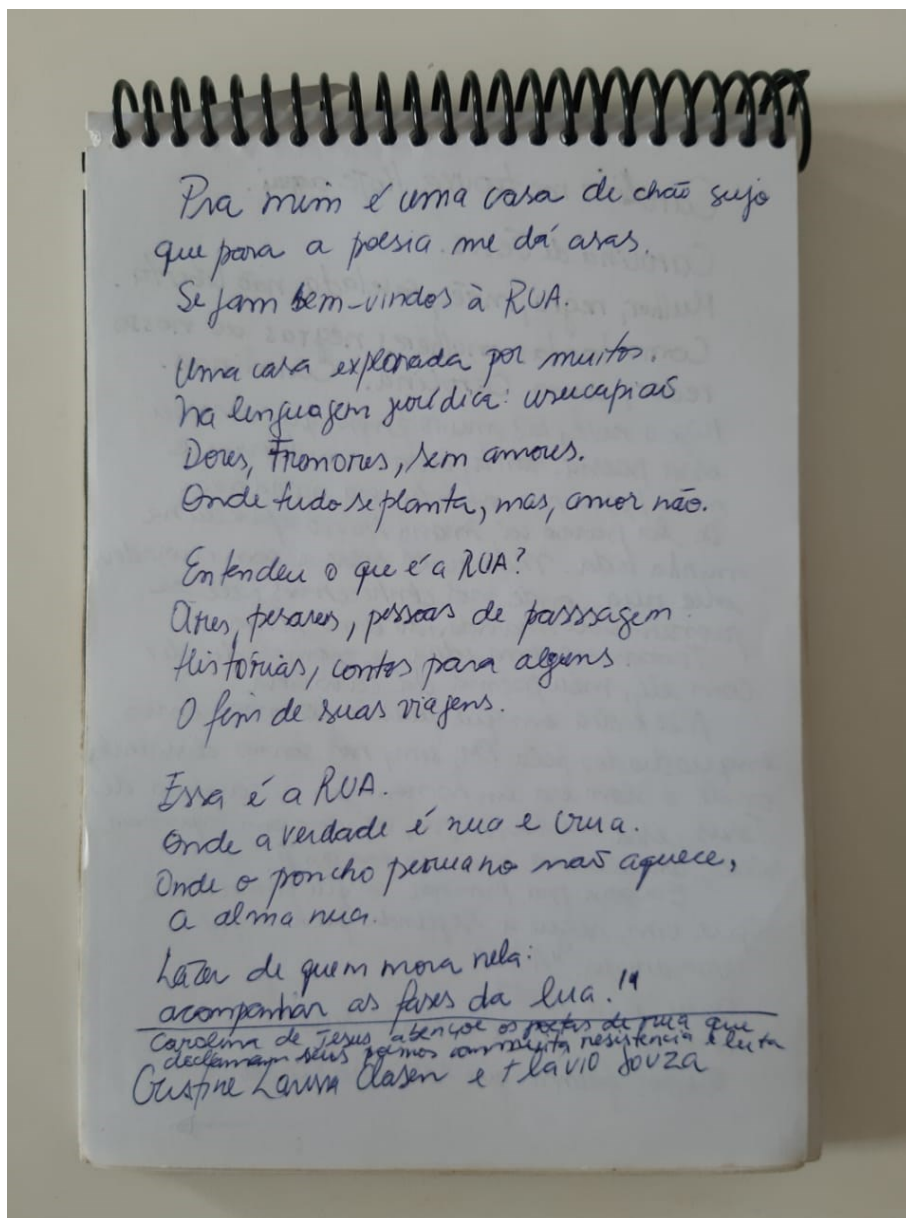
Na época do episódio em discussão, durante os encontros de competição de poesia slam, um caderno artesanal passava por entre os participantes, para quem quisesse registrar seu poema. Nesse dia, além da repressão interromper um encontro de poesia que celebrava a escritora Carolina Maria de Jesus, também interrompeu a escrita de um poema que falava sobre ela.

Figura 3 – Foto da poesia (livro artesanal Slam Continente)



Fonte: Acervo próprio.

Figura 4 – Foto da poesia (livro artesanal Slam Continente) 2



Fonte: Acervo próprio.

O poema em questão¹⁶ engloba um espaço temporal cindido na narrativa. Podemos visualizar, por exemplo, que no começo da escrita a tinta da caneta era preta e depois, quando foi retomada a escrita, foi usada uma outra. À primeira vista, essa peculiaridade pode parecer supérflua, mas se observarmos o contexto, veremos que essa característica se torna marcante. Quantas repressões de poder não rompem os sonhos, manifestações artísticas, cantos, poesias e vidas? A característica visual pela troca da caneta mostra não só a tentativa de calar a escrita

¹⁶ As fotos que retratam o poema são do livro artesanal do Slam Continente. Não havia regras na dinâmica de escrita, ou seja, era uma oportunidade para quem quisesse registrar seus poemas nas páginas do livro, fazendo parte dessa rede de autores que participavam dos encontros.

e o poema da escritora, como também mostra a resistência dessa poeta em ir em outro encontro do Slam Continente para continuar sua marca poética no livro coletivo.

Desse modo, fica perceptível que a arte, nesse caso, a poesia presente nos encontros de slam, se move ao acompanhar as situações presentes na sociedade, assim como Lyra (1979) afirmou. É, portanto, pela existência das repressões que surgem poéticas cada vez mais resistentes e combativas.

1.3. RUALIDADE (OU RUA-AÇÃO): OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO COMO FORMA DE INTERAÇÃO POÉTICA

Outra característica que muito individualiza o slam brasileiro é a ocupação do espaço público, sendo uma questão que se aproxima muito com o fato desse movimento artístico ser ligado ao movimento hip-hop. Nesse momento, para fins de descrição de meu objeto de pesquisa, é interessante notarmos a importância do espaço público para a reverberação das vozes em poesias slam.

É por meio da voz que essa poética é entoada aos “quatro cantos” da cidade, mas não somente por ela. Como já instigado anteriormente, a voz ressoada no slam não é uma voz estática, mas sim uma voz que depende do corpo e de outros corpos para realizar a performance. Nesse sentido, ao defender que o slam é praticado em suma nos territórios públicos, uma política dos espaços deve ser elencada aqui. Assim, quando esses sujeitos falam na presença de outros, durante o ritual da poesia slam, o que fazem não é somente uma recitação de poemas, mas a própria reivindicação do ato de fala. Isso, ainda, estabelece maior grau se levarmos em conta que essas vozes não tiveram lugar de fala em diversos espaços. Judith Butler, em seu livro “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia”, posiciona-se muito diretamente para a defesa do ato de encontro no espaço público como forma de resistência e potência política. Segundo a autora, é interessante que os sujeitos da vida social façam coligações e alianças, porque somente assim conseguem reivindicar seus direitos:

Em primeiro lugar, ninguém mobiliza uma reivindicação para se movimentar e se reunir livremente em assembleia sem se mover e se reunir em assembleia com outras pessoas. Em segundo lugar, as praças e as ruas não são apenas o suporte material para a ação, mas são, em si mesmos, parte de qualquer consideração sobre uma ação pública corporal que possamos propor.” (BUTLER, 2018, p. 81).

Sendo assim, o slam é uma manifestação artística que reivindica não só a constituição do que é arte e literatura, por meio da subversão da norma institucional da arte, mas também o próprio espaço onde essa performance corporal acontece. Como assinala Butler, o espaço público é “parte de qualquer consideração sobre uma ação pública e corporal” (BUTLER, 2018, p. 81), ou seja, é elemento constituinte nessa reivindicação artística. Para Henri Lefebvre (1991), nos seus estudos sobre o direito à cidade, é necessário que haja uma reconfiguração dos espaços públicos e propõe que essa reconfiguração seja feita pelo povo, numa concepção de uso e habitação do espaço urbano (LEFEBVRE, 1991, p. 115). É, pois, no ritual de encontro de slam que se configura nas cidades uma forma de transformação do espaço público, seja por usarem o espaço para uma manifestação artística democrática ou pelo simples fato de estarem ocupando um espaço que previamente não foi pensado para tal ato, subvertendo o uso.

Traçadas essas linhas iniciais sobre as tangentes da poesia slam, trago aqui uma representação de uma obra do artista Francis Alys que, nesse caso, representa a discussão levantada até aqui sobre a caracterização do slam.

Figura 5 – Obra do livro “Numa dada situação”, de Francis Alys.



Fonte: Alys ([20--]).

A provocação que se instaura aqui é o convite para pensarmos o slam como uma forma de arte que nela mesma representa e trabalha as quatro características do trevo de Alys, como funções da arte: poético, ético, político e estético. Sendo assim, a partir desse convite, a proposta de caminho neste trabalho é usufruir dessas potências artísticas que o slam oferece para compreendermos essa nova modalidade de manifestação artística que está em rápido crescimento no país.

2. POÉTICA À MARGEM

2.1. LITERATURA MARGINAL?

Em um artigo da revista *Continente Multicultural*, sobre o movimento slam, escrito por Erika Muniz e Lenne Ferreira, o poeta contemporâneo Fred Caju revela: “Apesar dos movimentos atuais guardarem semelhanças com a poesia marginal, ninguém tem autoridade pra dizer que tipo de literatura é essa. Está muito cedo, isso vai ser dito lá na frente, se alguém disser.” (REVISTA CONTINENTE MULTICULTURAL, 2018, p. 38). No entanto, é impossível negar a força com que o adjetivo “marginal” vem tomando lugar para definir que tipo de literatura é essa produzida pelos poetas contemporâneos e slammers. Para ilustrar essa questão a que defendo aqui, proponho a leitura do poema a seguir, de Twane Teodoro, em que a poeta descreve que tipo de poesia é essa.

A poesia de nós sempre foi tirada
Ou melhor, mal era apresentada
E quando era, sempre de uma forma eurocentrada
Não tinha como se sentir representada
Era necessário muitas vezes
Até um dicionário pra gente entender
Não mostravam nosso lado quebrada de viver
Ainda bem que me apresentaram o outro lado da poesia
A deles é até legal
Mas vocês já pararam pra escutar a nossa poesia marginal?
De Luz Ribeiro a Jessica Campos
De GTR a Gabriel Santos
“Cê” é louco
Aí o jogo muda
E a casa grande surta
O opressor gela ao ver os oprimidos se levantando
Nossas lutas viram combustível
“Nois” saiu recitando
Atirando
Poesia
Falando da nossa realidade
Isso sim é sinônimo de felicidade
Porque a nossa essência
É pura resistência
[...]
Vivem nos humilhando
Querendo que a gente retruque
Acariciando... aí não dá pra aguentar
Há anos nos silenciaram
Mas agora isso vai mudar

Agradeço aos saraus e slams que me formaram
E assim me prepararam para o mundo de uma melhor forma enfrentar
[...]
Através da poesia eles apresentam meu novo eu
A voz
Da periferia
(POESIA [...], 2018)

Nesse poema de Twane Teodoro, então, a escritora alinha o termo marginal para demonstrar em que lado ela está: “[...] Ainda bem que me apresentaram o outro lado da poesia/ A deles é até legal/ Mas vocês já pararam pra escutar a nossa poesia marginal? [...]” (POESIA [...], 2018). A cisão que se cria na literatura é, de alguma forma, apresentada pela poeta como duas partes antagônicas, produzindo um discurso “Nós x Eles”. Literatura marginal para a poeta é esta, então, que se apresenta como uma opção desviante daquela “eurocentrada”, daquela que precisaria até de um dicionário para poder entender, como ela mesma indica. Como uma opção desviante, a literatura marginal se manifesta como uma saída possível para que ela, como poeta, possa se expressar, falar de suas vivências e realidade e entender que a sua “[...] essência/ é pura resistência.” (POESIA [...], 2018).

Cabe salientar que a opção por trazer esse poema para iniciar a discussão sobre literatura marginal é uma estratégia discursiva e política, já que se baseia na própria voz de quem se autointitula “poeta marginal”. Nesse sentido, Twane Teodoro, que usa do conceito para se representar como poeta e encaixar sua poesia em um determinado espaço, nos dá pistas para a compreensão do que a poeta entende por poesia marginal. Ainda que Fred Caju diga que não é tempo ainda de dizer que tipo de literatura é essa, Twane Teodoro, assim como outros poetas slammers, se afirmam sob o adjetivo “marginal”. Assim, a partir do poema elencado aqui, pode-se depreender que, na visão da escritora, a literatura marginal é esta que se apresenta como uma possibilidade de existir como resistência, como embate a uma literatura que não era alcançada propriamente por ela antes. Se faz necessário, então, situar de onde esse corpo fala. Twane Teodoro, como poeta, participa do Slam Capão e foi uma das finalistas do Slam BR 2018. Em seus poemas, ela usa de sua vivência para falar sobre preconceito racial, desigualdade de classe, entre outros problemas sociais que atingem ela e “os dela”¹⁷. Há, nesse poema, um trecho que se faz muito ilustre para mostrar a que veio, como resposta a todos esses ataques: “Nossas lutas viraram combustível/ “Nois” saiu recitando/ Atirando/ Poesia/ Falando da nossa realidade”. Portanto, dentro do slam, por

¹⁷ Aqui, faz-se referência à expressão “os meus”, usada para aludir àquelas pessoas do mesmo convívio social.

exemplo, é a partir das palavras e dos corpos que os poetas marginais constroem uma base de resistência, seja ela poética, política, ética ou estética.

Entretanto, situar o slam dentro do conceito de literatura marginal pode ser confuso – e isso explica a fala de Fred Caju – por questões que fogem da autorrepresentação dos poetas. O que está em jogo é um conceito que surgiu, inicialmente, na década de 70, quando efervesceu o movimento de contracultura chamado Poesia Marginal, conhecido a partir da Geração Mimeógrafo. Na época, lembremos, o movimento literário despontou a partir de poetas e intelectuais da academia em razão do regime militar que se instaurou e, com isso, a censura. Por que, então, tempo depois e em outro período histórico e político os poetas usam do termo para se definirem? A tarefa do crítico e pesquisador literário, nesse ínterim, é buscar entender o porquê desse uso.

O título que abre a presente discussão, utilizando do denominador interrogativo, já nos mostra a incerteza com a qual lidamos ao conceituar uma manifestação artística e “encaixotá-la” em uma definição estática. Essa imprecisão se dá pelo fato de que o próprio conceito de “marginal” abarca diversas significações, a depender da época em que foi/é utilizada ou do ponto de vista em que é articulado. A proposta aqui elencada é a de que possamos investigar esse conceito e o porquê de ele ser usado pelos próprios poetas/slammers nos dias atuais. Quais são as consonâncias e dissonâncias do uso contemporâneo do termo com o que foi usado anteriormente pelos poetas marginais da década de 70? Há um sentimento de pertença para que os slammers usem do conceito para se autointitulem poetas marginais? Pertença a quê?

O caminho investigativo que abro aqui não se fará em uma densa caracterização do movimento literário que ocorreu nos anos 70, pioneiro no uso do conceito em questão. Entretanto, se faz necessário um olhar curioso a esse movimento para que se possa estudar o termo enquanto retorno na contemporaneidade. “Retorno”, por assim dizer, enquanto palavra; pois, no caminho de lá até aqui, mudou-se o tempo histórico, político e social, e, assim, surgiram outros tipos de poetas e produção artística. Dessa forma, entende-se que fica descolado o significado do termo marginal daquela época e cola-se, a essa de agora, um outro.

Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2006), antropóloga que trabalhou concisamente em seus escritos sobre a inserção da literatura marginal contemporânea no campo cultural brasileiro, o entendimento mais consumido e difundido da expressão “literatura marginal” foi aquele surgido a partir das manifestações literárias que ocorreram no contexto da ditadura militar, na década de 70. Marginal, naquela circunstância, era se

posicionar como possibilidade além da difundida tradicionalmente, ou seja, era se colocar contra os meios de produção, reprodução e consumo que estavam em voga na época. É nesse meio que surge o movimento da Poesia Marginal, também conhecida como Geração Mimeógrafo, no qual um grupo de poetas criavam, reproduziam e distribuíam seus escritos em folhas mimeografadas e de forma artesanal. Ainda que na época em que ocorria essa movimentação literária não houvesse, de fato, uma explicação exata sobre o que se podia chamar de poesia marginal ou quem eram os poetas marginais, estes começaram a se enquadrar em certas características recorrentes, como assinala Nascimento (2006):

A literatura produzida por esses poetas buscava subverter os padrões de qualidade, ordem e bom gosto vigentes e desvinculava-se das produções tidas como “engajadas”, “intelectualizadas” ou “populistas”. Os textos eram marcados pelo tom irônico, pelo uso da linguagem coloquial e do palavrão; e versavam sobre sexo, tóxicos e, principalmente, cotidianos das classes privilegiadas. (NASCIMENTO, 2006, p. 41).

Esse trabalho de contextualizar na crítica literária uma definição do termo marginal já era complexo nessa primeira leva do uso. Nos anos que se sucederam aos poetas marginais de 1970, críticos investigavam criteriosamente o uso do conceito. Glauco Mattoso (1981), por exemplo, refletiu sobre o próprio posicionamento de se chamar a “poesia marginal” de *movimento*. À luz de tantos acontecimentos artísticos que foram surgindo – na música, no cinema, na literatura etc. –, viesados pelo tropicalismo, as produções artísticas que então eram cunhadas sob um título de poesia marginal foram tão desorganizadas e sem diretrizes estéticas que era difícil identificá-las como parte de um *movimento*. Para Mattoso (1981) a poesia marginal, naquela época:

[...] não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. (MATTOSO, 1981, p. 29).

Na análise desse fenômeno da poesia marginal dos anos 70, Mattoso (1981) pensa critérios a partir das questões sobre a proposta artística, o político, o cultural e o aspecto artesanal que teriam essas produções. Entretanto, ao investigar cada um dos pontos, Mattoso rejeita a alcunha do termo para designar a “marginalidade da poesia enquanto arte e enquanto obra” (MATTOSO, 1981, p. 73). Isso porque em sua análise os critérios não são suficientes ou próprios desse movimento artístico da década de 70. Em outra visão, em obra do mesmo ano do texto de Mattoso (1981), temos a análise do movimento de poesia marginal dos anos 70 a partir dos ensaios da obra *Crítica Literária em nossos Dias e Literatura Marginal*

(1981). Essa obra, portanto, nos dá outros embasamentos teóricos para pensarmos em uma conceituação da literatura marginal que possamos trazer para o estudo que aqui se apresenta.

À época referida, existia pouca ou nenhuma teoria científica sobre a literatura marginal. É por isso que em um dos ensaios, Ponge (1981) delimita um estudo sobre o tema a partir do panorama da literatura marginal na França, utilizando de “critérios menos científicos, para não dizer acientíficos” (PONGE, 1981, p. 139), segundo o autor. É importante, sim, que tenhamos uma crítica científica para balizar os estudos sobre determinados temas; entretanto, não podemos menosprezar ou mesmo diminuir a relevância do papel desse olhar investigativo que se quer crítico perante o fenômeno estudado – isto é, posicionar-se em uma estratégia política de partir da realidade para a ciência, ou seja, desierarquizar o estudo. Pensando nisso, Ponge (1981), ao olhar para os fenômenos da literatura marginal na França, percebe que há algumas tendências: a literatura de mulheres, que despontou como uma libertação da leitura, escrita e tudo o que era antes considerado como posse masculina; a literatura proletarizante, que demonstra a face do proletariado, falando deles e a partir deles; e a literatura dos indivíduos marginalizados, como os hippies, beatniks, drogados, homossexuais etc.

Outro autor que nos mostra uma busca pelo conceito de marginal, nessa mesma obra, é Sérgio Gonzaga. Em seu ensaio *Literatura Marginal*, ele propõe três eixos de leitura para o uso do termo, os quais serão importantes para balizar o olhar de pesquisadora para o fenômeno atual do slam, são eles: os marginais no que se refere à editoração, ao tipo de linguagem utilizada e ao tipo de perspectiva sobre o cotidiano dos setores oprimidos, no retrato dos personagens, cenários e situações.

Parece, nesse retrato de crítica literária, que a observação dos pesquisadores leva a conceituar o termo à uma produção que está fora dos limites canonizados. Ou seja, literatura marginal é aquela produção artística que extrapola os moldes construídos e por ora aceitos nos sistemas institucionais. Como se pôde observar, a partir do traço panorâmico da crítica literária feito até aqui, não há somente um tipo de produção ou uma característica individual que liga ao termo marginal. São várias as características que podem levar a denominar a produção artística de literatura marginal, como a escrita de mulheres, a produção de livros artesanais, a estruturação da linguagem literária não canônica etc. Há, nessa pluralidade de significações, uma característica marcante para que os poetas liguem o slam ao conceito de literatura marginal, no âmbito contemporâneo: a própria voz dos “marginais”.

Essa ascensão da nova acepção do termo marginal, no Brasil, começa com Ferréz ao publicar o romance *Capão Redondo*, em 2001, e classificá-lo como literatura marginal. O romance, que trata de questões sobretudo de vivências da periferia, tendo como cenário principal Capão Redondo, bairro da Zona Sul de São Paulo, foi a abertura para que mais tarde o emprego do termo literatura marginal continuasse a denominar parte da produção literária contemporânea da periferia. Entretanto, a produção de maior notoriedade para o termo em estudo foi sua participação na revista *Caros Amigos*, na qual organizou uma coletânea de textos agrupando-os no termo Literatura Marginal. Érica Peçanha do Nascimento (2006), ao investigar as relações e características dos textos referidos, nas três edições da revista – 2001, 2002 e 2004 –, mostra que além da temática recorrente sobre a vida na periferia, como os problemas sociais, violência, precariedade da infraestrutura etc., a grande parcela dos escritores que participaram dessas edições são “representantes das classes populares e moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras” (NASCIMENTO, 2006, p. 19). Isso demonstra uma mudança significativa daquela primeira cena literária marginal na qual alguns escritores (representantes das classes privilegiadas, sobretudo) delineavam em seus textos uma “fala daqueles setores excluídos dos benefícios do sistema” (GONZAGA, 1981, p. 149). Paulo Roberto T. Patrocínio (2013), em *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, reflete o uso da proposição do adjetivo “marginal” nessa literatura contemporânea e mostra como, na atualidade, esse conceito é importante na constituição de uma identidade e posição política do poeta.

No caso dos autores contemporâneos, a utilização do termo “marginal” assume novas nuances. É importante notar que, para os autores da periferia, a utilização desta categoria condiciona o seu uso enquanto um importante lócus identitário que possibilita a afirmação de uma postura política. (PATROCÍNIO, 2013, p. 32).

Nesse sentido, a volta do uso do conceito de literatura marginal pelos poetas pertencentes à cena literária do slam deduz uma significação de postura política na medida em que se afirmam enquanto donos de suas próprias vivências. Não cabe mais, então, um escritor falar *por* alguém ou *sobre* algo que não vive. Pensando na complexa rede de relações políticas e sociais que os brasileiros hoje vivem, é certo que o próprio fato de existirem, para esses poetas – sobretudo periféricos –, já é uma afirmação de luta e resistência. Vemos, portanto, no slam brasileiro uma série de poemas que tratam sobre temas de vivências próprias desses sujeitos marginalizados – sujeitos da periferia, mulheres, negros, lgbtqia+ e outros indivíduos que são assolados pelas diversas violências que ainda se propagam na sociedade hoje. Esse

teor de resistência é bem presente nos poemas marginais contemporâneos, como no caso do slam. Podemos visualizar esse fato observando, a seguir, alguns trechos de poemas performados em competições do evento nacional de slam, que conferem a nós uma caracterização do que esses poetas querem e mostram a partir de suas apresentações. O primeiro poema, de Laura Conceição, foi performado no Slam BR de 2017 e mostra o lado das questões que atingem as mulheres no tocante ao patriarcado e ao machismo:

eu vou recontar uma história
se “ocê” for forte que aguente
Começa com “era uma vez”
mas o final não é felizes pra sempre
Mulher é barriga no tanque
preparando o lanche
de olho na panela de pressão
panela de opressão
vivendo sem condição
marido passando a mão
e não adianta dizer não
e o medo de andar nas ruas sozinha ao sair?
o risco do aborto ilegal
porque não há legal se eu não posso parir
é história de cachina
tão matando as mulher
aqui o ventre não é livre
buscam proteção na fé
te forçam e empurram
em berço de alienação
[...]
inferno pra mim é na terra
onde os boy leva as mina pro mato
estupra e depois enterra
respeito não tem
eu vou fazer a denúncia com quem?
se a polícia estupra também?
[...]
a mídia romantiza
relações abusivas
sexo cama todo tormento
50 tons de cinza?
aqui é 50 tons de sofrimento
Mas calma tô falando do roxo que fica na pele
e o roxo que fica na alma?
minha poesia é atual
eu preciso vir aqui falar disso
porque isso não passa no jornal
vim aqui marcar minha presença
tentando fazer diferença
[...]
(LAURA [...], 2017)

A importância das palavras da poeta não reside só no fato de ela, como mulher, poder transmitir essa mensagem à sociedade. Há um ponto crítico na poesia marginal que além da questão dos sujeitos “marginais” falarem por si próprios, eles passam a mensagem de seus poemas a pessoas que se identificam, pois muitas vezes essas questões trabalhadas nos poemas atravessam a individualidade, tocando em questões coletivas. Nesses trechos, podemos ver um eu que fala para um outro sobre questões de submissão da mulher, aborto, feminicídio, descaso do poder público, agressão física e emocional, ou seja, diversas violências que atingem uma parcela das mulheres cotidianamente. No final do excerto, a poeta diz “eu preciso vir aqui falar disso/porque isso não passa no jornal/vim aqui marcar minha presença/tentando fazer diferença”. Essa é mais uma característica presente nas intenções das performances de slam: participar de um espaço que se quer democrático para trazer à tona, ou à margem, assuntos que são velados pela grande mídia. Nesse sentido, quando há no slam temáticas que tratam de questões sociais e políticas, a função da poesia marginal contemporânea é bem marcada: oferecer um espaço para que se possa falar e possibilitar o grito das dores. Espaço esse que, pensando no viés da literatura marginal, se constrói como uma alternativa aos espaços homogeneizantes que muitas vezes não possibilitam a circulação de pessoas e temáticas que estão fora dos padrões institucionalizados.

Tão forte quanto entender que as palavras de Laura Conceição revelam um lado da sociedade em que as marcas do patriarcado ainda se mostram evidentes, é compreender que esse espaço da literatura marginal permite com que essas problemáticas sejam evidenciadas. Nos eventos de poesia slam, por exemplo, há uma forte tendência aos temas que refletem a marginalização social brasileira. É comum, então, nos depararmos com performances poéticas que falem sobre o racismo, feminicídio, lgbtqia+fobia etc., pois são assuntos que surgem das problemáticas sociais.

Como estamos lidando com uma manifestação artística que pulsa no próprio corpo desses poetas, é interessante notarmos que a grande maioria dos artistas que compõe o cenário do slam brasileiro são indivíduos periféricos no sentido geográfico (centro urbano x periferia) e marginais no sentido social. Para esses corpos que respondem poeticamente aos ataques surgidos pela marginalização social, a literatura é um modo de resistência à vida. A frase “a poesia salva” torna-se lema de vida para esses poetas que vivem em situações de marginalidade e veem na literatura um caminho a ser seguido. Por ser, então, um modo de resistir, conseqüentemente, a literatura torna-se um campo de agenciamento político. O poema a seguir, de Sabrina Azevedo, mostra exatamente essa função que a literatura desempenha:

[...]
Então eu cresci
embarquei num trem expresso sem direção
conflitos entravam em minha mente a cada estação
tristeza, ansiedade, depressão
pensei em tirar a minha vida
mas a poesia foi a minha salvação
mas os amigos ficaram sozinhos no vagão
não tiveram outra opção
não conheceram a poesia
do pique-pega eles foram
em direção à guilhotina
[...]
(PENSEI [...], 2018)

Nesse trecho do poema, Sabrina Azevedo mostra a importância que a literatura teve em sua vida ao apresentar-se como uma saída possível aos problemas que enfrentava. A poeta ainda declara que – ficcionalmente ou não – seus amigos que não tiveram acesso à literatura foram da alegria da brincadeira de pique-pega à morte da “guilhotina”. Nesse sentido, percebe-se que para esses sujeitos periféricos e marginais o contato com a literatura muda seus modos de vida. A literatura marginal, então, se apresenta nesse campo como a possibilidade de se colocarem ativamente perante à sociedade, seja como poetas/performers, estabelecendo-se como porta-vozes, seja como leitores/ouvintes, indicando uma afinidade e pertencimento a um grupo social. Patrocínio (2013) descreve o surgimento da literatura nesse âmbito como uma forma de agenciamento político:

[...] uma manifestação literária nascente faz-se a partir dos elementos temáticos que estão ao seu entorno. Tal escolha de cenário deriva, primeiramente, da emergência de tornar público aspectos que outrora eram apenas examinados por intelectuais não pertencente aos extratos marginais. No entanto, a reincidência da periferia como cenário na Literatura Marginal visa, na minha leitura, a uma abordagem crítica de uma realidade concreta. A insistência nas formas de representação do território periférico no campo ficcional obedece a um impulso político próprio dos autores, de uma necessidade em expor as muitas feridas formadas pelo reconhecido processo de marginalização social. O texto literário passa a ser um espaço de denúncia e de construção de uma visão crítica. Em outras palavras, a literatura surge enquanto forma de agenciamento político. (PATROCÍNIO, 2013, p. 61).

Retomando a fala do poeta Fred Caju ao declarar que ainda é cedo para se dizer se o slam pode ser considerado como uma parte de literatura marginal, não podemos negar a força com que os próprios poetas desse meio literário lidam com esse conceito para demonstrar o que fazem ou que tipo de literatura é essa que fazem. Entretanto, o trabalho da pesquisa que

aqui se abre sobre o slam como uma literatura marginal não pode excluir a própria incerteza de que fala Fred Caju. Isso porque ao estudar o conceito de literatura marginal, muitas questões – sobretudo as relacionadas às visões sociológicas, como a emergência dos sujeitos marginais e periféricos na exposição de temas de suas vivências – se aproximam do conceito estudado; entretanto, outras vão para o lado oposto do que a crítica literária explicaria do termo, estabelecendo um aspecto contraditório no uso desse.

Podemos visualizar, desse modo, que, por um lado, o slam se adapta ao termo literatura marginal quando pensado sob questões éticas e políticas que dizem respeito ao lugar de fala desses poetas e aos temas exteriorizados pelos poemas nas performances, já que o conceito de literatura marginal também é o de ser um agenciamento político para os sujeitos periféricos, como Patrocínio (2013) relata. Mas o que ocorre se pensarmos o slam a partir da circulação dessas produções no meio literário? Pelo o estudo do conceito de literatura marginal, são consideradas marginais também as produções que fogem do circuito literário institucional, por exemplo as produções artesanais como os zines etc. Esse viés de entendimento do conceito foi trazido aqui anteriormente a partir de Gonzaga (1981), o qual descreve que um dos significados para o conceito de literatura marginal é a posição no mercado editorial. Em se tratando do slam, há também uma certa consonância com esse tópico do conceito de marginal. Por exemplo, no evento nacional de slam é comum ver os poetas que vão à competição venderem seus exemplares mão a mão – geralmente fanzines –, ação que possibilita pensar o slam como um espaço que permite também essa marcação da diferença no setor comerciário da literatura, estabelecendo um espaço à margem do corredor da indústria literária.

Entretanto, mesmo que nos eventos de slam seja comum ver poetas distribuindo suas obras artesanais, há também uma parcela de poetas que compartilham suas obras literárias por meio de editoras, com seus livros individuais ou antologias poéticas de grupos de slam. Pode-se observar esse fato no mesmo exemplo que foi dado acima: o evento nacional de slam. Por ser o evento de maior destaque, com alcance nacional, serve de molde para pensarmos as questões inerentes ao estudo aqui apresentado. Nesse mesmo evento, então, é possível encontrar poetas vendendo de mão a mão suas obras artesanais, como zines, nos intervalos da competição, como também vários exemplares de livros impressos por gráficas e editoras, expostos em uma mesa que fica ao dispor dos interessados ao longo de todo o evento.

Portanto, pensar no uso do nome marginal para se referir à produção poética do slam em relação à indústria literária é um ponto que merece atenção. Não há como enquadrar o

slam naquele conceito fixo de literatura marginal que foi pensado para as produções dos anos 70, porque no momento atual não circulam apenas zines, por exemplo. É importante notar, então, que o alcance do slam está ultrapassando essa marginalidade de circulação literária que havia nos anos 70. A constatação que surge, desse modo, é a de que o slam, como produção poética, também almeja circular no corredor da indústria literária.

Um outro exemplo de que o slam não se fixa somente nesse lugar “marginal” de circulação é o próprio fato desse tipo de competição literária ir para outros espaços institucionais, como grandes eventos literários e televisão. O alcance do slam começa a ganhar grandes proporções, então, quando vai se enquadrando no sistema institucional. Em 2019, por exemplo, pela primeira vez, foram organizadas competições de poesia oral no Festival Literário Internacional de Paraty (FLIP). No referido evento, estavam programadas três ações que envolviam o slam: a residência de slam; o Flip Slam; e o Slam da Língua Portuguesa. O primeiro envolvia oficinas de poesia performática aos jovens paratienses para preparação ao Slam da Língua Portuguesa, que se constituía em uma batalha de poesia aberta à participação do público. O Flip Slam, por sua vez, foi o primeiro slam a ser integrado à programação principal do evento e contou com a participação da poeta Pieta Poeta, vencedora do Slam BR 2018, além de outros poetas internacionais de países como Cabo Verde, Portugal, EUA, Inglaterra e Espanha (FLIP, 2019). Pode-se citar aqui, ainda, outros momentos em que a prática da poesia slam alcançou outros lugares que não somente a rua. Em 2019, a estética do slam também foi apreciada pelo público presente no Rock in Rio (RiR), um dos maiores festivais de música. Na ocasião, foi feita uma parceria entre a organização do RiR e do FLUP (Festival Literário das Periferias), o que rendeu uma competição de poesia slam no Palco Favela desse evento. Na foto abaixo, publicada no perfil pessoal da poeta Gênesis, uma das slammers participantes, mostra os poetas em cima do Palco Favela.

Figura 6 – Transformado o hoje para viver o amanhã: FLUP Slam.



Fonte: Morais (2019).

Pode-se observar, na foto, que há uma estética visual empregada para o “Palco Favela” do Rock in Rio, como a presença de casas coloridas dispostas umas sobre as outras. A apresentação desses poetas slammers nesse palco não é por acaso, já que o slam guarda essa estética marginal, da associação com o movimento de rua, o hip-hop. Além disso, com a foto apresentada, conseguimos destacar outro ponto importante dessa performance artística do slam: o valor empregado às questões de cunho sociais e políticas. Essas questões, como já mencionado anteriormente, são presentes em vários poemas de slammers, entretanto, como visto na imagem, essa postura vai além da palavra, é um ato de posicionamento político. Cabe, então, afirmar que a faixa sobre o assassinato da Marielle Franco, deputada que

defendia os Direitos Humanos, estendida ao final da apresentação do slam, garante outro posicionamento político que é bem representativo em um evento de grande porte e até mesmo elitista (se considerarmos o valor dos ingressos e o público majoritário).

Esse deslocamento do slam das ruas para um evento de grande alcance é importante para a popularização dele e também como forma de marcar presença em espaços institucionais, os quais por vezes não permitem essa aproximação, já que o slam, no Brasil, é muito ligado ao movimento de rua/marginal.

Ao pensar sobre esse deslocamento do slam da rua para lugares institucionais, elenco aqui dois eventos que aconteceram em Florianópolis, para marcar geograficamente o campo de pesquisa deste estudo. Os eventos de slam, que normalmente aconteciam na parte continental da ilha, tiveram essas duas aparições em eventos de divulgação dentro da ilha. Em 2018, organizou-se uma apresentação do documentário *SLAM: Voz de Levante* no SESC prainha, que fica no centro de Florianópolis. O público desse evento foi primordialmente jovens alunos que fizeram a visita acompanhados de seus professores. Após a apresentação do documentário, o poeta DKG, o então organizador do Slam Continente, tomou a palavra e conversou com os jovens na sala.

Por último, o outro evento que menciono aqui nessa discussão foi também na ocasião da exibição do mesmo documentário. Entretanto, esse outro evento teve um alcance, público e dinâmica totalmente diferente. Falo do evento que propiciou a exibição do documentário no espaço do Centro Integrado de Cultura (CIC), no bairro Agrônômica, em novembro de 2019. Nesse caso, houve um maior deslocamento da manifestação artística, que geralmente acontece nas ruas, em função do espaço ser um lugar primordialmente elitista. No evento citado anteriormente, o público era composto, na sua maioria, de jovens alunos oriundos de escolas da modalidade EJA, o que gerou uma maior proximidade com o slam. No evento do CIC, o público eram adultos que majoritariamente não conheciam a prática artística do slam, os quais assistiram ao documentário pois estava acontecendo uma sessão de filmes gratuitos no Centro. Após a exibição do documentário, o poeta DKG, que estava presente para divulgar a prática do slam, convidou o público para que fossem à entrada do CIC para uma batalha de poesia, a competição de slam.

Entretanto, como os participantes, que não eram muitos, desconheciam a forma de arte, optou-se por fazer uma roda de *open mike*, prática comum nos eventos de poesia oral que estabelece um espaço livre para as pessoas que desejam recitar poesias. Percebe-se, então, que, nesse caso, o deslocamento permitiu com que essa literatura marginal alcançasse pessoas

que antes desconheciam a forma artística porque não frequentam o espaço da rua, o lugar marginal.

O que gostaria de enfatizar, ao descrever os eventos citados, é demonstrar que a literatura dita marginal não permanece só nos espaços ditos marginais, como se houvesse um limite em que ela não pudesse ultrapassar. Na verdade, o que parece, é que a literatura marginal que vem acontecendo nos últimos anos preserva seu “lugar” marginal, afirmando de onde vem e no que acredita, mas também ultrapassa esse lugar para poder aparecer em outros que estão dentro da indústria cultural.

O caminho de escrita até aqui se deu pelas diferentes perspectivas as quais permitem entender o uso do termo marginal por aqueles que participam do universo do slam. O conceito de marginal foi discutido no início deste capítulo e um dos autores utilizados para ajudar na conceituação foi Gonzaga (1981) que trabalha com três eixos principais. Um desses eixos é a perspectiva de quem fala, ou seja, no caso do slam, vimos que há uma prevalência por temas das vivências dos próprios sujeitos participantes, os quais, em sua maioria, são periféricos e/ou participam de algum outro grupo marginalizado pela sociedade. O slam, para esses poetas, é uma oportunidade de se afirmarem e resistirem; assim, a literatura marginal torna-se uma identidade na qual esses tomam como um agenciamento político.

Posteriormente, trouxe uma discussão sobre outro eixo: o da marginalidade da editoração. Por descrições de acontecimentos com base no trabalho de campo desta pesquisa, percebeu-se que a marca marginal para as produções literárias do slam não é a mesma que a dos anos 70, como a geração mimeógrafo, que produzia à margem do sistema editorial. Isso porque a produção literária marginal do slam não permanece somente nesse espaço: há também o desejo de entrar para os espaços institucionais de editoração. É o que se percebe hoje com as várias coletâneas de poesias slam sendo publicadas em editoras ou até mesmo os poetas que participam das competições lançando suas produções. Um exemplo desse desejo de grafar na página seus versos poéticos é a poeta Jéssica Campos, vencedora do Slam BR 2020. Em uma roda de conversa no evento online “Vozes Periféricas”, a poeta comentou sobre a importância, para ela, de ter um livro publicado:

eu acho que um livro é um grande potencial, porque eu acho que às vezes é preciso chegar em espaços que a gente ainda é negado, e tendo um livro na mão é uma porta de passagem, né, do tipo, tem uma catraca, você bate o livro na catraca pras pessoas escutarem a sua poesia, seu espaço, sua voz, né, e isso é um ponto muito louco, porque você fica muito tentando entender como é que faz sentido, do tipo a pessoa escutar a sua poesia a partir do momento que ela vê que você tem um livro; é porque o livro é uma marca da galera de classe alta, que acha que só assim você tá fazendo poesia, mas na

realidade não, né, a poesia é falada, é corpo, e é escrita, muitas vezes andam de mãos dadas e tudo bem às vezes andar de mão separada. (CASA POÉTICA, 2021).

Nesse sentido, além de a poeta afirmar ser de grande potencial a publicação de um livro, pois concede a ela entrar em espaços que muitas vezes lhe é negado, como uma forma de “ingresso”, ela diferencia também a poesia oral da poesia escrita. Assim, ao dizer que há poemas que surgem para serem transmitidos pelo seu corpo, ela afirma que há outros que já nascem com o corpo pronto, podendo ser lido na voz de qualquer outra pessoa, e, por isso, servem para serem escritos. Aqui, cabe refletir sobre a poesia slam que, como visto, acontece primordialmente pelo corpo, na performance. Entretanto, a reprodução poética do slam acaba atravessando esse limite do corpo, indo para o papel. Convém, nesse ponto, pensar sobre apreciação estética da poesia slam, ou seja, a poesia pelo corpo é diferente da poesia escrita, assim como menciona a poeta Jéssica Campos: “tudo bem às vezes andar de mão separada”.

No mesmo caminho de percepção, o slammer Lucas Afonso, que também estava na mesa de conversa, afirmou que um livro é um meio de legitimação até mesmo da própria vivência como escritor. Na sua fala, o poeta conta que certa vez, em uma revista policial, respondeu aos PMs que estavam indo trabalhar e que sua profissão era “poeta”. Os policiais zombaram dele, por não ter o reconhecimento dele como um poeta, mas, ao pedir para que eles olhassem a mochila, que estava carregada de livros, os PMs, por fim, deram uma valoração ao trabalho do escritor, pelo fato deste ter um livro publicado em seu nome (CASA POÉTICA, 2021). Nesse sentido, percebe-se a importância dessa discussão sobre a marginalidade da editoração no ambiente artístico do slam. Esse debate se encaminhou, por fim, para falar sobre a circulação dessa manifestação artística em outros meios que não só o espaço marginal.

Para finalizar a análise do termo “literatura marginal” com base nos eixos que Gonzaga (1981) oferece, cabe discutir sobre a última perspectiva que ele traz explicar quem seriam os poetas marginais: os que estão à margem da linguagem. Em sua análise, esses poetas seriam os que escreviam de forma a recusar a linguagem institucionalizada. Para os poetas daquela época, a recusa era uma forma de estar contra os valores literários da época; entretanto, na literatura marginal de hoje, como no slam, os poetas estão à margem da linguagem institucionalizada não somente porque a recusam, mas porque esse lugar os constitui. Na tese de Barros (2017), a autora cita sobre essa questão ao mencionar um poema de Ferréz em que ele escreve “orquídia”. Com apoio de Heloísa Buarque de Hollanda (2016),

ela afirma que essas marcas ultrapassam a noção de “erro” de ortografia, elas assinalam o direito à língua.

E aqui abro um parenteses para a reclamação recorrente da crítica mais reativa ao estudo literário da literatura marginal que é o português incorreto. Esse certamente não é o caso de Ferréz nem ninguém o acusou disso. Mas é o caso alguns escritores da literatura marginal ou mesmo da reprodução de “erros” quando o texto ou o desenho de um personagem pele coloquialidade. Pessoalmente acho esse um debate interessante porque fala do direito ao livre uso da língua, de preconceitos linguísticos e de muito mais que o simples assunto gramatical pode sugerir. (HOLLANDA, 2016 apud BARROS, 2017).

Diferente da literatura marginal dos anos 70, a qual Gonzaga (1981) assinalou o eixo da marginalidade da linguagem como uma característica, na literatura marginal contemporânea essa característica mostra uma linguagem que é comum para os participantes desse meio social. Ou seja, a marginalidade da linguagem na literatura marginal de hoje não é simplesmente uma escolha, como forma de contrariar a hegemonia da linguagem, é, também, a forma pela qual os poetas existem e se expressam. Entretanto, ver a linguagem da literatura marginal contemporânea pelos reflexos dos condicionantes sociais é também identificar o uso como essa escolha intencional pelos poetas, pois esses condicionantes que constituem a linguagem à margem da norma culta não são apenas a explicação para o uso, mas são também a estética dessa produção.

Além disso, pelo fato do slam ser uma poesia oral, a sua constituição é diferente da linguagem escrita. Apresenta, nela, características próprias da linguagem falada e que muitas vezes divergem da língua culta. Como indicou Hollanda, esse fato assinala o direito ao livre uso da língua. Jamille Santos, slammer que representou o Rio Grande do Sul na competição nacional de Slam de 2019, em entrevista, fala sobre como a literatura marginal permite com que haja uma identificação na linguagem produzida:

[...] Com a poesia marginal a gente já se identifica de cara e percebe que também consegue, que não tem português errado, até porque, se é marginal, é outra linguagem; tem uma abertura e uma liberdade maior com sotaques, jeitos e métricas. Também pode aproximar pessoas que não tiveram a oportunidade de aprender em se interessar e buscar saber, não só sobre ler e escrever, sobre diversos assuntos e realidades que fazem parte do seu cotidiano [...]. (CASTRO, 2019).

Nesse trecho, além da poeta afirmar o uso do conceito de literatura marginal para identificar o nicho em que ela expressa sua arte, Jamille aponta que “não tem português

errado”, que na literatura marginal há um espaço possível para que as pessoas possam se identificar e também se expressar.

Dessa forma, cabe retomar a questão iniciada neste capítulo, ao buscar entender quais as semelhanças e dissonâncias do termo “literatura marginal”, que teve seu início na década de 70. Com base na crítica literária da primeira acepção do termo, pôde-se verificar que os eixos característicos que Gonzaga (1981) pontua para a literatura marginal dos anos 70 tem seus significados deslocados quando pensamos na literatura marginal contemporânea. Evidentemente, o que propus não foi uma aproximação por justaposição, de forma que os conceitos para a literatura marginal dos anos 70, pensados por Gonzaga (1981), fossem equiparados ao funcionamento da literatura marginal contemporânea. Isso porque o estudo do referido autor se dá para uma literatura de um outro contexto político e social. Essa aproximação conceitual me serviu como base para pensar quais as semelhanças ou diferenças que podemos observar para entender a volta do uso do termo na contemporaneidade.

Sendo assim, observamos, anteriormente, que os marginais da editoração e circulação não estão totalmente fora dos corredores literários; apesar de ainda distribuírem seus exemplares de mão a mão, na forma de zines ou produções caseiras, muitos poetas da literatura marginal contemporânea participam de coletâneas de poesias e vendem seus livros por meio de editoras. Por outro lado, os marginais que retratavam os grupos de indivíduos excluídos do sistema são, agora, eles próprios que retratam suas vidas, de forma que não cabe mais alguém falar *por* eles e *sobre* eles. Por fim, vimos também que os marginais da linguagem agora não são mais os que recusariam a linguagem institucionalizada somente por escolha, mas porque esse lugar os constitui. É na literatura marginal que os poetas encontram espaço de acolhimento de suas diferenças e semelhanças. Como Twane Teodoro afirma em seu poema: “[...] poesia marginal é mais que texto com palavras bonitas/pra gente rica fazer reflexão/isso aqui é papo de salvação [...]”. (TAWANE [...], 2019).

Os autores Erica Peçanha do Nascimento (2006) e Paulo Roberto T. Patrocínio (2013), em seus estudos sobre a literatura marginal contemporânea, já haviam identificado essas diferenças conceituais entre o uso do termo nos anos 70 e na contemporaneidade. Aqui, portanto, no trajeto de escrita deste capítulo, reafirmou-se que o termo “literatura marginal” é deslocado para um outro contexto político, social e de época e que, por isso, o significado torna-se outro. Entretanto, em minha análise, foquei em identificar essas diferenças no “universo” do slam. Não negando o fato de que os próprios slammers se identificam como

poetas marginais, a força com que esse adjetivo traz é um agenciamento político para as pessoas que frequentam essa modalidade de literatura.

No slam, portanto, o termo “marginal” usado para identificar uma expressão poética específica demarca, principalmente, essa diferença do centro x margem, seja pelo fato de os poetas propiciarem assuntos oriundos da margem social, tendo como inspiração suas próprias vidas, ou, ainda, porque eles próprios pertencem a esse lugar de fala da margem.

Por fim, é interessante notar, ainda, que a aproximação da literatura marginal ao slam acontece, particularmente, no Brasil. Evidência disso é o fato de que a competição slam em outros países ser mais institucional ou em lugares mais elitistas, como em bares etc. No Brasil, como o surgimento do slam já aconteceu ligado ao movimento hip-hop, com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, coletivo que mistura teatro e hip-hop, a literatura marginal acabou sendo a mais próxima desses poetas slammers.

2.2. MARGINAL COMO ESCOLHA

“São livros de alto calibre que a quebrada empunha”
Lucas Afonso

Uma última questão em torno do termo marginal, após ter discutido teoricamente sobre o conceito, é sobre o duplo sentido que o referido termo acaba tendo e que os poetas slammers se aproveitam com maestria para construírem suas narrativas. O termo “marginal”, além de caracterizar essa literatura feita pelas margens, como visto anteriormente, pode também carregar um sentido pejorativo do adjetivo, elencando uma concepção negativa de ser “marginal”. Segundo o dicionário Michaelis, essa perspectiva é explícita da seguinte forma: “Indivíduo delinquente, que vive à margem da lei ou da sociedade não respeitando suas normas estabelecidas.” (MICHAELIS, 2020).

No contexto social do Brasil, onde há uma marcação profunda da desigualdade social, racial e de classe, ser um “marginal” é bem delineado pela hegemonia brasileira: o marginal tem cor e classe bem definidas. Os poetas slammers, que são, em sua maioria, negros e moradores da periferia, carregam esse estigma há muito tempo. Em suas poesias, então, como forma de transgredir a essa conotação pejorativa que eles e os seus recebem, usam o termo como uma estratégia poética. Assemelha-se ao termo “marginal” os indigentes, traficantes, ladrões e outras classificações de pessoas que não respeitariam as normas estabelecidas pela sociedade. Desse modo, os poetas, a partir de suas vivências, ao sentirem-se rotulados por essa imagem que o termo carrega, apoiam-se não numa recusa do “ser marginal”, mas sim

numa estratégia poética que utiliza a afirmação desse rótulo como forma de subverter e mostrar a sua verdade.

[...] E hoje quando tomo enquadro
eles perguntam minha função
e eu respondo: sou escritor [...]
(BEKÁ, 2019)

No vídeo que apresenta a performance do poeta Beká, com seu poema intitulado “Profissão Perigo”, percebe-se que a estratégia discursiva do trecho em questão é bem empregada ao quebrar com a expectativa da sociedade em geral ao imaginar uma situação em que um negro periférico é enquadrado pela polícia, perguntando-o sobre sua profissão. Na performance, é possível identificar que esse trecho é um dos ápices da narrativa poética, quando o público se exalta gritando em coro ao ouvir que a profissão do poeta é “escritor”, ao invés de alguma classificação do adjetivo marginal, que teoricamente esperaria ouvir a sociedade hegemônica. Na mesma linha de estratégia poética, a performance do poeta WJ, a seguir, se instaura como uma subversão do marginal:

Mas eu sou traficante também, porra
representante de Coelho Neto
a minha endola é a leitura
e meu fuzil é o papo reto
(SLAM [...], 2017)

O poeta WJ carrega em suas palavras a afirmação de ser um traficante, como muitos provavelmente o rotulam, mas, seguindo com o poema, pode-se observar que ele faz uma inversão do significado de ser traficante. Dessa forma, ao inserir na sua performance a afirmação de ser um traficante, ou seja, um marginal, ele confirma o rótulo que a sociedade lhe impõe, mas também o subverte. Quando ele diz que é “representante de Coelho Neto”, nos dá a impressão, pelo contraste do verso anterior, que o nome citado é de alguém para quem ele trabalharia sendo um traficante. Entretanto, percebemos que o verso é construído de uma forma ambígua, pois ele está afirmando ser o porta-voz de seu bairro que tem o nome Coelho Neto. Há, ainda, no mesmo trecho, o uso de uma estratégia estética ao trazer ao poema o nome de um dos maiores escritores do século XX, ou seja, o slammer também afirmava com esse jogo de palavras a menção ao poeta Coelho Neto.

Por fim, o trecho mostra que WJ usa dessa estratégia poética ao inserir objetos do crime na narrativa de seu poema, portanto, desassocia a endola¹⁸ e o fuzil como objetos do

¹⁸ Gíria usada entre usuários de drogas para se referir a “embrulhar”, “guardar”.

mundo das drogas e do crime, revelando que, para ele, a leitura e o papo reto são as principais armas da sua vida.

É possível perceber essa estratégia poética em vários dos poetas slammers, inclusive em Florianópolis. DKG, poeta slammer organizador do Slam Continente, traça esse uso estilístico no seguinte trecho de sua apresentação no primeiro Slam da Ilha:

Eu sou Dekilo rap pesado
das poesia com tiro
(1º SLAM [...], 2018)

No poema, ao anunciar que suas poesias são munidas de tiros, o poeta DKG reforça a ideia dessa “marginalidade violenta” em sua performance, pois, no momento em que fala o último verso demonstrado, ele faz com as duas mãos uma imitação de arma, com o polegar e indicador. Verifica-se, então, que essa estratégia da estética do poeta marginal não fica somente nas palavras, mas também é inserida no corpo do poeta, realizando uma performance específica e individual do ser marginal.

Os poetas, então, ao se afirmarem como marginais, delinquentes ou “fora da lei”, assemelham à narrativa um teor violento. Nesse sentido, vimos que os poemas aqui demonstrados trazem o tema da violência escancarado nos poemas e nos corpos dos poetas. Sob esse prisma, pode-se visualizar que na literatura marginal, os poetas muitas vezes fundem literatura e violência, justamente por colocarem suas perspectivas de mundo, seus corpos e suas vivências no centro do discurso. Na análise de Silva (2018), o autor busca colocar em jogo essa relação de literatura *versus* violência, procurando identificar quais os elementos presentes nas produções contemporâneas.

No entanto, é perceptível que Schollhammer repetidamente destaca a reinvenção ou atualização do realismo literário dos escritores que se dedicam a lidar com os variados problemas sociais e culturais do seu tempo, tais como o mundo do crime, a violência, a corrupção e a miséria. Ou seja, para tratar de temas complexos, os autores contemporâneos também utilizam recursos estético-formais complexos e impactantes. (SILVA, 2018, p. 28).

Ou seja, se esses escritores marginais enfrentam a violência dia após dia, é natural que em suas narrativas a violência esteja presente, tanto na temática quanto nos recursos estéticos. Como bem pontua Rinaldo Fernandes, no prefácio do livro *Contos Cruéis*:

O Brasil se tornou mais violento nos últimos tempos. A nossa pobreza pede soluções que não chegam. As nossas cidades choram cotidianamente os seus mortos. O escritor vai fazer o quê? Pintar as ruas de risos e rosas? A vida brasileira pede uma literatura assim [...] (FERNANDES, 2006, p. 12).

Entendendo o fato de a violência estar presente nas narrativas dos poetas marginais e slammers por ser o retrato de suas próprias vivências, o uso da estratégia poética que se pontua aqui nesta subseção é também uma resposta ao incessante julgamento que recebem os escritores. Essa face estratégica dos poemas desses slammers, como os mostrados aqui, pode ser enquadrada no trevo de Francis Allys (Figura 5), mostrado no final do último capítulo, por se apresentar como uma estratégia discursiva na estética do texto literário. O slam, então, participando do universo da literatura marginal, apresenta as funções da arte representadas no trevo de Allys: o poético, o ético, o político e, por fim, o estético.

A seguir, coloco em escrita uma experiência de pesquisa de campo que revela essa estratégia poética de subversão de ser um “marginal”. A performance que será descrita foi experienciada no SESC prainha, em 2019, no centro de Florianópolis, na ocasião da exibição do filme *Slam: voz de levante* para alunos da EJA, já mencionado neste estudo anteriormente. Após a exibição do filme, foi propiciado um espaço de conversa e perguntas com o slammer DKG, que havia sido convidado para discursar sobre sua experiência como poeta e sobre o slam. Em um determinado momento da roda de conversa, o slammer DKG performa um poema seu ao público presente no evento. É essa performance e poema que nos interessa para o momento. Para fins de demonstração da performance, o poema está dividido em três partes, que serão analisadas posteriormente.

[Parte 1]

Se o poema, ele é nosso, poesia eu confesso
que te trago um recado
pra quem tem amor no coração
eu trago poesia
mas quem tá pensando errado
é só poema pesado
e é desse jeito meu amigo
pra roubar a sua mente
vai levanta a mão pra cima
e vê que a energia é mais potente
vai! vai!

[Parte 2]

vai levanta a mão pra cima pra tu vê
levanta a mão pro alto
levanta é o preto que tá mandando carai
podia ser um assalto

[Parte 3]

podia ser um assalto,
podia ser um assalto
eu falo é um assalto ao banco
vou entrar na sua mente e esse cofre eu destranco

(DKG, 2018)¹⁹

No dia da apresentação do slammer DKG no evento citado, o poeta estava com o pé quebrado, de forma com que ele precisou fazer a performance inteira sentado. Entretanto, tal fato não prejudicou o intento da poesia, pois o slammer usou todo o corpo e voz a seu favor. Seguindo a divisão feita anteriormente, na primeira parte do poema, o slammer pronunciava os versos com calma e sorriso no rosto, transmitindo um sentimento positivo aos ouvintes. Nos últimos versos da primeira parte, o poeta pede, por meio de seu poema, que os ouvintes levantem a mão: “vai, levanta a mão pra cima pra tu vê que a energia é mais potente”. Parte do público, então, levanta as mãos com um sorriso no rosto por estarem de alguma forma participando daquela performance. As mãos levantadas, como pediu o poeta, serviriam para elevar a energia positiva, ação comumente realizada em encontros performáticos com o público, como os shows musicais.

Entretanto, ao continuar com sua performance, o slammer insere uma mudança repentina de significado de seus últimos versos. Nesse momento, algumas pessoas da plateia estão com as mãos levantadas e ele recita seu poema com uma entonação diferente, mais direta e forte. Nos primeiros versos da segunda parte do poema o poeta imita uma arma com as mãos, performando ser um marginal ou “delinquente”, como se estivesse em uma posição de assalto e as pessoas com as mãos levantadas seus reféns. Assim, ao afirmar que “podia ser um assalto”, o poeta insere no discurso a confirmação da imagem que se quer de um homem negro e de periferia. A subversão dessa confirmação da imagem de “marginal”, então, aparece com a continuação do poema, como pode ser visto na terceira parte.

É então na última parte do poema que DKG subverte a imagem de “marginal” que havia colocado em discurso. Quando ele afirma repetindo os versos anteriores que “podia ser um assalto”, o poeta brinca com as palavras, mudando o tom de voz, para mostrar a sua estratégia poética. Assim, nos últimos versos, o slammer assemelha a mente desses “reféns” com um cofre, que, como num assalto, destrancaria e deixaria a mente aberta. A estratégia poética completada no último verso do poema, que apresenta toda a quebra de perspectiva, é bem validada pelo público quando este grita em coro e aplaude a performance. Percebe-se, então, que nesse exemplo apresentado, o poeta trabalhou essa perspectiva de marginal em duas direções: uma confirmando e outra subvertendo.

Por fim, ao estabelecer contato com essa performance para exemplificar a perspectiva trazida nesta subseção sobre o termo marginal, pode-se verificar que os poetas slammers usam

¹⁹ Registro do poema recolhido pela pesquisa de campo no evento presencial em 2018.

dessa estratégia poética para estabelecer uma subversão da imagem da periferia que a sociedade impõe. Desse modo, é comum visualizar nos poemas, como os já mencionados aqui, a menção de que a literatura é a arma. Minchillo (2016) discorre sobre essa questão e nos apresenta uma reflexão sobre essa perspectiva da violência na literatura com uma estratégia discursiva.

Indicativas do caráter revolucionário do discurso produzido na periferia são também as imagens, recorrentes na literatura marginal e nas letras de rap, que fundem literatura e violência. Nesse campo de produção, a metáfora da escrita/leitura como armamento ou munição é um tropos poderoso, que ressignifica tanto o gesto de afronta ou crime, quanto a função da literatura [...]. A literatura vista por esse prisma é indissociável da função política, e a violência, agora discursiva, tem como fim combater as desigualdades sociais e, por fim, a própria violência física. (MINCHILLO, 2016).

3. O FENÔMENO *SPOKEN WORD*

3.1. *SPOKEN WORD* OU A PALAVRA FALADA

Escrever sobre um assunto da instância da oralidade é um desafio. Em momentos anteriores desta pesquisa, vimos que o slam é uma prática de acontecimento oral e corporal. Então, torna-se visível que o registro que aqui se instaura serve exclusivamente para refletirmos sobre esse fazer poético, já que na grafia a presença da voz e do corpo lhe escapa. Estratégias de escrita deste trabalho, como fotos, descrição de observação do campo de pesquisa e mesmo vídeos disponibilizados na internet, são importantes recursos para que o leitor se situe no campo da imaginação do que seria o acontecimento *in loco*, sem perder de vista, entretanto, essa lacuna da performance real. Desse modo, para entrarmos em contato com o estudo do *spoken word* e resgatar a história oral, observamos, então, a seguinte imagem.

Figura 7 – Final Estadual de Slam de Santa Catarina, em 2018.



Fonte: Acervo próprio (2018).

Vestígios da foto podem nos revelar algumas características desse evento em que propiciava a emergência da poesia oral. As mãos entrelaçadas, formando um círculo de pessoas, a atenção ao centro, mostrando silêncio e respeito a quem está falando, a Figueira Centenária, como se estivesse abraçando e acolhendo a todos, são alguns dos traços característicos que compõem a cena desse evento de poesia oral. Além dessa composição de cenário, há um outro traço característico que nos remete à história da oralidade: a presença de um coro que acompanha o grito instaurado.

Slam SC:

[coro] A poesia nunca vai morrer!

Nos eventos de slam, é comum que haja esse “grito de força” para dar abertura à competição. A prática é normalmente iniciada pelo slammaster do evento, seguida pelo acompanhamento da continuação do grito pela plateia participante. Essa alternância de vozes, como se fosse uma fala e uma resposta, é presente, também, em outras performances do corpo e da voz de tradição africana, como é o caso da capoeira; nessa prática, o ritual se instaura pela resposta do coro ao cantar do mestre ao pé do berimbau, quando a performance se inicia, e também na roda, com a repetição do canto. No slam, esse canto instaurado pela voz não se faz somente no início do evento, como se fosse dar começo a um ritual. Na verdade, cada poeta que toma a posição de fazer sua performance é recebido pelo coro da plateia do slam que está participando. É comum acontecer, também, quando um poeta se atrapalha em sua performance, errando o poema ou esquecendo-se dele, iniciar sua apresentação novamente. Nesses casos, a pessoa encarregada de entoar o grito pede que o público o faça com muita força, como se a voz ecoada realmente desse a força necessária para que o corpo pulse a poesia de forma integral.

Ainda sobre essa ação de entoar um canto comum entre os participantes, ao que chamei de “grito de força”, é possível visualizar que ele pode se tornar também um “grito de guerra”, como uma forma de ir à luta ou resistir aos ataques de uma sociedade preconceituosa e racista. Zumthor (1997) já explicitava sobre essa instância da oralidade, demonstrando exemplos em que a voz era usada para incitação à luta: “A canção torna-se arma: cantos de partisanos, durante a Segunda Guerra Mundial [...]; cantos de guerrilheiros latino-americanos, como as canções sandinistas, cujo texto fornece as regras do manejo da arma ou da fabricação de explosivos; cantos de guerras civis...” (ZUMTHOR, 1997, p. 284). Para manifestar essa

análise, proponho, em seguida, um relato de dois acontecimentos do Slam Continente, em 2018, que demonstra que o “grito de guerra” foi usado como símbolo de resistência e luta.

Na ocasião, o grupo já estava concentrado na praça e a competição de slam já havia se iniciado. Havia em média 8 participantes naquele dia, quando, no decorrer do evento, uma mulher gritou do alto de seu apartamento, que ficava ao lado da praça. Gritou para que ficassemos quietos, já que os poemas eram performados com todo o fôlego e raiva de diversos acontecimentos daquele ano. Ao ouvir aquela ordem, o grupo ficou inquieto e um dos participantes, como resposta, deu início ao “grito de guerra”: “Poesia que limpa e abre a mente! Slam Continente!”. Como uma incitação à luta, a voz se tornou coletiva e o grupo entoava com toda força o lema do slam. Zumthor (1997) já declarava que quanto mais o grupo se sente vulnerável e ameaçado, mais essa voz poética é ressoada com potência. Então, o próprio ato de entoar e fazer ressoar essas vozes em coletivo, nesse episódio, considera-se uma maneira de resistência e luta.

É um fato que a maioria das canções políticas sejam canções de protesto: menos ainda pela mensagem que elas transmitem que pelo próprio ato de sua performance, contribuindo para desestabilizar uma ordem que elas negam, ou cuja subversão louvam. [...] Articulada no acontecimento, a canção política o imita figurativamente na performance: seja para provocar, por identificação, no ouvinte, uma reação de entusiasmo ou de revolta, seja para lhe impor a distância da ironia ou da ternura, que suscitarão, ao fim, os mesmos efeitos.” (ZUMTHOR, 1997, 284-285).

Entretanto, logo o slammaster desencorajou-os de gritarem, por saber que o movimento de slam ainda é visto com olhares preconceituosos da sociedade. Vale saber que essa decisão foi reforçada pela experiência anterior de repressão policial, episódio já citado anteriormente. Como visto, na ocasião da repressão policial do evento do Slam Continente, após a abordagem, os participantes entoaram com força o grito do grupo de slam, ressaltando a voz poética revoltada, como forma de resposta ao ataque preconceituoso e racista que os presentes sofreram. Dessa ação, assemelha-se ao que Zumthor (1997) declara:

Porque presença manifesta e comunhão vivida, é nas formas abertamente coletivas, entretanto, que a performance demanda, com mais fulgor, a passagem à ação “engajada”. Suspensa nas tensões de onde lateja a energia social, ela ancora a obra vocal no *agôn* político ou na violência militar. (ZUMTHOR, 1997, p. 283).

Considerando, nesse sentido, a força coletiva que a voz passa a ter em encontros marcados pela oralidade, como é o caso da poesia slam, é nítida a importância de traçarmos aqui um estudo que considere a oralidade como um ponto essencial de análise. Menciono,

nessa perspectiva, não somente a oralidade que se impulsiona pela obra vocal, pelo ruído, pelo som que sai pela boca que ouvimos nas performances de slam, mas também por uma memória historiográfica da oralidade que está implícita nesse acontecimento oral. Para resgatarmos essa ancestralidade e memória oral, voltemos os olhos, novamente, à foto disposta anteriormente.

Debaixo de uma Figueira Centenária, pessoas estão em círculo para celebrar a voz e a atenção se direciona a quem está falando, transmissor de um saber. Essa cena se relaciona às contações de histórias orais africanas, muito praticadas pelos *griots*. Hampaté Bá (2010), filósofo e historiador, dedicou-se a levar o reconhecimento da oralidade africana como fonte legítima de saber e menciona como os *griots*, esses agentes de memória e história oral, foram importantes para a transmissão da cultura oral em África. Consciente em saber que os *griots* eram contadores de histórias, sendo transmissores da palavra em diversas experiências, a semelhança cabe aqui para pontuar como características dessa tradição oral de origem africana permanece de outras formas na atualidade. É certo que não há como afirmar que todos os poetas contemporâneos que praticam a experiência da poesia oral são denominados de *griots*; isso porque para ser um *griot* envolve toda uma tradição cultural hereditária, com funções devidamente assumidas. Entretanto, é importante assumir essa postura de memória e história oral africana para identificarmos e analisarmos as performances orais contemporâneas.

É importante saber que, nesse caso, estamos falando de uma sociedade baseada na cultura oral, ou seja, todos os ensinamentos e o modo de viver é fundamentado na oralidade. Hampaté Bá (2010) mostra como na tradição oral o conhecimento ou a palavra é *vivida*, enquanto que na educação moderna é *aprendida*. Para essas sociedades, então, marcadas pelos ofícios de artesãos, as suas atividades eram transmissoras da tradição oral. Segundo o autor: “Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem.” (BÁ, 2010, p. 185). Vê-se, desse modo, que todo o *fazer* e o *saber*, passado de geração a geração, era acompanhado pela linguagem. A atividade de tecelão, por exemplo, é destacada pelo autor como a “fala criativa em ação” (BÁ, 2010, p. 172), na qual o próprio gesto designa um ato de linguagem, visto que

Em fulfulde, a palavra que designa “fala” (*haala*) deriva da raiz verbal *hal*, cuja ideia é “dar força” e, por extensão, “materializar”. [...] Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (*yaa-warta*, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é

simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem [...]” (BÁ, 2010, p. 172).

É, então, por meio da fala humana que há o poder de criação, o compartilhamento e a vivência de saberes. Nessas sociedades, os artesãos dividem-se em cinco grupos, conforme Nogueira (2019) relata: as pessoas que lidam com o ferro, tecido, couro, madeira e, por fim, com a palavra. Esse último tipo de atividade artesanal, os *djeli*, é o que se conhece por *griots*. São esses artesãos os responsáveis por fazer circular a palavra, seja por meio da música, pela mediação entre famílias, ou pela contação de histórias. No artigo de Nogueira (2019), o autor traça o pressuposto de que é importante para nossa sociedade incorporar alguns ensinamentos dessa tradição oral, ao que ele chama de um conjunto de dispositivos. Se, conforme o autor relata, “A palavra djeli na língua maninca que quer dizer “sangue” é que representa a arte de esculpir o mundo com as palavras e, ao mesmo tempo, esculpir as palavras que colocam o mundo em movimento nas histórias” (NOGUERA, 2019, p. 264), então os poetas contemporâneos que usam da palavra falada para transformar o mundo no qual vivem são também os agenciadores que fazem circular o sangue nesse grande corpo que é a sociedade.

3.2. A PALAVRA QUE FALA E QUE COMPETE

Falando das manifestações poéticas contemporâneas, os eventos de poesia slam não são os únicos a desenvolverem a coletividade da oralidade. Os saraus, como o Sarau da Cooperifa, por exemplo, são interessantes pontos de convergência da poesia oral que falamos aqui. É importante mencionar, entretanto, que historicamente os saraus eram eventos para um seleto grupo de pessoas da elite, muito diferente do que entendemos por sarau depois do século XXI, com a emergência de diversos saraus periféricos. Tennina (2013) dispõe em seu artigo como a palavra foi ressignificada nos dias de hoje para o contexto da literatura marginal e descreve brevemente o que são os saraus: “Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas.” (TENNINA, 2013, p. 12). A autora ainda destaca que esses lugares se transformam em centros culturais, pontos de encontro nos quais os participantes podem celebrar, festejar, socializar etc. Nesse sentido, apesar desses dois tipos de manifestações poéticas – os saraus e os slams – serem espaços onde a oralidade se faz presente, elas se diferenciam em sua constituição. A primeira diferença, com base na descrição dos saraus por Tennina (2013), é o próprio espaço utilizado para os eventos de poesia. Nos slams brasileiros, diferente dos saraus, a predominância é pela apropriação dos

espaços públicos como centros culturais. Outra característica é a própria formação do slam, que se constitui como uma competição de poesia, com atribuição de notas por juízes e definição de um vencedor do evento.

Roberta Estrela D'alva (2014) destaca que a característica da competitividade da poesia slam é um ponto polêmico, pois críticas tendem a considerá-la “fria” e “pouco profunda” à medida que é necessário criar um ambiente de julgamento de poesias, por meio de atribuição de notas. Nesse sentido, poderíamos pensar que a poesia slam existe exclusivamente porque nossa sociedade atual é marcada pela competitividade. De fato, Marc Smith (2009) menciona que essa dinâmica social na qual vivemos facilitou a propagação da poesia slam. Cabe, por isso, pensarmos na raiz da rivalidade. O adversário com o qual lidamos (e os próprios poetas) é toda a rede de violências que constitui o sistema: as desigualdades, o racismo, a opressão etc. Nesse sentido, a competitividade se estabelece como um fator importante para o movimento slam. Entretanto, vale evidenciar que essa dinâmica de competição é também uma questão que está intimamente ligada à história da poesia oral.

[...] dois intérpretes recitam ou cantam alternadamente, numa espécie de concurso ou debate. Todas as épocas e culturas nos fornecem exemplos disto, às vezes rigorosamente regulados, como entre os povos nórdicos, da Finlândia ao Ártico Canadense [...] o duelo cantado, às vezes em episódios, preenchem uma forte função de preservação social, servindo de descarga para as hostilidades das pessoas ou de grupos. (ZUMTHOR, 1997, p. 234).

Conforme Zumthor (1997) destaca, percebe-se que historicamente a poesia oral está ligada a um contexto de duelo no seu próprio desenvolvimento ao longo dos tempos. Diversos tipos de manifestações poéticas que usam da oralidade para se propagar pertencem a essa esfera da competição. É o caso, por exemplo, dos repentistas nordestinos, que improvisam versos alternadamente, assim como as batalhas de rap, que usam também da improvisação. A poesia slam, portanto, não é o único tipo de manifestação poética que pertence a um âmbito competitivo. Pode-se pensar, ainda, que esse caráter competitivo presente nas competições de slam assume uma postura de “jogo”. Conforme assinala Huizinga (2007), o jogo

é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana. (HUIZINGA, 2007, p. 33).

Portanto, ao se declarar participante desse jogo poético, há poetas que usam de estratégias como versos marcantes para impressionar o público e agradar o júri (D'ALVA,

2014, p. 116). A poeta Twane Teodoro faz um lembrete, em uma de suas poesias, sobre essa questão:

[...]
então respeita a nossa trajetória
mas falo isso com maior cuidado
Kimani me passou a ideia e o papo foi dado
quando os meus pés saírem do chão
e eu tiver voando só pelo meu ego
me desce
e me lembra do porquê eu tô aqui
é isso parceira, faz o mesmo por mim
porque se eu tiver pensando só em fama
nóis logo vai cair
quem tem o dom da palavra não é privilegiado
é escolhido
é papo de compromisso
temos que entender o sentido de tudo isso
cês acham mesmo que o Marc Smith criou o slam
Aí Roberta Estrela D'alva foi lá em Chicago
conseguiu trazer ele pra cá
pra vocês meterem o louco e de discurso alheio se apropriar?
“Nossa levei nota máxima, olha como eu tô arrasando”
Parabéns, mas quantas dessas palavras você tá vivenciando?
Não adianta fazer um texto pesado
se as palavras da vida tu não representa
É simples: falou no mic, sustenta!
[...]
(TAWANE [...], 2019)

O tom das palavras da poeta remetem a uma realidade entre os participantes da poesia slam. Por mais que muitos afirmem que o espaço instaurado pela cultura slam seja para compartilharem seus sentimentos e suas vivências, assim como debatido anteriormente sobre a literatura marginal, há poetas que por estarem nessa posição de jogo e disputa, admitem a estratégia de escolha de temas, versos prontos ou punchlines²⁰ como uma possibilidade para “vencer” a competição, como se isso fosse denominá-lo como o melhor poeta.

Marcada por sua pré-história, a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta. Historicamente, jamais perde por inteiro essas características. [...] O jogo manipula a relação sujeito-objeto e ainda coloca em causa as relações que constituem, para cada um de nós, o mundo. (ZUMTHOR, 1997, p. 279-280).

²⁰ punchline, no universo do hip-hop e, conseqüentemente, do slam, é uma palavra que significa, do inglês, “linhas de soco”. São versos considerados “pesados” que normalmente arrancam aplausos e aclamações da plateia.

É possível ver, conforme Zumthor (1997) relata, que na poesia oral encontram-se diferentes características: ela pode ser ensinamento, como visto anteriormente pelos artesãos que envolviam a oralidade nos seus afazeres e iniciações; divertimento, como os griots faziam nas contações de histórias; ou luta, quando os guerreiros entoavam gritos de guerra. Dentre essas características, a esfera do jogo e da competição também é uma marca da poesia oral e pode ser encontrada no universo slam. Entretanto, apesar da competitividade ser uma característica chamativa, não é essa a principal marca da poesia slam. Marc Smith (2009) afirma que “[...] a competição não é o único batimento cardíaco no coração da poesia slam, mas tem sido um importante catalisador para estimular poetas-performers e públicos em todo o mundo a trazer de volta a paixão e a vitalidade das palavras faladas em voz alta.” (SMITH, 2009, p. 4, tradução minha).

Essa característica da competitividade pode ser percebida pelos próprios poetas. Certa vez, em um evento do Slam Continente, após a batalha poética, a poeta Meg, representante de Santa Catarina no Slam BR, compartilhou sua experiência de ter participado de um evento nacional. No depoimento, falava aos participantes que trocou de última hora a poesia que declamou, porque para ela era importante fazer uma homenagem à mãe dela, que estava de aniversário no dia do evento: “se eu falar que não queria ganhar, vou tá mentindo, porque a gente quer ganhar, mas pra mim naquele momento, era mais importante fazer um poema para minha mãe”²¹. Portanto, o que fazia o coração da poeta bater, parafraseando Smith (2009), era um sentimento genuíno, no qual não cabia a competição.

À medida que se percebe que alguns *slammers* usam dessa manifestação cultural para se autopromoverem, surgem poesias para criticar esse movimento. Twane Teodoro, em sua poesia transcrita anteriormente, afirma que o sentido da poesia slam não deve ser somente pelo ego, mas sim para inspirar outras pessoas a partir de suas próprias vivências. Em outro trecho de seu poema, ela mostra o motivo pelo qual participa do slam: “é sobre o menor tá te olhando e falando ‘aí, tia, como é que eu faço pra também tá rimando?’, trazer mais gente pro nosso lado, que os menor não vão pro caminho errado por ter nos escutado, sacou? [...] isso aqui é espaço de cura, pros nossos oferecer cultura [...]”. A poeta defende, então, que a poesia deve ser uma troca para inspiração e crescimento pessoal de quem está ouvindo.

Esse alerta para que a competição não se torne o ponto crucial da poesia slam não é isolado. Além da menção, na poesia da Twane, à Kimani, outra poeta que teria criticado também essa visão, há outros *slammers* que apontam para esse fato. Conforme Roberta

²¹ Depoimento recolhido em pesquisa de campo.

Estrela D'alva (2014) escreve: “Na tentativa de lembrar aos *slammers* os propósitos primeiros do ‘jogo poético’, surgiram frases como: ‘o ponto não são os pontos, o ponto é a poesia’, do *slammaster* Allan Wolf [...]” (D’ALVA, 2014, p. 116). Como a poeta Twane Teodoro afirma e consoante à discussão anterior sobre literatura marginal, os temas das poesias, principalmente quando falam sobre questões raciais, sociais e políticas, não devem (ou não deveriam) ser usados somente para agradar ao júri e ganhar pontos. As poesias, então, deveriam ser traduções de sentimentos e vivências próprias e não ser palco de uma realidade que não vive: “falou no mic, sustenta!”.

Essa crítica também foi presente na emblemática poesia performada pela Pieta Poeta²², na final do Slam BR 2018. A poesia, do começo ao fim, fala explicitamente de poetas que usam de rimas ou temas específicos para agradar ao júri na hora da performance. Para demonstrar melhor, parte do poema apresentado pela poeta está transcrito em seguida:

Ah.. o slam
Eu tenho que falar sobre um assunto que cês gosta demais, viu
olha que pra mim eu falo assim
um flowzão pra falar de opressão
eu sou pesadão
aaaah
eu sou primo do amigo do irmão de quem sente sua dor
então
eu posso falar.
eu não tenho buceta
mas eu falo sobre a sexualização das preta
hmm
depois
depois
eu insiro aqui uma frase
cujo final rima e completa. CREDO!
presta atenção nas minhas linhas de soco
eu nunca fui preto, mas eu sei um pouco
me empresta sua dor pra ganhar a rodada
eu sou primo do amigo do irmão de quem sofreu
quando a cláudia foi arrastada
eu sou
eu sou quase negro porque eu nasci na quebrada
e a polícia não me persegue na rua
mas eu fico em chocado só de saber que eles anda com as quadrada
“UOU!”
“cota não é esmola!” CREDO
“pau no cu do presidente!” CREDO
[...]
“descarrega logo o pente” CREDO!

²² No momento do acontecimento dessa performance, se referia como gênero feminino, por isso assim é usado nesta dissertação, o que não rejeita o fato de atualmente se referir com o gênero masculino, sendo uma pessoa não-binária.

mas claro que não vai ser eu quem vai pegar na arma né
na hora da preta brava... eu respeito seu lugar de fala
respeita as minas!
respeita as bixas!
e depois insira aqui uma
frase que rima
CREDO!
[...]
ainda bem que hoje sou bom o suficiente pra tá aqui
fazendo uns punchline nervoso
pros jurados engolir
e funciona!
não nego
[...]
(SLAM BR, 2018)

Pieta Poeta descreve em suas linhas o perfil de poetas que usam de dores e vivências que não são próprias para escrever seus poemas e ganhar aplausos da plateia e do júri. Isso acontece porque, por mais que os organizadores do campeonato de slam afirmem que o espaço do slam é livre para quaisquer temas, os que acabam chamando mais atenção são os que falam sobre questões raciais, políticas e sociais. Roberta Estrela D'alva (2014) afirma que quando ocorre essa busca por discursos poéticos impactantes em suas performances, os poetas acabam fazendo com que as temáticas se sobreponham a qualquer outra característica dos poemas.

No poema de Pieta, então, pode-se perceber que ela constrói sua poesia como se estivesse assumindo ser esse poeta que estrutura seus poemas para agradar ao público, escrevendo em primeira pessoa. Versos como “ainda bem que eu sou bom o suficiente pra tá aqui/ fazendo uns punchline nervoso pros jurados engolir” demonstram essa perspectiva de crítica. A poeta ainda cita alguns acontecimentos e temas que são usados nessas poesias para impressionar o júri, como a sexualização da mulher negra, mesmo não sendo mulher; a suposta permissão para falar de dores que não são suas, por estar perto de quem as sente, como a menção à Cláudia da Silva, que foi morta e arrastada por um carro da PM, em 2014, em “eu sou primo do amigo do irmão de quem sofreu quando a Cláudia foi arrastada”. Além de citar esses temas e acontecimentos, ela coloca em seus versos uma espécie de “frase pronta” que caberia em qualquer situação para ganhar aplausos, seguido da expressão: “credo!”, usada nos slams, principalmente no Slam BR, quando um poeta ganha uma nota que não seja 10.

É importante mencionar, entretanto, que por mais que a poeta tenha levado, em maioria, a nota máxima em sua performance, não era esse o resultado primeiro que ela

buscava, aparentemente. O que pareceu, naquela ocasião, foi uma resposta a esse incômodo que é presente em sua performance. É evidente que não há como avaliar uma expectativa particular de uma pessoa; entretanto, analisando o contexto em que essa performance ocorreu, me leva a ter essa percepção. Explico: o evento em questão fez parte de minha pesquisa de campo, apesar de também ter ido como apreciadora e espectadora. Ao participar, então, dos três dias de competição, pude perceber e acompanhar discussões que aconteciam na plateia e entre alguns poetas. A crítica que Pieta carregou em sua poesia pareceu um desabafo direcionado a outras poesias que aconteceram na competição, nas quais um poeta branco, homem cis e hétero falava sobre questões negras e femininas, não cabendo, segundo as discussões entre alguns poetas, um lugar de fala.

Portanto, fica visível a característica dual que possui a poesia slam: por um lado se estabelece como uma forma competitiva e, por outro, critica-se essa característica quando a competitividade extrapola o desejo genuíno de fazer circular a palavra. É no equilíbrio dessas características que o slam segue crescendo, sendo um importante espaço de discussão social, política e racial, configurado em um modelo que atrai o público cada vez mais (SMITH, 2009). Por fim, o poema a seguir, transcrito a partir do documentário “Ágora do agora” (SLAM RESISTÊNCIA, 2019), exemplifica essa defesa de que o slam é uma batalha poética, sendo essa competição apenas um esporte.

poetividade, intervenções culturais
sociais
poética pra batalha
venham e tragam seus molotovs verbais
dizemos mais
país, venham só sem epifania
poesia sempre vence
a competição é ironia
dialético
esporte poético
slam com espírito
le parkour com as palavras
Brasil! vandalismo lírico
tem espaço pra geral
tem até poeta mudo
mostra o seu poder composicional
em três minutos
tragam suas armas
le trais
atitude, inteligência
sabotagem sem massagem na mensagem
slam resistência!
multietnia, é nós
ahou

brasilidade
trovadores, pensadores da contemporaneidade
trovadoras, pensadoras da contemporaneidade
(SLAM RESISTÊNCIA, 2019)

3.3. O CONCEITO DE PERFORMANCE NA PALAVRA QUE FALA

Eu não sou alguém que senta para escrever. Eu sou alguém que vai falando, falando, falando e quando o poema cabe na boca, eu paro, escrevo ele e documento. Isso é até uma questão pra mim, porque eu não sei se o livro acaba sendo o melhor registro para esse tipo de poesia ou não. Eu acho que o vídeo ou a própria performance acaba sendo onde o poema, *ele* ganha essa vivacidade. [...] eu acho que é o lugar onde eu me encontro [o da palavra falada]. Que é o lugar dessa palavra que tem corpo, da palavra que tem espaço, que atravessa e que cabe na boca. (ROMÃO, Luiza)

Ao longo do capítulo, foi apresentada a importância da voz para a modalidade de poesia slam. Entretanto, cabe agora ir um pouco além e nos questionarmos de onde vem e para onde vai essa voz ressoada nas manifestações poéticas dos slammers. De um modo prático, pretende-se investigar as características dessa oralidade poética. É, então, a partir da epígrafe desta seção que se inaugura um primeiro pensamento: o que é esse lugar onde a palavra cabe na boca?

Quando Luiza Romão, poeta slammer, comenta sobre seu modo de concepção de poemas, ela mostra que para ela o papel e a grafia não é o lugar de criação da palavra, mas sim em sua própria boca, órgão que concebe e compartilha a palavra falada. Por meio da fala, o poema vai se construindo, até chegar num momento em que ele é registrado no papel. A poeta ainda menciona seu questionamento acerca do suporte, por não ter certeza se o livro e a grafia são os melhores registros para a poesia slam. Desse modo, Luiza Romão elenca um outro meio de acontecimento dessa poesia: a performance. Assim, como ela afirma, a poesia slam, por ser um espaço de transmissão da oralidade poética, acontece na palavra falada, ou seja, nesse lugar em que a palavra tem corpo, espaço, que atravessa e que cabe na boca.

Podemos imaginar uma situação real de uma competição de slam, para entendermos como o poema ganha essa vivacidade que fala Luiza Romão. O poeta, seguindo as regras do jogo, recebe seu espaço de fala. Nesse momento, então, o slammer coloca seu corpo em ação e pela fala lhe é conferido um ato de autoridade. É ele quem instaura, naquele instante, uma transmissão da comunicação poética. Ora, o que é esse poeta se não um conjunto de

experiências, pensamentos e sentimentos representado por um corpo? O corpo, então, ganha status principal nesse lugar da palavra falada e é a partir dele que a performance surge.

Para Zumthor (2007), no livro *Performance, recepção e leitura*, o corpo aparece como o centro de seu discurso, defendendo a ideia de que é por ele onde a performance acontece, termo que é amplamente estudado pelo autor. Em seus estudos sobre a literatura oral, e mesmo aqui neste estudo, percebe-se a importância da voz para transmissão dessa literatura, como o slam. Entretanto, o autor intensifica a percepção sobre a voz, colocando o corpo como o principal meio por onde a voz surge e tornando-o elemento primordial para a performance. Zumthor (2007), então, considera “[...] com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.” (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Tomando como exemplo a evocação da lembrança que faz Zumthor (2007) em seu livro, podemos perceber o corpo e a performance como presença viva da palavra. Ele conta sobre sua infância parisiense, nas suas idas e vindas ao colégio, onde se deparava com o encantamento dos cantores de rua, das canções feitas em coro com melodia muito simples. O que lhe atraía era toda a dinâmica ali instaurada: “havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada.” (ZUMTHOR, 2007, p. 28). Ao ler o texto que havia comprado, percebia que esse ato não o levava ao momento do acontecimento. Decidiu, então, cantar; entretanto, por mais que se aproximasse um pouco da lembrança, isso também não o bastava. Mais tarde, então, entendeu que o que lhe havia encantado era uma forma-força, presente apenas na performance.

O mesmo acontece quando nós, pesquisadores de manifestações orais, propomos a estudar uma performance na palavra escrita. Cientes de que a grafia não sustenta a palavra viva, o texto nos serve como demonstração de uma parte do acontecimento, tornando-se uma lembrança virtual que enseja por um corpo que está em falta. O vídeo, portanto, nos dá também uma aproximação do que foi a performance, assim como Luiza Romão apontava na epígrafe desta seção; entretanto, mesmo que haja uma proximidade, o vídeo não basta.

Dessa forma, sabendo da importância do corpo para a palavra viva, convém nos aproximarmos das características da performance para pensarmos no slam. Para Zumthor, a performance é “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias [...] se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Consoante a essa

definição, percebe-se que não só o corpo do poeta é importante para a performance, mas também os outros corpos e todas as circunstâncias do momento, pois a voz emanada pelo poeta tem a intenção de se dirigir ao ouvinte. Em uma enumeração lógica de fases da existência de um poema, Zumthor (1997) explicita que a performance é diretamente ligada ao momento da transmissão e da recepção. Ainda adiciona que em casos de improvisação, o momento da produção também é presente, caso que será explicitado mais à frente.

Zumthor, como estudioso da poesia oral, dedica-se a explorar o corpo por meio dessa voz oralizada e, por ter o corpo como objeto de análise, identifica a ação como performance. Em uma perspectiva paralela, Cohen (2002) trabalha o corpo como linguagem, aproximando o conceito de performance ao teatro, por acreditar em uma *intenção dramática* (COHEN, 2002, p. 55), ao mesmo tempo que dele se afasta, pois a performance não acompanha a vertente teatral tradicional, a qual considera uma dramaturgia, tempo-espço e interpretação (COHEN, 2002, p. 57). Para ele, a performance é “[...] basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.” (COHEN, 2002, p. 46). O corpo, nessa perspectiva, é utilizado como um instrumento de comunicação e arte, tendo uma raiz ideológica na arte de contestação e na não-arte (que, segundo o crítico, é a arte pela arte, livre das amarras do sistema artístico, indo contra à intencionalidade e ao profissionalismo) (COHEN, 2002, p. 59). Segundo o autor, essa aproximação se daria da seguinte forma:

Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática – por mais plástico ou não-intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos) [...]. Essa “coisa” significando e alterando *dinamicamente* seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora do teatro. (COHEN, 2002, p. 56).

Mesmo que por vias diferentes de análise e de objetos de estudos diferentes, Zumthor (2007; 1997) e Cohen (2002) enxergam a performance como uma via de linguagem, estabelecendo o corpo como foco de transmissão. É na performance, pois, que algo estará sendo apresentado, no instante do aqui e do agora, para um determinado público. Mesmo que essa performance, sendo um “espetáculo”, assim como nomeia Zumthor, seja passível de repetição – como num *script* – o instante do aqui e do agora é único.

Percebendo a importância do corpo para a literatura oral, Leda Martins, em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*, estabelece um contraponto à ideia de que a escrita seja a única fonte de conhecimento e de saber. A autora discute sobre como o

corpo pode ser também um espaço de transmissão e guardião da memória, diferente do que inscrevia a história da literatura escrita no Brasil, na qual “predominava a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica européia.” (MARTINS, 2013, p. 63). Ela menciona, em seu texto, a questão de que a escrita serviu de metáfora ao conhecimento, que este poderia ser visto somente pela grafia, pelo o que os olhos poderiam ver. Na sua posição, entretanto, a autora afirma que o corpo, por meio dos gestos e da voz, também é fonte de saber.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2013, p. 66).

Nessa perspectiva, o corpo, em uma performance de slam, por exemplo, é símbolo de conhecimento e memória. Por meio da voz, escutamos a poesia oralizada transmitida pelo slammer. As pausas e reticências, as mudanças de timbres e o ritmo presente na voz implica nessa performance que é única. Para além da voz, a performance ainda fornece outros estímulos para o espectador, como o balançar do corpo, a postura, os olhares e o gesto. É na presença da completude do corpo e do que ele representa que podemos perceber e sentir a performance. Segundo Zumthor, a oralidade “não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar.” (ZUMTHOR, 1997, p. 203). Martins (2013), ao tratar sobre o corpo em uma performance da oralidade, percebe que o gesto desempenha um significado importante, pois ele não é “apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance” (MARTINS, 2013, p. 65).

Nesse sentido, quando um slammer narra sua poesia, ele decreta a performance por meio do corpo, na reprodução da voz e dos gestos. Em um exemplo de performance do poeta DKG já mencionada aqui anteriormente, descrevi como os gestos também foram importantes para aquela apresentação. Na ocasião, o slammer fez um gesto com a mão, imitando uma arma, o que além de estabelecer um sentido para aquele movimento, introduziu no espaço a própria performance, fortalecendo o que Martins (2013) afirma: “o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo.” (MARTINS, 2013, p. 65).

Para situar esse entendimento da importância da gestualidade do corpo à performance, seguirei demonstrando exemplos para nos aprofundarmos nessa discussão. Proponho, desse modo, um convite ao leitor para assistir ao vídeo gravado da apresentação de

Jéssica Campos e Twane Teodoro na competição do terceiro Torneio de Slams²³ – Estética da Periferia para se aproximar corporalmente, mesmo que de modo virtual, da performance das poetas.

Para o espectador, a performance já começa antes da voz. O corpo rígido, fechado, com os braços cruzados das poetas se apresenta aos olhos do público como forma de expectativa. O que está por vir? Qual o significado de dois corpos negros com o semblante sério e fechado para o público? O silêncio do ambiente torna a expectativa ainda mais aguçada. Após a voz do slammaster pronunciar o “grito de guerra” do evento, algumas vezes se exaltam, sabendo que a partir daquele momento a performance ganharia forma: o espaço para as poetas dizerem suas poesias estava declarado. Então, como em uma colaboração mútua, as slammers iniciam a performance juntas, como se fosse uma unicidade. Duas vozes, timbres e afinações diferentes falam na mesma hora ou se completam. O corpo ali também instaura a performance, por meio dos gestos, completando uma frase da poeta ou reforçando o que foi dito.

No início da apresentação, as poetas declamam versos irônicos sobre uma parte da sociedade que “paga de quebrada só na hora que lhe convém” ou, ainda, sobre a diferença de tratamento quando esses são enquadrados e a quantidade de maconha é considerada permitida, porque “Era apenas mais um jovem, branco, rico que seguiu o caminho errado”. Nesses versos, as poetas encaram a ironia no tom da voz e na postura do corpo, além de colocar um sorriso na boca, quando repetem a palavra “coitado”. Em determinado momento da apresentação, a voz, que era ressoada com sarcasmo ao dizer a palavra “coitado”, muda de tom, o rosto fica sério e elas colocam uma questão: “coitado?”, e continuam: “Coitado é o caralho, quero ver ele aguentar nas costas uma estrutura de bosta/ onde menor não tem caderno pra ir pra escola./ Quero ver ele aguentar nas costas esse sistema educacional,/ onde professor não é valorizado, os alunos que pagam o pato, [...]”. Os gestos corporais intensificam o teor da mensagem que as slammers transmitem. Assim, o receptor da performance recebe não apenas com os ouvidos, mas também com os olhos, assistindo toda a “dança” corporal que fazem.

Para Zumthor, os gestos em uma performance são sempre intencionais e nunca aleatórios, “Alguns constituem o jogo de cena corporal; outros duplicam a palavra.” (ZUMTHOR, 1997, p. 205). Percebe-se essa dinâmica também no trecho em que as poetas declamam: “Quero ver ele aguentar nas costas a perda dos meus a cada minuto, pois a cada

²³ O vídeo está disponibilizado no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=3c818sqR5fw>.

situação de bala perdida é motivo de luto”. Quando recitam esses versos, os seus corpos se retraem; Jéssica faz um gesto com o indicador no ouvido, como se mostrasse o ato de escutar o som da bala perdida; e Twane, por sua vez, coloca suas duas mãos nos ouvidos e fecha os olhos, demonstrando o pavor e o medo de escutar esse som.

Figura 8 – *Printscreen* do vídeo do YouTube “SLAM CAPÃO - Campão do Torneio dos Slams - Estética das Periferias”, publicado pelo canal Slam da Guilhermina, em setembro de 2019.



Fonte: Slam Capão (2019).

Zumthor (1997), ainda, distingue tipos de gestos, dependendo da amplitude do espaço onde eles se desenvolvem. Segundo o autor, os gestos inscrevem no espaço da performance um sentido, assim como a escrita hieroglífica. A diferenciação dos gestos, então, seriam: os gestos de rosto (olhar e mímica); os gestos de membros superiores; e os gestos de corpo inteiro. Nos exemplos de gestos até aqui apresentados da performance de Jéssica e Twane, prevaleceram os gestos de rosto e dos membros superiores, mas o corpo inteiro também participava desse movimento que cria a performance. No final da apresentação, as poetisas inserem um gesto muito particular, que, acompanhado com o poema, cria um ambiente de significado muito forte. Jéssica e Twane citam em seus versos nomes de pessoas que foram assassinadas, vítimas de um sistema racista.

Não utiliza, não gourmetiza, não precariza, para
Aproveita e me larga, porque eu não fiz nada

Os preto não fez nada
Rafael Braga não fez nada
Luana Barbosa não fez nada
João Vitor não fez nada
A Babi não fez nada
Mas essa hora, já morreu mais um na quebrada
(TAWANE [...], 2019)

É no último verso acima transcrito que as poetisas inserem na performance um gesto de corpo inteiro. Nesse momento, duas outras pessoas intervêm na apresentação, provavelmente uma situação já pensada, e fizeram um gesto de tiro, como se estivessem segurando um fuzil e falaram: “Páh!”. Então, as duas poetisas que estavam com o corpo ereto, caíram no chão de corpo inteiro, materializando o significado de que corpos pretos morrem.

Desse modo, percebe-se que nas literaturas orais tudo o que o corpo produz também faz parte do acontecimento da performance. O gesto corporal, segundo Zumthor, “[...] não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos.” (ZUMTHOR, 1997, p. 206). É por meio do gesto, portanto, que há uma ligação entre o corpo humano e a poesia (ZUMTHOR, 1997): “O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências.” (ZUMTHOR, 1997, p. 207).

3.4. PARTIR DA EXPERIÊNCIA

Na introdução deste estudo, expliquei que minha abordagem etnográfica segue em uma perspectiva mais aberta – a autoetnografia – como indicam Ellis, Adams e Bochner (2015). Experiências que pude viver em pesquisas de campo fazem parte desta escrita, de modo a apontar o meu olhar diante desse objeto de estudo. Analisar performances dispostas em vídeos disponibilizados na internet auxiliam o leitor deste estudo a ter uma proximidade com o acontecimento, mas com a consciência de que desse modo há uma falta, ficando a performance na ordem do desejo.

Dessa forma, para encorpar esta autoetnografia a fim de analisar a performance poética do slam, compartilho, aqui, minha experiência nas performances de um poema, em situações diferentes. É comum aos poetas que participam dos slams tenham anotadas suas poesias por escrito (as competições de poesia slam não são baseadas na improvisação, embora não descarte o fato de que alguns poetas podem se utilizar dessa técnica), então, minhas primeiras performances como slammer no Slam Continente foi usando como apoio o celular

para ler o poema, já que eu não havia o decorado. Depois de alguns encontros, percebi que os poetas que apresentavam sem a ajuda do poema escrito desenvolviam melhores performances: havia a presença do gesto, do olhar e do corpo-presente. Sendo assim, trago para o estudo um poema meu, por ora, de forma escrita:

[parte 1]: BUM!
Palavras estilhaças na frente do espelho
que caem diretamente nos meus olhos
e sangra
sangra sangue vivo
Tento ignorar, mas não consigo
as palavras voltam
“Batom vermelho”, “blusa sem sutiã”
“ela mereceu”
E sangra, sangra sangue vivo
Todo mês que eu me lembro
que sou mulher
e dói
porque ser mulher, é batalha diária
e nem sempre a gente ganha
“Mas ela mereceu... olha só como provoca, dançando desse jeito, quem é
que se segura?”
“Vestida desse jeito, que nem uma puta?”
“Mas quem mandou ela usar essa saia curta?”
BUM
[parte 2]: E sangra, sangra sangue vivo
Quando desde Adão
me culpam pela humanidade.
E o peso que carrego nas costas?
Ele não é leve não.
Ele caleja meus pés, faz ferida na pele
e lágrimas
lágrimas nos olhos
O coração?
Ah, o coração vai ficando apertado
Apertado
Cada vez mais apertado
e BUM
Explode
Chega uma hora que ele explode, saca?!
e sangra, sangra sangue vivo
[parte 3]: Junto com as palavras estilhaçadas na frente do espelho quando eu
vejo que sou mulher
E sabe o que eu faço?
Eu retoco o batom
Eu tiro mesmo o sutiã e eu vejo
vejo o sangue correndo em minhas veias
E eu grito, pra mim mesma, como forma de resistência:
EU SOU MULHER.

Que seja diferente a apresentação de um poema escrito para um poema performado, é

evidente, é o que já discutimos anteriormente. Entretanto, o que quero, agora, mostrar nesse momento é como esse poema pode ser modificado pela performance. Na primeira vez em que apresentei, não foi participando de competição, mas sim em uma intervenção (espaço criado no Slam Continente para que poetas possam declamar, enquanto o organizador faz as contas das notas dos jurados para selecionar os finalistas do slam); nesse dia, ao apresentar o poema, sem apoio do texto escrito, eu esqueci uma parte dele, ou seja, eu apenas recitei o poema do início até a parte 3, indicada acima. Na ocasião, quando percebi que não lembrava do resto do poema, hesitei por um tempo, larguei um sorriso de vergonha e disse que havia esquecido. Logo depois, quando acabou o evento, o slammaster e poeta DKG me aconselhou dizendo que, naquela hora, eu não deveria ter dito que tinha esquecido, pois ninguém mais sabia como era o meu poema; ele assim me disse: “é a primeira vez que tu tá declamando, então ninguém sabe o final dele. É uma técnica que eu tenho comigo, quando esqueço o poema, eu improviso. Ali tu podia ter acabado naquela hora”.

De fato, Zumthor (1997) quando exemplifica os momentos de criação do poema, mostra que a performance engloba a *transmissão* e a *recepção*, entretanto, quando se trata de improviso, o primeiro momento dessa sequência de operações, a *produção*, também entra. Ao me explicar, de forma prática, que o improviso também poderia fazer parte daquela apresentação, DKG mostra a possibilidade da performance. Zumthor (1997) explica que mesmo a falha e o esquecimento podem ser considerados na performance. Segundo o autor: “A ‘falha memória’, o ‘branco’ em performance é mais episódio criador do que acidente” (ZUMTHOR, 1997, p. 238). O improviso, então, é a “coincidência entre a produção e a transmissão de um texto: este, composto na performance, opõe-se àqueles compostos para ela.” (ZUMTHOR, 1997, p. 239).

Na segunda vez que apresentei o poema²⁴, dessa vez participando da competição, também esqueci uma parte. Agora, com o suporte do vídeo dessa performance, podemos estabelecer um contato mais íntimo com a apresentação do poema. Nota-se que há uma grande diferença entre ler o texto e performar o texto. Na performance, há espaço para as reticências da oralidade, as hesitações, os olhares para os participantes que estão em volta ou, até mesmo, as interações “*mas, ei, quem mandou ela usar essa saia curta?*”. Dessa vez, eu não lembrei, na hora, da parte dois até a três, mas, como se percebe no vídeo, não houve uma quebra no fluxo da performance. Ou seja, essa *técnica* que o poeta DKG tinha me dito talvez

²⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ph-s-U9NHgE&list=PL5dYtS-0jqY9_pyq4HZ7mjDwbw0i-LWm5.

tenha mesmo funcionado.

Para fundamentar o trabalho de análise sobre a performance, Esther Jean Langdon, em seu artigo *A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral*, traz uma questão que acho importante e que cabe muito bem ao caso da performance oral do slam. Ela trabalha com uma perspectiva performática em que considera como as culturas constroem e produzem seus gêneros de performance. Ou seja, define características da performance, levando em conta os contextos específicos (LANGDON, 1999).

O ato performático, segundo a autora, é produzido a partir de uma *ruptura* na ordem canônica dos fatos cotidianos, ou seja, há uma produção de estranhamento, no qual a experiência estética ficará em relevo. Segundo a abordagem performática que Esther compartilha em seu texto, há alguns elementos essenciais que estão presentes no ato da performance. Farei, dessa forma, uma comparação desses elementos com a organicidade do slam, tomando como exemplo minha experiência nos slams e no vídeo da performance mencionada. O primeiro dos elementos trazidos pela autora é o “Display ou a exibição dos atores”, nesse caso, de uma forma prática, aproximo ao momento em que o slammaster (o organizador) apresenta ao público o poeta que irá se apresentar, sempre antes da performance deste poeta.

O segundo elemento que Langdon estabelece é a responsabilidade: “Os atores assumem a responsabilidade para competência. Eles exibem o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas” (LANGDON, 1999, p. 26), ou seja, é o momento quando na performance de slam, o poeta vai, de fato, apresentar seu poema. O terceiro ponto, a *avaliação*, é também presente no slam, sendo parte essencial desse tipo de manifestação poética, pois o slam é uma competição de poesias. Desse modo, a presença dos juízes da apresentação mostra que o slam está, efetivamente, dentro dessa perspectiva de performance da autora.

Para o quarto elemento, “Experiência em relevo”, que são as qualidades da experiência, as quais, segundo a autora, são o foco, compartilho a experiência que tive no dia em que competi, no vídeo mencionado anteriormente, que, após eu ter performado o poema, voltei ao meu lugar na plateia e uma mulher, em lágrimas, chorando, disse a mim: “É culpa sua. Achei muito lindo”. Para Langdon: “[...] o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.” (LANGDON, 1999, p. 26).

Enfim, o último elemento é o *Keying*, uma sinalização. Ou seja, uma ruptura no fluxo

normal de comunicação (LANGDON, 1999). No slam, esse elemento é propiciado pelo “grito de guerra”, que inicia todas as performances. Ele faz parte do ritual do slam, a fim de apontar que haverá, em seguida, a apresentação do poeta, e, assim, estabelece expectativas aos participantes do slam. Em outro momento deste estudo também foi apontado que o “grito de guerra” é usado para dar força aos poetas, chamando a atenção dos participantes à performance.

Assim, percebe-se que o slam, mesmo que se enquadre em uma modalidade de copyleft, como D'alva (2014) pontua, podendo ter a liberdade de copiar e modificar essa manifestação poética, as competições de slam acabam sempre respeitando certos rituais, como os pontuados por Langdon (1999), constituindo uma performance.

4. OUTROS DIZERES: CONCLUSÕES E REFLEXÕES

Chegar ao final de uma longa caminhada de escrita como foi esta pesquisa me faz ter a certeza de que este trabalho, enquanto reflexão e percepção da realidade, não se encerra aqui. Durante esse percurso, pude compreender que tomar como objeto de estudo uma forma de arte que está em constante transformação é ter a presença de uma movência sempre viva. Lidar com voz, corpo e encontro de pessoas, afinal, é isto: uma união mutável da arte.

Apresentei, então, neste estudo, uma base teórica que me permitiu analisar a minha experiência e vivência com essa forma de arte. Entretanto, cabe dizer que esta pesquisa não tem resultados rígidos e estáticos, mas sim desejo de ser abertura para outras reflexões, pois parte do princípio de que o slam é uma arte que se transforma. É importante mencionar, ainda, que este trabalho não deu conta de todas as tangentes possíveis de análise da poesia slam, e que, possivelmente, deixou de fora outras reflexões igualmente interessantes. Portanto, o trabalho que se encerra aqui tem por finalidade também de abrir outros horizontes de percepção dessa manifestação artística.

Como visto, as pessoas, lugares, situações e acontecimentos sociais refletem nos encontros de slam e fazem com que cada um deles seja único. Assim, durante meu percurso como pesquisadora da poesia slam, tendo como campo de pesquisa mais próximo os encontros da grande Florianópolis, materializado no Slam Continente, pude perceber que havia pessoas com uma participação constante e outras como transeuntes e visitantes, mas era exatamente dessa união de encontros que fazia acontecer a palavra poética. Ou seja, é no encontro das vozes e dos corpos que acontece a poesia slam.

Desde o início, houveram algumas mudanças no rumo desta caminhada. O objetivo principal, porém, sempre foi o mesmo: analisar algumas particularidades da poesia slam, com base em uma experiência de campo em Florianópolis. Ao longo dessa trajetória, vivenciei alguns impasses, como a diminuição do ritmo dos encontros de slam que participava. Entretanto, tal fato não acarretou em uma falha na pesquisa de campo, pois havia material suficiente para análise. Todavia, quando fomos surpreendidos mundialmente por uma nova realidade imposta pelo novo coronavírus, é fato que essa mudança traz novas reflexões sobre o objeto de estudo. Por isso, é importante mencionar que esta pesquisa se deu com base em um espaço-tempo recortado, no qual era possível o encontro presencial desses corpos e vozes em função de uma potência poética.

Assim, para alcançar o objetivo proposto neste estudo, primeiramente, em “Batalha

poética”, trouxe para o campo de debate uma definição ampla e completa do que é a poesia slam. Descrevi, então, como se organizam os eventos de poesia slam, a dinâmica desses encontros, as regras, a história de surgimento e outras características próprias dessa manifestação artística. Inicialmente, tomei como base o que Marc Smith, criador dessa modalidade artística, descreve sobre a poesia slam, evidenciando uma diferenciação da poesia transmitida tradicionalmente, seja pela escrita ou por uma apresentação monótona de leitura. Para o autor, na poesia slam o que acontece é a ênfase do corpo e da voz na exteriorização do poema. Assim, ao entender que corpo e voz são primordiais para a poesia slam, trouxe Zumthor para iniciar uma discussão teórica inicial sobre a poesia oral e performance no slam, além de refletir, a partir deste teórico, sobre outras características do slam, como o fator competitivo.

Além disso, ainda como caracterização da poesia slam, pontuei a importância do encontro heterogêneo e singular das pessoas que participam do slam, propiciando um fenômeno de alteridade. Vimos, então, que esse aspecto de estar em presença com o Outro faz manifestar a Relação, conceito defendido por Glissant. Desse modo, percebe-se que a prática da poesia slam reverbera uma identidade como rizoma, que é essa identidade que se conecta a outras raízes, vivendo em Relação.

Para entender mais profundamente o caminho até o surgimento da poesia slam, mostrei as influências literárias e sociais que levaram ao que conhecemos hoje dessa prática artística. Primeiramente, mostrei como a geração beat foi uma das influências para que surgisse nos EUA essa nova prática, já que esta se constituía como uma contracultura artística, indo contra os padrões estéticos e literários estabelecidos na época. Depois, descrevi como ocorreu a trajetória estética dessas apresentações de poesia, desde o costume das leituras em bares e cafés, até os torneios de performances poéticas como competições. Assim, dado o conhecimento da transformação da prática das competições de poesia oral, mencionei como ocorreu a expansão da poesia slam pelos EUA até chegar ao Brasil. Nesse momento, a proximidade com meu campo de estudo já ficava mais íntima, ao expor que a poesia slam brasileira se manifesta diferentemente daquela originária nos EUA, sendo abraçada pela literatura marginal.

Seguindo esse caminho, expus, no segundo capítulo “Poética à margem”, uma discussão focada no conceito de literatura marginal, defendendo que a poesia slam faz parte dela. Para essa argumentação, me apoiei principalmente nos próprios poetas pertencentes ao movimento da poesia slam e busquei entender o motivo do uso do termo para se

identificarem. Tracei, então, uma trajetória de escrita que envolveu a história do termo, desde o surgimento, na década de 70, até o uso contemporâneo, para compreender esse fenômeno do uso como um retorno. Assim, pude identificar quais características permaneceram e quais outras se transformaram. Com base nos eixos propostos por Gonzaga para a Literatura Marginal dos anos 70, procurei analisar quais os significados destes para a poesia slam. A marginalidade da editoração, a linguagem utilizada e a perspectiva de quem fala foram os balizadores para a discussão. Nesse sentido, pode-se verificar que há uma nova significação das características do termo para a literatura marginal contemporânea, como a poesia slam.

Para finalizar a argumentação sobre o termo “literatura marginal” ao denominar a poesia slam, discuti sobre o fato de que alguns poetas usam do conceito “marginal” como uma estratégia discursiva. Assim, como o termo é usado por uma parcela da sociedade para indicar uma conotação pejorativa, tensiono a discussão para o fato de que esses poetas escolhem apoiar-se sobre o “ser marginal” como uma forma de subverter o significado do termo. Dessa forma, esse debate serviu para afirmar uma outra característica da poesia slam no tocante à literatura marginal.

Caminhando para o final de meu estudo no contato com a poesia slam, trabalhei a questão da oralidade, característica fundamental nessa manifestação artística. No último capítulo, “O fenômeno *spoken work*”, então, resgatei inicialmente características históricas da oralidade africana, berço da transmissão da cultura oral. Desse modo, mencionei sobre os *griots*, contadores de histórias, e vimos que algumas características dessa tradição oral permanecem de outras maneiras na atualidade.

Posteriormente, a discussão foi direcionada para perceber a diferença entre os saraus e slams, sob o fator da competitividade. Assim, evidenciei que a característica competitiva é também um traço da história da poesia oral, não sendo, portanto, exclusiva da poesia slam. Ainda nessa questão, refleti sobre o fator competitivo na contemporaneidade, o qual abre espaço para que poetas fiquem numa posição de jogo e admitam uma estratégia em seus poemas para vencer as competições, ao invés de usar do espaço como compartilhamento de poesia.

Por fim, para concluir a reflexão sobre a oralidade, o foco do discurso caminhou para o conceito de performance, também imprescindível para a prática da poesia slam. Desse modo, pudemos analisar que o corpo é importante para a manifestação poética, pois é por meio dele que surge a performance. As concepções de Zumthor (2007) sobre o conceito de performance auxiliaram na investigação deste em relação à poesia slam, as quais são

ênfâtizadas o momento de transmissão e recepção da poesia, além do corpo do performer, dos outros corpos presentes e do tempo-espáço que funcionam conjuntamente. Desse modo, discuti sobre a importância dos gestos do corpo para a performance, pois eles também participam ativamente na transmissão da poesia oral. Por último, inscrevi uma experiência de transmissão de um mesmo poema em situações diferentes, a fim de refletir sobre as características da performance, como o improviso.

É, então, por meio dessa trajetória de escrita que finalizo, nesta dissertação, minha caminhada com o estudo sobre a prática da poesia slam. Nesse período de pesquisa, pude não só estudar sobre meu objeto de estudo como também estar mais próxima de uma forma de arte que me abraçou, na qual tive a oportunidade de conhecer pessoas, lugares e, principalmente, outras vivências, que me fizeram desenvolver cada vez mais a escuta. Além de ser um registro da minha caminhada como pesquisadora da poesia slam, espero que este trabalho também sirva para que outras vozes e corpos vibrem com o poder da palavra e que possa abrir outros horizontes.

REFERÊNCIAS

- 1º SLAM da Ilha Semi - DKG. Florianópolis: Rapedrada Projeto, 2018. Publicado pelo canal Rapedrada Projeto. 1 vídeo (2 min 9 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PVc70-J9uL4>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- ALYS, Francis. [sem título]. [20--]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-untitled-t13277>. Acesso em: 20 maio 2019.
- ARAÚJO, Pedro Zambarda. Mayara Vaz, vencedora do Slam Resistência 2016, fala de poesia, rap, rua e golpe. **Storia**, 2017. Disponível em: <https://storia.me/@pedrozambarda/mayara-vaz-vencedora-do-slam-resistencia-2016-fala-de-poesia-rap-rua-e-golpe-2fglbj>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- BÁ, Hampaté. A tradição viva. *In*: UNESCO. **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- BARROS, Gracinda Vieira. **A literatura marginal periférica nos movimentos sociais em rede**. 189 f. Tese – Doutorado em Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4565/1/gracindavieirabarros.pdf>. Acesso em: 22 out. 2020.
- BEKÁ - Profissão Perigo - Final Slam da Guilhermina [...]. São Paulo: Colapso, 2019. Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. 1 vídeo (4 min 8 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1p-fmGFszQ>. Acesso em: 20 maio 2020.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARMONA, Christopher Richard. **Keeping the beat: the practice of a beat movement**. 2012. 271 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Texas A&m University, Texas, 2012.
- CASA POÉTICA. **Slam: Batalhas na Pandemia**. [evento online]. [S.l.]: Casa Poética, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/1566414666976700/videos/865407927343495>. Acesso em: 10 maio 2021.
- CASTRO, Annie. ‘Nós, mulheres pretas, não estamos ocupando lugares agora, nós sempre estivemos ali’, diz campeã estadual do Slam 2019. **SUL21**, Porto Alegre, 27 out. 2019. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/10/nos-mulheres-pretas-nao-estamos-ocupando-lugares-agora-nos-sempre-estivemos-ali-diz-campea-estadual-do-slam-2019/>. Acesso em: 5 dez. 2020.
- D’ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoetnografia: um panorama. **Astrolabio**, Córdoba, 14, p.249-273. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>. Acesso em: 3 maio 2019.

FERNANDES, Rinaldo. (org.). **Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY (FLIP). Flip anuncia ações de slam que integram a programação. **Flip**, Paraty, 2019. Disponível em: <https://www.flip.org.br/noticia/flip-anuncia-acoes-de-slam-que-integram-a-programacao/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. Ano original 1995. Tradução de: Enilce do Carmo Albergaria Rocha.

GLISSANT, Édouard. Le Même et le Divers. *In*: _____. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981. p.190-201. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019.

GONZAGA, Sérgio. Literatura marginal. *In*: FERREIRA, João Francisco (org.). **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1981. p. 143-153.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO (SESC). **SLAM BR.18**. Campeonato Brasileiro de Poesia Falada. 2018.

HEINTZ, Kurt. An incomplete history of slam. Disponível em: <http://e-poets.net/library/slam/>

HUIZIINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JORNALISTAS LIVRES. Encontro de poetas de rua sofre violência policial e prisões abusivas. **Jornalistas Livres**, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/encontro-de-poetas-de-rua-sofre-violencia-policial-e-prisoas-abusivas/>. Acesso em: 18 maio 2021.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 5, n. 12, p. 13-36, Dez. 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000300013%20&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 jan. 2021.

LAURA Conceição 02 – Legendado [Slam BR 2017 - Final]. São Paulo: GICA TV, 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vS48VNdhw0>. Acesso em 10 dez. 2020.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Moraes Ltda., 1991.

LYRA, Pedro. **Literatura e ideologia**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1979.

LUCID PERFORMANCE. **Abbreviated History of Poetry Bouts**. [S.l.], [20--?]. Disponível em: http://www.lucidperformance.com/history_of_poetry_bouts.html. Acesso em: 28 abr. 2019.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1923]. Disponível em:
<https://gekairos.files.wordpress.com/2012/09/31812245-georg-lukacs-historia-e-consciencia-de-classe-estudos-sobre-a-dialetica-marxista.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MANOS e Minas | Brisa Flow | 17/05/2019. São Paulo: Manos e Minas/TV Cultura, 2019. Publicado pelo canal Manos e Minas. 1 vídeo (48 min 11 seg). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=mP3yT1hM2Vk>. Acesso em: 20 maio 2019.

MARTINS, Leda. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. Disponível em:
<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 26 jan. 2021.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Marginal**. Disponível em:
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/marginal/>. Acesso em: 17 dez. 2020.

MINCHILLO, Carlos Cortéz. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas na cena literária nas quebradas de São Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], n. 49, 2016. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/elbc/a/MnWjY3NQ5k3MQFT7PsgGtVR/?lang=pt#>. Acesso em: 12 maio 2021.

MINOR HERON. **Poetry poetry poetry**. Minor Heron: Taos, 2019. Disponível em:
<https://www.minorheron.org/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MORAIS, A. [sem título]. 30 set. 2019. 1 fotografia. Disponível em:
<https://www.instagram.com/p/B3Ct9ZQJr6K/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

MUNIZ, E.; FERREIRA, L. A poesia do corpo: ecoa em voz alta, do Recife ao Pajeú, uma nova geração de poetas declamadores que instiga debates contemporâneos a partir da oralidade e da *web*. **Revista Continente Multicultural**, Recife, ano 18, maio 2018.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”**: os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em:

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/publico/TESE_ERICA_PECANHA_NASCIMENTO.pdf. Acesso em: 30 maio 2019.

NOGUERA, Renato. “Antes de saber pra onde vai, é preciso saber quem você é”: tecnologia griot, filosofia e educação. **Problemata: R. Intern. Fil.**, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 258-277, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/download/49137/28630/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. **Escritos à margem**: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

PECANHA, Dóris Lieth Nunes. **Movimento Beat: abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

PENSEI em tirar a minha vida, mas a poesia foi a minha salvação... São Paulo: Manos e Minas/TV Cultura, 2018. Publicado pelo canal Manos e Minas. 1 vídeo (1 min 58 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bwtaPC3sN7Q>. Acesso em: 10 maio 2020.

POESIA Marginal - Tawane Theodoro | PEIXE BARRIGUDO. [S. l.]: Peixe Barrigudo, 2018. Publicado pelo canal Peixe Barrigudo. 1 vídeo (2 min 42 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k6xnOCsUE4c>. Acesso em: 20 maio 2019.

PONGE, Robert. Literatura marginal: tentativa de definição e exemplos franceses. *In*: FERREIRA, João Francisco (org.). **Crítica literária em nossos dias e literatura marginal**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1981.

RACIONAIS MC'S- Da ponte pra cá. [S.l.]: ONErpm, 2002. Publicado pelo canal 303bruno303. 1 vídeo (8 min 47 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDYRbLOdTAI>. Acesso em: 3 maio 2019.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luis. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1992. p. 65-92.

SILVA, Ívens Matozo. Literatura e violência: considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. **Revista Linguagens & Letramentos**, Cajazeiras, Paraíba, v. 3, n. 2, p. 23-34, jul-dez, 2018. Disponível em: <https://cfp.revistas.ufcg.edu.br/cfp/index.php/linguagensletramentos/article/download/1215/479>. Acesso em: 10 maio 2021.

SLAM BR – Campeonato Brasileiro da Poesia Falada. **Grande Final do Slam BR 2018**. São Paulo: SLAM BR, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/1432065957096641/videos/1487470251383446>. Acesso em: 14 maio 2020.

SLAM CAPÃO - Campão do Torneio dos Slams - Estéticas das Periferias. São Paulo: Yan Comunicação, 2019. Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. 1 vídeo (3 min 4

seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3c8l8sqR5fw>. Acesso em: 14 jun. 2021.

SLAM Resistência - Documentário - Ágora do Agora. São Paulo: Slam Resistência, 2019. Publicado pelo canal Slam Resistência. 1 vídeo (31 min 51 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xvcLSj-ICo>. Acesso em: 15 jul. 2020.

SLAM Resistência + Slam Grito Filmes “WJ”. Rio de Janeiro: Grito Filmes, 2017. Publicado pelo canal Grito Filmes. 1 vídeo (3 min 46 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68yppmqZVE>. Acesso em: 20 maio 2021.

SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. **Take The Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word**. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAWANE Theodoro - o peso das palavras - Final Slam da Guilhermina. São Paulo: Colapso, 2019. Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. 1 vídeo (4 min 7 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJa6q6DgLLg>. Acesso em: 20 maio 2020.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Est. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, DF, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/01.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

WEBER, Bruce. The Rhythm And Rhyme Of Victory. **The New York Times**, 16 jun. 1998. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/06/16/books/the-rhythm-and-rhyme-of-victory.html?pagewanted=all&src=pm>. Acesso em: 28 abr. 2019.

ZAPSLAM. **ZAP!1 -O primeiro!!! 11/12/2008**. [2008]. Disponível em: http://zapslam.blogspot.com/2009/06/blog-post_19.html. Acesso em: 6 maio 2019.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.