UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS.

JULIA FIGUEIREDO MURTA DE ARAÚJO

**Juventude e produção literária:
um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas**

São Paulo

2018

JULIA FIGUEIREDO MURTA DE ARAÚJO

**Juventude e produção literária:
um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas**

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Filosofia pelo Programa de
Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Araújo, Júlia Figueiredo Murta de

Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas / Júlia Figueiredo Murta de Araújo ; orientador, Jefferson Agostini Mello. – 2018
108 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão original

1. Movimento cultural - São Paulo (SP). 2. Poesia marginal - São Paulo (SP). 3. Periferia - São Paulo (SP). 4. Slam da Guilhermina (Grupo de poesia). 5. Zap! Slam (Grupo de poesia). 6. Slam das Minas SP (Grupo de poesia). I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 306.0981611

Nome: ARAÚJO, Julia Figueiredo Murta de.

Título: Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Esta pesquisa foi concluída com a contribuição de muitos. Agradeço especialmente meus pais que me apoiaram nesta nova etapa da vida acadêmica em São Paulo. Agradeço em segundo lugar, as orientações e confiança do Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello. Ao Prof. Dr. Valmir Souza, que fez presença durante a escrita do projeto desta pesquisa; aos Prfs. Drs. Alexandre Barbosa e Rogério Monteiro presentes na banca de qualificação que muito me orientou no desenvolvimento desta dissertação. Agradeço a bolsa CAPES pelo fomento e também a Sandra Tokarevicz pelo cuidadoso trabalho em orientar as diretrizes desta instituição.

RESUMO

ARAÚJO, Julia Figueiredo Murta de. **Juventude e produção literária:** um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas. 2018. 108 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Versão original.

Esta pesquisa tem o intuito de abordar um movimento literário e cultural que se expressa pela performance de poesias autorais, chamado de “batalha de poesia” ou *slam* de poesia com influência no *Poetry Slam* e *Spoken Words*, e que recentemente cresce no Brasil, particularmente na cidade de São Paulo. O objetivo desta pesquisa visa apreender como este movimento relativamente novo no Brasil, se insere no conceito de Literatura Marginal e da ideia de Cultura de Periferia, tanto pelas questões internas ao discursos, das poesias faladas e publicadas, como por questões externas ligadas a ações sociais e conjuntas. Foi utilizada a metodologia de etnografia em campo com visitas ao Slam da Guilhermina, ZAP!Slam e Slam das Minas SP; levantamento das publicações de livros lançados nos *slam's* e mapeamento cartográfico a partir dos locais de realização dos mesmos na cidade e região metropolitana de São Paulo. Como resultado de pesquisa foi possível definir os temas mais recorrentes entre os poemas que concorreram às batalhas e o ano e região de maior concentração dos *slam's* em São Paulo. Podemos concluir com esta pesquisa que todos os livros são do gênero de poemas e foram publicados de forma independente ou a partir de editoras que se definem como independentes; que a maioria dos coletivos de *slam* nasceram entre 2016 e 2017 com maior concentração na Zona Leste de São Paulo.

Palavras-Chave: Juventude. Literatura marginal. *Poetry slam*. Batalha de poesia. Cultura da periferia.

ABSTRACT

ARAÚJO, Julia Figueiredo Murta de. **Youth and literary production:** a study on poetry spoken in the peripheries of São Paulo. 2018. 108 p. Dissertation (Master in Philosophy) - Post-Graduate Program in Cultural Studies, School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2018. Original version.

This research aims to address a literary and cultural movement that is expressed by the performance of poetry authored, called the "battle of poetry" or poetry slam with influence in Poetry Slam and Spoken Words, and which has recently grown in Brazil, particularly in Brazil. Sao Paulo City. The objective of this research is to understand how this relatively new movement in Brazil is inserted in the concept of Marginal Literature and the idea of Culture of Periphery, as much for the internal questions to the speeches, of the spoken and published poetry, as for external questions related to social actions and joint. The ethnography methodology was used in the field with visits to Guilhermina Slam, ZAP! Slam and Slam from SP mines; survey of the publications of books published in slam's and cartographic mapping from the places of accomplishment of the same ones in the city and metropolitan region of São Paulo. As a result of research it was possible to define the most recurrent themes among the poems that competed for the battles and the year and region of greater concentration of slam's in São Paulo. We can conclude from this research that all books are of the genre of poems and have been published independently or from publishers who define themselves as independent; that most of the slam collectives were born between 2016 and 2017 with greater concentration in the East Zone of São Paulo.

Keywords: Youth. Marginal literature. Poetry slam. Battle of poetry. Culture of the periphery.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - <i>Slam</i> por região e ano de nascimento	63
Tabela 2 - <i>Slam</i> por ano e regiões (região metropolitana)	64
Tabela 3 - Livros lançados em <i>slam</i> de poesia	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 LITERATURA NEGRA / LITERATURA MARGINAL / LITERATURA PERIFÉRICA.....	13
3 DA PERFORMANCE AO <i>SLAM</i>.....	31
4 O <i>SLAM</i> SOB ANÁLISE.....	51
REFERÊNCIAS.....	84
APÊNDICE A - MAPA DOS <i>SLAM</i> POR ANO DE NASCIMENTO NA REGIÃO METROPOLITANA DE SP.....	89
APÊNDICE B - MAPA DO <i>SLAM</i> POR ANO DE NASCIMENTO NO MUNICÍPIO DE SP.....	90
APÊNDICE C - TABELA COM <i>SLAM</i> POR ANO DE NASCIMENTO.....	91
APÊNDICE D - AGENDA DO <i>SLAM</i> SP.....	92
APÊNDICE E - TABELA COM <i>SLAM</i> POR CIRCULAÇÃO.....	93
APÊNDICE F - LIVROS LANÇADOS EM BATALHAS DE POESIA <i>SLAM</i>.....	97
ANEXO A - VENCEDOR DO CAMPEONATO <i>SLAM</i> BR 2015: LUCAS AFONSO.....	99
ANEXO B - VENCEDORA DO CAMPEONATO <i>SLAM</i> BR 2016: LUZ RIBEIRO.....	101
ANEXO C - VENCEDORA DO CAMPEONATO <i>SLAM</i> BR 2017: BELL PUÃ.....	104

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação, tem o intuito de abordar o *slam*, um movimento literário que diz respeito à produção de poesia oral em São Paulo, mais especificamente, um movimento que nasce neste decênio no Brasil e que se caracteriza pela performance oral de poemas autorais, chamado de batalha de poesia ou *slam*, com influência do *Poetry Slam* e do *Spoken Words*.¹ Pode-se dizer que este movimento se insere, no Brasil, no conceito de Literatura Marginal e na ideia de Cultura de Periferia, tanto pelas questões internas à poesia falada (termo nativo), como por questões externas, ligadas a ações sociais e conjuntas. Por vezes, os agentes, ao fazer a leitura da realidade social que, em geral, vivenciam, expressando-se pela oralidade, passam a produzir, também, textos escritos, à margem do mercado editorial do polo de produção restrita, isto é, romances, contos, crônicas e poemas a partir do que denominam de “ficção da realidade”. A apropriação do termo “Literatura Marginal” parte, além da linguagem específica e da temática, da significação social e cultural por meio da qual esses agentes querem se ver representados. Porque a reunião desses poetas e escritores congrega, além da expressão literária da periferia, um conjunto de ideias e vivências compartilhadas, que permitem um desencadeamento de ações sociais e de uma movimentação cultural na cidade de São Paulo. As redes entre as periferias e os centros circunscrevem a atuação daqueles que delas fazem ou fizeram parte e, ao mesmo tempo, sinalizam a construção de uma agenda comum.²

O recorte temporal deste ensaio vai de 2008 a 2018, isto é, do período em que surge o primeiro *slam* até os dias de hoje, em que continuam a emergir novos *slams*, expandindo cada vez mais os lugares de circulação e divulgação dos poetas, o que, por isso, permite historiar a emergência de um movimento novo dentro da literatura

¹ *Spoken words* faz parte de uma tradição oral que é resgatada a partir de universos ligados à poesia beatnik e suas performances literárias, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos. Já o *poetry slam* é “o esporte da poesia falada” em que os poetas estão em disputa batalhando com suas poesias autorais em busca do título de vencedor, um espaço onde questões da atualidade são debatidos, mas sempre em tom de saudável competição. Grifos de D’alva, 2014, p.114.

² Ver mapa nos anexos p. (89-90). O mapa também pode ser consultado *online*, conferir o *link* de acesso nas referências.

brasileira. O recorte espacial é, como foi dito, a região metropolitana de São Paulo, local onde, a princípio, surge o *slam* para depois se disseminar pelo Brasil. É essa produção, em conjunto, que ajuda a orientar o entendimento das particularidades referentes à própria literatura oral produzida e ao perfil dos poetas. No caso, darei ao longo deste texto ênfase a três poetas, fundadores e articuladores de *slam*: Roberta Estrela D'alva (ZAP!), Emerson Alcalde (Slam da Guilhermina) e Luz Ribeiro (Slam das Minas).

De fato, o *slam* é um movimento que, se antes, parecia incipiente, mostra-se, hoje, vigoroso, e em multiplicação, com uma quantidade grande de publicações, um grande número de reportagens em programas de televisão sobre os autores e sua atuação, uma boa visibilidade e ampliação da ideia de cultura da periferia. Assim, as batalhas de poesia podem ser instâncias importantes para a circulação da produção literária periférica, assim como para a divulgação e positivação da cultura da periferia. Segundo Mel Duarte, uma das poetas e *slammer* do Slam das Minas SP, trata-se de “um espaço livre e gratuito para propagar suas palavras, encontrar amigos “(...) O slam e os saraus são a resistência na periferia, espaço para falar de nós para nós” (RODRIGUES; DIMITRIOS; LIMA, 2015) ³

Em termos dos objetos de pesquisa, para entender a expansão da produção e circulação desses produtos no campo literário, dediquei-me a realizar um levantamento de alguns livros e coletâneas publicados e divulgados pelos encontros de *slam*, destacando autor, título, forma de edição, local, ano e gênero literário para a construção de tabelas comparativas.⁴ Já, para apreender os signos culturais orientei-me pelo trabalho de campo em algumas batalhas de *slam*, observando e descrevendo o ritual, assim como refletindo sobre os usos que os agentes estudados fazem das suas intervenções simbólicas para expressar identidades coletivas e reforçar a ideia de uma “cultura da periferia”. Defino, então, como objetos de pesquisa tanto os poetas e articuladores, isto é, suas construções em torno do adjetivo marginal, quanto os produtos literários e as ações culturais.

³ Entrevista feita com Mel Duarte concedida a revista Vai da Pé em 9 de março de 2015, disponível online na seção “A Rua Grita”.

⁴ Ver mapa nos anexos p. (89-90)

Definidos os objetos de pesquisa, cabe detalhar o ancoramento bibliográfico e os conceitos que me auxiliaram em sua interpretação. Em primeiro lugar, parto, para pensar o subcampo em que se desenvolve o *slam*, do conceito de campo literário, tal como foi desenvolvido por Pierre Bourdieu e que se define como um universo relativamente autônomo de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos “que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (2005 [1996], p.243). Em segundo lugar, recorro a Antonio Candido (2004) que se dedica à análise dos códigos significativos e aos princípios estruturais do texto, não, no meu caso, para uma análise literária estritamente formal, mas para a interpretação da literatura a partir do conjunto de temas presentes nas performances. Ainda, inspiro-me em Raymond Williams (1980), e da sua perspectiva de que a apreensão dos significados e sentidos de um grupo de produtores deve se dar para além da autodefinição dos próprios membros e, para isso, o estudo empírico deve, primeiramente, recuperar os termos que orientam o modo pelo qual os integrantes de um grupo se vêem e querem ser vistos, e depois, analisar a significação social e cultural desses termos em perspectiva ampla. Em torno do entendimento sobre performance poética e poesia falada recorro a Zumthor e Cohen para historicizar o percurso desta arte que remonta à antiguidade e ver como pôde ser apropriado e ressignificado na atualidade em ações culturais de jovens da periferia por meio das batalhas de poesia.

Seguindo essas orientações, e buscando historicizar sempre, a primeira problemática que esta pesquisa busca retomar são os diferentes usos e significados do termo literatura marginal no Brasil, com destaque para os contrastes entre a geração de escritores marginais dos anos 1970 e as gerações seguintes, composta por escritores da periferia que se apropriam do termo a partir das edições especiais Literatura Marginal : a cultura da periferia da revista Caros Amigos, publicadas nos anos de 2001, 2002 e 2004. A hipótese, já desenvolvida por Érica Peçanha⁵ (2006, p.3-10), de que haveria um

⁵ Hipótese levantada por Érica Peçanha, em sua dissertação de mestrado, para se referir ao movimento de escritores da periferia estudado por ela e que creio iluminar o movimento dos *slam*'s do mesmo modo como mais um espaço de “instância de legitimação”.

conjunto de elaborações e experiências comuns entre a digamos assim nova “marginalidade” e a “periferia”, bem como uma conexão entre esse conjunto de movimentos literários e uma determinada realidade social que daria reforço a suas intervenções simbólicas, possibilitou para que se observasse o *slam* a partir desse movimento mais amplo de literatura marginal dos escritores da periferia e de uma rede de solidariedade e colaboração desenvolvidos entre esses autores a agitadores culturais, estimulando uma expressiva movimentação cultural nas periferias paulistanas.

O referencial teórico pesquisado sobre marginalidade, periferia, cultura, performance e oralidade e o método selecionado para esta pesquisa que privilegia os dados da observação em campo, das publicações de livros, do acompanhamento de páginas *online* e do mapeamento cartográfico ofereceram como contribuição ao estudo sobre esse movimento literário e cultural das periferias, o que se considera estimado à Antropologia e aos Estudos Culturais, o discurso do nativo, ou seja, dos protagonistas deste movimento. Dessa maneira, procuro demonstrar as características mais gerais referentes à literatura e aos escritores assim como as mais específicas a partir das dinâmicas das batalhas de poesia falada ou *slam*: ZAP!Slam, Slam da Guilhermina e Slam das Minas, tem-se o propósito de discutir se e como esses projetos foram importantes para a continuidade do trabalho de divulgação da produção literária periférica iniciado pela Caros Amigos/Literatura Marginal, isto é, em que medida eles se tornaram instâncias de circulação dos produtos literários e dos escritores da periferia. Assim, esta pesquisa inicia-se com a discussão do binômio: literatura negra e literatura marginal, em seguida, adentra as questões da performance, que está na gênese do *slam* contemporâneo, e termina com uma comparação do sarau, evento de poesia oral, na periferia, antecessor do *slam*, por meio de uma pesquisa etnográfica.

2 LITERATURA NEGRA / LITERATURA MARGINAL / LITERATURA PERIFÉRICA

O conceito de literatura marginalizada é proposto por Lienhard (1998). Segundo esse autor, as vozes dos povos marginalizados não foram apagadas ao longo do processo de dominação européia na América e África. Apropriando-se do código escrito e utilizando o registro da memória, aqueles fixaram em formas discursivas distintas as suas experiências históricas particulares. Como produto da colonização, consolida-se nas Américas uma literatura popular pautada em um padrão distinto da escrita européia. Em nosso contexto, o léxico e a gramática portuguesa clássica, por exemplo, foram sendo assumidos pelos escritores representantes da elite nacional; no entanto, os descendentes de indígenas e africanos no Brasil recorreram à linguagem cotidiana e produziram narrativas, poemas, contos, músicas segundo padrões da oralidade e da escrita não canônica (SILVA, 2008, p. 329-351).

Um caminho possível de investigação em torno do problema da literatura marginal no Brasil pode, assim, ser apreendido a partir do que assinalam, respectivamente, Mário Medeiros (2013, p.72) e Anatol Rosenfeld (2004, p.11-12):

O que é Literatura, afinal? Um mundo ficcional e poético, independente do mundo tido como real? A produção de um efeito estético por meio das palavras? Uma composição de regras historicamente debatidas, de gêneros, formas, estilos? E essas mesmas regras podem ser subvertidas pelo aparecimento de um autor capaz de criar uma nova forma de criar, um inventor na rotina. Afinal, indubitavelmente, o que é Literatura?

Geralmente, quando nos referimos à literatura, pensamos no que tradicionalmente se costuma chamar de “belas letras” ou beletrística. Trata-se, evidentemente, só de uma parcela da literatura [...] Dentro deste vasto campo das letras, as belas letras representam um setor restrito. Seu traço distintivo parece ser menos a beleza das letras do que seu caráter fictício ou imaginário.

Medeiros (SILVA, 2013, p. 13) faz uma afirmativa importante, pois se existe dificuldade em definir a “ideia substantiva de literatura”, quando ela é particularizada, como o caso da Literatura Negra ou mesmo da Literatura Marginal / Periférica que pretendo estudar, “há problemáticas particulares”.

Medeiros diz que Antônio Cândido “(...) embora sem pretender uma análise sistemática deste assunto, aponta o fator que é a condição essencial a conferir uma especificidade à literatura dita negra: a transgressão” (SILVA, 2013, p. 39-40)⁶. Medeiros também traz os estudos de Zilá Bernd relevantes à essa discussão. Bernd, visando uma redefinição para a ideia de Literatura Negra, propôs: *Negritude e Literatura na América Latina*⁷ e *Introdução à Literatura Negra*⁸.

Segundo Medeiros, o primeiro livro trata da discussão comparada entre a literatura produzida por negros no Brasil e no Caribe e o segundo possui reflexões que se somam ao anterior. Do primeiro trabalho, Medeiros afirma que Bernd concebe a ideia de Literatura Negra através do problema da identidade social e política do negro, sintetizado, então, no problema da negritude. É sobre esse ser-e-estar-no-mundo que a autora irá dissertar, sustentando o argumento de que, seja no ambiente caribenho ou no latino-americano, a Literatura Negra teria cumprido a função de fixar uma auto-imagem positiva dos agentes.

Medeiros continua sua análise comparativa do primeiro com o segundo livro, afirmando que a autora parte do pressuposto de que a Literatura Negra exista por conta de seu caráter auto-enunciativo. Sendo mais claro: ela existe porque há escritores negros que dizem que ela existe. O eu-enunciador assume o papel de ser o elemento de definição, na proposição de Bernd do que seja um conjunto de produção literária, unificado em torno, vale reforçar, de uma identidade cultural de ser-negro-no-mundo. Nas palavras de Bernd (1987, p. 14):

A literatura negra brasileira, em sua busca por uma nova dicção, revela-se como o lugar privilegiado de uma luta pela construção de

⁶ Estas considerações são citadas por Medeiros a partir de análise das conferências de Domício Proença Filho e Antônio Cândido de Mello e Souza durante o evento Perfil da Literatura Negra – Mostra Internacional de São Paulo, ocorrido entre 20 e 26 de maio de 1985.

⁷ BERND, Zilá. *Negritude e Literatura na América Latina*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

⁸ BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

uma identidade negra, a qual chamamos de negritude.[...] como todo sentimento de identidade, se dará também por oposição, mas não é exclusiva porque nesta instância o negro não esqueceria suas outras dimensões: paralelamente à sua reivindicação de ser reconhecido como negro ele também quer ser reconhecido como operário, como brasileiro, como latino-americano ou como mulher, no caso dos membros femininos do grupo.

Segundo Bernd⁹ citada por Medeiros (1987, p.14 apud SILVA, 2013, p.39), quando analisa a construção da identidade negra na literatura brasileira, enquanto processo de tomada de consciência de ser negro, Bernd considera ser digno analisar uma produção literária que, mesmo “represada pelo aparelho legitimador constituído pelas editoras, crítica especializada, livrarias, bibliotecas, academias e universidade, persiste com uma bibliografia significativa quanto ao número de obras e quanto à coerência do projeto ideológico: a fixação da auto-imagem positiva”. Medeiros ressalta que esse projeto ideológico possui problemas na definição de seu agente, pois não pode ser reduzido exclusivamente à cor da pele do autor. A caracterização do agente daquele projeto ao eu-lírico (eu-enunciador) reside na *evidência textual* de traços distintivos de uma “negritude e de uma identidade de ser-negro-no-mundo”, sustentado por Bernd em seus estudos.

De sua parte, Roger Bastide se detém, objetivando demonstrar comparativamente, tendo em vista as produções de outros países da América, aquilo que ele chamou de aversão à solução marxista, ou seja, a transformação literária do problema racial em problema de luta de classes, substituindo-o por um problema moral. A literatura, de aspecto ambivalente, explicita também um eu dividido, social e politicamente. Bastide afirma que seria um “erro grave acreditar que não existe poesia afrobrasileira com seus traços próprios, seus sinais distintos e suas descobertas líricas” (BASTIDE, 1973, p. 93). A partir desta afirmação se compreende que, por suas intenções, sua forma, sua temática e seu estilo, é possível a identificação de um gênero a partir de sua especificidade. Dessa maneira, a literatura será negra não por se tratar de

⁹ BERND, Zilá. **Negritude e Literatura na América Latina**, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

poetas negros ou da temática da negritude, mas pelo reconhecimento da existência de uma comunidade de situação que impõe sua estrutura a cada voz individual, ou seja, impõe uma construção mental comum. A partir da *evidência textual*, poderão ser considerados literatura negra aqueles textos em que houver um eu enunciador que se quer negro, que reivindica a sua especificidade negra. É minha hipótese que a literatura negra brasileira coloca-se nessa mesma dimensão.

E é nesse mesmo caminho que busco orientar a compreensão da especificidade de uma tradição literária autointitulada Literatura Marginal, isto é, a partir de um arco histórico geracional que se renova e se perpetua. Fazendo uma leitura comparativa, será literatura marginal não apenas por que o poeta é marginal, a temática é a marginalidade e a escrita oral, mas porque o eu lírico se quer marginal, como uma necessidade do poeta de assumir sua identidade não apenas no espaço do poema, como também por meio de outras tomadas de posição, duplicando a mensagem que se propõe. Este ato de assumir ser um poeta marginal funciona à guisa de manifestos, no qual os poetas não somente fazem a profissão de fé da tomada da consciência de sua condição de marginais como também procuram levar o leitor, sobretudo os irmãos de mesma situação social, ao mesmo processo de conscientização. Medeiros (2013, p.19). ajuda a sustentar essa interpretação afirmando que:

[...] Literatura Negra é aquela escrita por um autor auto-referenciado ou identificado; ou, ainda, um eu- lírico/narrador que se quer negro, o mesmo valendo para a questão marginal ou periférica. A recorrência, na história literária dessas produções estéticas, é de que, com raras exceções, nenhum autor que não se tenha autodenominado negro ou periférico assumiu o rótulo de ter escrito algo chamado de Literatura Negra ou Periférica.

A afirmação identitária e territorial na posição de artistas e ativistas permitiu que frases preconceituosas ligadas ao imaginário da segregação urbana brasileira fossem apropriada politicamente e positivamente como “sou marginal”, “sou da periferia” e “sou negro”. Segundo Penna (2015, p. 17) muitos discordam do uso de adjetivos para classificar a si ou as suas produções artísticas ou literárias, entretanto, a maioria faz uso

para demarcar seu posicionamento, realçar sua origem social como que para aproximar leitores de mesmo perfil sociológico. O autor ainda ressalta que, diante de sujeitos descentrados e de uma produção literária dificultada pelas condições sociais e exceções que confirmam a regra, os poetas negros como Cruz e Sousa seriam algo como uma subversão interna da forma pelo conteúdo.

*

Para encontrar aproximações entre as concepções de literatura negra e, mais recentemente, de literatura periférica, as discussões de Mário Medeiros em seu livro *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)* continua a revelar sobre intelectuais e ativistas que se autodenominam negros e periféricos, a fim de explorar a relação de alguns escritores com coletivos culturais, privilegiando as questões identitárias das propostas estéticas. Para o autor, há uma afinidade temática até mesmo um parentesco cultural e político da literatura negra e periférica vinculada à relação histórica de subalternidade.

A partir da análise social e não apenas literária, Medeiros (2013, p.19) mostra-nos como, a partir das histórias de seus grupos sociais e das lutas travadas historicamente por eles, produz-se uma estética literária marginal/periférica. Assim, “haveria possibilidades de conexões de sentidos entre aspectos da história da literatura negra e da recente literatura periférica”. Associada a esta, há uma espécie de “reedição do surto de literatura marginal dos anos 1970”.

Para contextualizar este movimento dentro da literatura marginal, senti de imediato a necessidade de retomar não apenas os escritores que se identificaram com esta expressão nos anos 2000, tendo como marco a publicação pela editora Caros Amigos, como já citado, ou ainda a literatura marginal dos anos 60/70, mas também, conectá-la aos estudos que Medeiros desenvolve sobre literatura Negra, aproximando-a da Marginal, ou mesmo perceber como a literatura encerra questões não apenas internas mas externas à obra, em seu vínculo com as questões sociais.

Segundo os estudos do autor (2013, p. 51-52) “tanto imprensa como literatura e teatro de negros brasileiros, desde seu surgimento e ao longo do século XX, podem ser observados também como produções de caráter marginal”. Medeiros interpreta o

conceito de marginalidade como “participação desigual e subalternizada no sistema social e literário”, em sua forma produtiva, distributiva e de consumo dessas manifestações em seus respectivos sistemas culturais de atuação. Por analogia proposta pelo autor a Antônio Candido, a marginalidade é constituinte dessas produções, assim como a definição de sistema literário. Dessa maneira, as produções são: “geralmente, internas e retroalimentadas pelos pequenos grupos negros intelectualizados que as produzem e consomem, com momentos e figuras singulares de pico de alcance, nacional ou internacional”.

Medeiros cita Hermógenes Filho¹⁰ (1987, p. 42 apud SILVA, 2013, p. 72) para explicar que a problemática da marginalidade na Literatura Negra reside “tanto em relação à ausência de fomento, como em relação ao momento em que a forma marginal de se fazer poesia estava em voga”. Por outro lado, a Poesia Marginal dos Anos 70, chamada Geração do Mimeógrafo, desconhecem ou estão distantes da poesia negra. Medeiros acredita que essa equiparação da Literatura Marginal à Geração do Mimeógrafo não é descabida, ao menos na forma produtiva, pois ao trazer Míriam Alves¹¹ (1987, p. 84 apud SILVA, 2013, p. 81) a autora esclarece que literatura, teatro e imprensa negros, seriam também “atos políticos de memória”, face às injustiças históricas. O autor ainda cita Oubi Inaê Kibuko¹² (1987, p. 135 apud SILVA, 2013, p. 83) para o entendimento de que “estar à margem, aparentemente não-incluso, é sinônimo para alguns de desejável liberdade”. Todavia, não há consenso entre todos sobre o fato da marginalidade literária ser algo completamente positivo. Ela é, em larga medida, apenas a expressão direta da situação de grande parte do seu grupo social de origem. É nesses termos que Medeiros separa a Geração do Mimeógrafo da Literatura Negra, os primeiros optam pela marginalidade por questão estilística formal ou estilo de vida, já última, o problema é de natureza histórico-sociológica.

¹⁰ SILVA, Hermógenes Almeida. “Reflexões sobre a Literatura Negra na Realidade Política Brasileira” In: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros(org.). Criação Crioula, Nu Elefante Branco, São Paulo:Imprensa Oficial do Estado, 1987.

¹¹ ALVES, Míriam. “O Discurso Temerário” In: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros (org.). Criação Crioula, Nu Elefante Branco, São Paulo:Imprensa Oficial do Estado, 1987.

¹² KIBUKO, Oubi Inaê. “Cadernos Negros: Um reduto de escritores quilombolas desafiando um País, também literariamente racista” In: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros (org.). Criação Crioula, Nu Elefante Branco, São Paulo: Imesp, 1987.

É importante destacar que o termo “literatura marginal” tornou-se uma rubrica abrangente, a partir da qual grupos de escritores organizam sua trajetória literária em torno da expressão que, desde 1970, já era reivindicada. A grande questão levantada pelos poetas que se querem marginais é a defesa de um movimento de resistência literária. Das produções literárias dos anos 70, passando pelos anos 2000 até a atualidade, o estigma da marginalidade é visto como um bem simbólico, que se propõe um arco histórico, a partir de certas recorrências, discutindo aquilo que é aproximável e afastável em relação aos problemas levantados por escritores negros e periféricos. Existem recorrências e invenções, retomadas e negativas de temas; bem como, independente de estar atrelado a uma ética criativa e política, variações sobre as mesmas questões do escritor negro e periférico, dada sua especificidade no Brasil e as condições sociais de sua produção, ter de lidar com o fato de ser um sujeito fora de lugar, no senso comum e pela história social do país.

A especificidade da literatura marginal da década de 70 possui contrapontos às características de um outro conjunto de escritores que se apropriaram da expressão “literatura marginal” nascente na contemporaneidade. Em 2001, 2002 e 2004 o escritor Ferréz idealizou a edição de *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, veiculado pela revista *Caros Amigos* na qual foi aglutinado textos de vários escritores, como Sacolinha e Sergio Vaz e Alessandro Buzo. É importante ressaltar que existem escritores da periferia que não se identificam com o termo “Literatura Marginal” ou “Escritor Marginal”, pois não fazem distinção no campo da literatura. Entendem que produzem literatura, independente de adjetivações. Aqui Bernd et al (1988, p. 19-21) novamente citada por Medeiros, nos auxilia a entender que: “De um lado, observamos um querer desvencilhar-se de serem rotulados, pois consideram que a criação literária transcende as delimitações impostas. Por outro lado, verificamos, a ânsia de certos grupos se autoproclamarem a determinada categoria. “(...) O que interessa, sobretudo, é discutir a questão da legitimidade da expressão literatura negra [...]”. Na verdade, se pode ser problemático colocar um autor ou movimento através de classificações, muitas vezes estereotipadas e estanques que certamente reduzem a sua obra, igualmente é um “erro ficar alheio às reivindicações do autor. Isto é, quando o desejo de um rótulo provém dos

próprios autores, consideramos que este elemento não deva ser desprezado. Assim, ao referendar uma expressão reivindicada pelos autores, a crítica está atuando como instância legitimadora dessa produção literária”.

Em entrevista concedida a mim na Livraria Suburbano Convicto durante a pesquisa de iniciação científica, Alessandro Buzo afirma:

Não me incomodo com o termo, pra mim o que a gente faz é apenas literatura, [Sic] mais os títulos Literatura Periférica ou Marginal não me incomodo como disse e gosto de Literatura Marginal, tanto que falo que minha livraria no Bixiga é especializada em Literatura Marginal.¹³

Para caracterizar os diferentes usos e significados de “literatura marginal”, é importante contextualizar o movimento literário dos anos 1990 e 2000 que compreende publicações de autores que se auto-definiram como marginais, posteriormente à produção literária em 1960 e 1970 de autores como Carolina Maria de Jesus¹⁴ e outros autores negros que já se eram chamados de marginais. A reapropriação dessa categoria aponta uma nova identidade coletiva por parte dos escritores da periferia:

Quando lancei o ‘Capão Pecado’ me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda...e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo literatura marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica a margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era literatura marginal.¹⁵

¹³ Entrevista realizada com Alessandro Buzo em sua livraria Suburbano Convicto em 2014.

¹⁴ JESUS, Carolina Maria. Escritora negra que nos anos 60 alcançou sucesso internacional com o livro Quarto de Despejo. A condição de pobreza em que viveu e o fato de traduzir a experiência de vida em forma de livro renderam à autora a condição de pioneira da *literatura marginal*.

¹⁵ Érica Peçanha cita Ferréz em fala na Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial, realizado no Sesc Consolação no dia 30/06/2004. (NASCIMENTO, 2006,p.15)

Com efeito, a auto-atribuição desse termo ganhou maior força a partir do lançamento da edição especial da Caros Amigos, Literatura Marginal: a cultura da periferia - Atos I, II e III, publicados, respectivamente, nos anos 2001, 2002 e 2004. O escritor marginal Ferréz¹⁶ foi o criador, organizador e editor do projeto, convidando quarenta e oito colaboradores, entre eles Alessandro Buzo¹⁷, Sérgio Vaz¹⁸, Claudia Canto, Sacolinha¹⁹ e Allan Santos da Rosa.

*

Medeiros cita ainda as análises de Florestan Fernandes²⁰ (1961, p.10 apud SILVA, 2013, p. 31) para separar a produção literária e o grupo social do qual pertenceria, pois, principalmente, “quando há um distanciamento entre a classe de origem dos escritores e o grupo social sobre o qual falam, por exemplo escritores pequeno-burgueses ou de extração média ao tratar de grupos marginalizados/periféricos”, Medeiros questiona se esses tratariam com conhecimento de causa sobre um tema distante da sua realidade. Esta pergunta que também faço quando me proponho este recorte de pesquisa, o autor responde que não é uma pergunta fácil de responder, pois a princípio, tal relação se mostrará eficaz ou questionável em diferentes momentos da história social literária do grupo.

O primeiro ponto que o estudo de Medeiros nos faz perceber a esse respeito, no que toca a Literatura Negra Brasileira, é que ela foi abordada por autores cuja formação

¹⁶ Pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva. Além de organizador da edição especial da Revista Caros Amigos, publicou os livros *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio*, *Amanhecer Esmeralda*, entre outros. É também empresário e criador da marca de roupas 1daSul.

¹⁷ Participou dos Atos I e III da edição Caros Amigos/Literatura Marginal. Criador do Sarau Suburbano Convicto. Escreveu *O Trem - Baseado em Fatos Reais*. Atualmente tem 10 livros publicados, entre eles, *Suburbano Convicto- o cotidiano do Itaim Paulista*, *O Trem- contestando a versão oficial*, *Guerreira*, *Favela Toma Conta*, *Do conto à poesia*, *Hip Hop- dentro do movimento*, *Buzo 10 anos* e *Dia das crianças na periferia*. Lançou também o quinto volume do Pelas Periferia do Brasil e segundo volume do Poetas do Sarau Suburbano.

¹⁸ Criador do Sarau da Cooperifa (Cooperativa de Poetas da Periferia). É também autor também dos livros *Subindo a ladeira mora a noite*, *A margem do vento*, *Pensamentos vadios* e *A poesia dos deuses inferiores*; todos eles publicados independentemente, com o apoio da Cooperifa. Foi organizador do livro *O rastilho da pólvora*, antologia poética do sarau 43 poetas. Ele escreveu na revista Literatura marginal, criada pela Caros Amigos e participou do livro *Hip-Hop a lápis*. Além promover e agitar produções culturais diversas.

¹⁹ Sacolinha é escritor nascido na Zona Leste da cidade de São Paulo. É fundador da Associação Cultural Literatura no Brasil e também autor dos romances *Graduado em Marginalidade* (2005) e *Peripécias de minha infância* (2010), além do conto *85 letras e um disparo* (2006).

²⁰ FERNANDES, Florestan. Prefácio: A Poesia Negra em São Paulo. In: CAMARGO, Oswaldo de. 15 Poemas Negros, São Paulo: Associação Cultural do Negro, 1961.

ou campo de estudos não se dava primordialmente na área de crítica literária; mas, sim nas ciências sociais e na história. Portanto, na grande maioria das análises, o negro e periférico como autor ou personagem literário é tratado também como um objeto sociológico e histórico. Chama atenção ainda o interesse desse autor pelas expressões político- culturais, que dão o sentido de contemporaneidade a suas análises, em relação ao momento das associações e movimentos nos meios negros organizados. Ou seja, ele explora a noção de pertencimento e permanência a um grupo social, estruturada na produção literária.

De sua parte, em seu livro *Literatura e sociedade*, Candido afirma que quando texto e contexto se combinam como momentos necessários do processo interpretativo, mostra-nos como o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. Aqui, o autor faz uma distinção de disciplinas. Quando se trata de sociologia da literatura, esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente, por tudo que é condicionamento. Cabe-lhe, por exemplo, pesquisar o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as idéias, a influência da organização social, econômica e política etc (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Ainda na sociologia se situa o estudo da posição e da função social do escritor, procuro relacionar a sua posição e sua produção e ambas com a organização da sociedade que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado. Com efeito, a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais, invocados aqui para explicar mais que a estrutura da obra, o seu teor de idéias. Segundo Candido, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente, ela só está acabada no momento em que repercute e atua já que a arte é um sistema simbólico de comunicação, e como tal interessa ao sociólogo. Todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito que é onde justamente pretendo me ater (CANDIDO, 2006, p. 31)

O estudo sociológico da arte, como propõe o autor, aflorado através da literatura, “se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação” (CANDIDO, 2006, p. 49). Para encarar os fatores presentes na estrutura social, nos valores e nas técnicas de comunicação, Candido enfatiza a necessidade de se particularizar os campos. O autor toma três elementos fundamentais da comunicação artística — autor, obra, público — e demonstra como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. Tudo isso me interessa na medida em que pode esclarecer a produção artística da periferia. O autor afirma que a posição social do autor é um aspecto da estrutura da sociedade. Nesse caso, interessa-me como o artista define a sua posição na escala social e cultural, o que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação do grupo que se identifica com esta produção literária. Isso significaria o reconhecimento da sua função social, o que sugere o vínculo estreito entre a arte e a sociedade, por meio da diferenciação da função do artista. Por isso a necessidade social de reconhecer a identidade e a posição do artista, ou a existência de um artista que se define como tal.

De acordo com Candido²¹, “as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento, pois, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo” (CANDIDO, 2006, p.79). São socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação, adquirem um sentido expressivo atuante, necessário à existência do grupo, assim como os fenômenos econômicos, políticos, integrando-se no complexo de relações e instituições a que chamamos sociedade. Isto permite incorporá-las ao patrimônio comum.

*

A associação do termo marginal à literatura produziu diferentes significados, dando origem a uma amplo entendimento pode ser, muitas vezes, problemático. Érica Peçanha contribui ao propor que esta expressão literatura marginal “serviu para classificar as obras literárias produzidas à margem do mercado editorial; que não

²¹ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976. Reedição 2006. p.79.

pertencem e/ou se opõem aos cânones estabelecidos; de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam questões marginais” (NASCIMENTO, 2006, p. 1) como também procurei demonstrar anteriormente. Contudo, frente à problemática das definições, a atribuição do adjetivo marginal, por parte de alguns escritores da periferia paulistana, passou a caracterizar seus produtos literários. O termo marginal “ganhou conotação de ação coletiva com o lançamento das edições especiais de literatura marginal da revista Caros Amigos” (NASCIMENTO, 2006, p. 2) e segue ampliando sua produção e circulação, segundo os signos culturais que dizem respeito à construção e divulgação de uma “cultura da periferia” e à formulação de identidades coletivas.

Assim, essas edições especiais sugeriram como novidade um conjunto de escritores oriundos das periferias urbanas brasileiras para os quais a associação do termo marginal à literatura remete a uma situação de marginalidade social, editorial e a uma produção literária que expressa a realidade vivenciada em espaços tidos como “marginais”, especialmente com relação à periferia urbana. Mantenho o termo periferia como sinônimo de inclusão desigual, porém, sem a conotação do distante em termos geográficos conforme o sentido original cunhado nos anos 1970, pois atualmente, conforme os estudos de Tereza Caldeira, a proximidade geográfica entre os espaços nobres e excluídos é garantida pela arquitetura defensiva apoiada nas guaritas e muros. (CALDEIRA, 2000). Desse modo, busco compreender a periferia, no sentido que Nascimento já nos permitiu analisar: “não apenas como espacialidade específica, mas como um processo inscrito num campo diversificado de discursos – acadêmicos, midiáticos e nativos – que agora inclui também uma ideia de cultura singular.” (NASCIMENTO, 2012, p.15). Nesse sentido, sigo a linha de pesquisa da autora buscando apreender os discursos acerca da periferia, tanto no que se refere a questão geográfica quanto à sua cultura específica, construída pelos protagonistas deste movimento. Com isso, observa-se, assim, um processo de produção cultural em que não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos em que Nascimento sugere como soluções criativas ao mercado cultural, mas, também, coloca novamente os

moradores da periferia no que acredita ser o centro da cena pública, a partir da elaboração de uma agenda comum (NASCIMENTO, 2012, p.15-16).

Mais do que o perfil sociológico dos participantes ou um determinado tipo de literatura, a junção das categorias literatura e marginalidade por tais escritores abarca também uma atuação cultural específica, que está relacionada a um conjunto de experiências e elaborações compartilhadas sobre periferia, assim como a um vínculo entre criação literária e realidade social. Por isso, com reforço de Nascimento além de apresentar essa geração de jovens em torno da poesia falada que promovem e circulam nos *slam*'s, esta pesquisa também articula as dinâmicas dos movimentos culturais, seus discursos e vivências compartilhadas possibilitando enxergar a potência dos indivíduos “tradicionalmente excluídos como sujeitos do processo simbólico” (NASCIMENTO, 2006, p. 174), quando desenvolvem uma intensa movimentação cultural em bairros da periferia paulistana nos quais o *slam* está inserido.

O último capítulo, portanto, faz uma etnografia que visa a interpretar a produção cultural e literária da periferia paulistana. Este autodenominado movimento cultural promove saraus literários, batalhas de *slam*, feiras e encontros literários como a Festa Literária da Periferia (FLUPP) que desde sua primeira edição em 2012 reúne autores e leitores nas e das periferias; além de outras ações articuladas, que operam como rede solidária, ampliando opções de lazer, produção, formação de leitores e escritores. Tenho a intuição de apreender como este autodenominado movimento cultural da periferia que agora tem como novidade a promoção do *slam* de poesia, que, de um lado, visa a propiciar circulação e reconhecimento dos produtos de artistas periféricos, e de outro lado, estimular a produção e o consumo de bens culturais da periferia, pode ter contribuído para que o chamado movimento de literatura marginal periférica continuasse a se ampliar.

Para ilustrar as disputas na produção e circulação de bens simbólicos, recorro a Bourdieu em seu texto O Mercado de Bens Simbólicos. A partir do estudo histórico da vida intelectual e artística das sociedades europeias, o autor revela as transformações da função dos bens simbólicos e da própria estrutura desses bens, como por exemplo a autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo

de bens simbólicos. Os diferentes sistemas de tomadas de posições culturais e suas transformações ao longo do tempo, podem ser justificadas a partir da oposição do campo intelectual e artístico em relação ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, ou seja, da posição que ocupam no sistema de produção intelectual e artística em disputa na esfera cultural com poder e autoridade de campos que não são propriamente culturais.

De acordo com o autor, em grande parte do Renascimento na França, houve uma libertação econômica e social progressiva das instâncias legitimadoras que se encontravam nas mãos da aristocracia e da Igreja, assim como uma libertação das demandas éticas e estéticas. Isso propiciou a constituição diversificada de um público consumidor, da constituição de um corpo cada vez mais numeroso de produtores de bens simbólicos, a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural como a academia, e das instâncias de difusão cuja seleção passam pelo intermédio de instâncias legitimadoras, como as editoriais. A começar o processo de autonomização da produção intelectual e artística, relacionado à constituição distinta socialmente desses produtores, fornece o ponto de partida para a ruptura, propensos a liberar sua produção e seus produtos de qualquer dependência social. Sejam elas censuras morais, padrões estéticos, controle acadêmico, econômico ou político. Com efeito, artistas e intelectuais, elaboraram um campo artístico autônomo e uma nova definição de sua função e de sua arte.

Em decorrência da Revolução industrial, acelera-se o desenvolvimento do sistema de produção dos bens simbólicos, paralela a diversificação do público. Ou seja, o surgimento de uma Indústria Cultural e a relação que se instaura com a imprensa e a literatura, coincide com esses novos espaços de produção e consumo de bens culturais, formando uma realidade de dupla face (mercadorias e significações) cujo valor cultural e mercantil subsistem independentes. No momento em que se constitui o mercado da obra de arte, os escritores e artistas passam a afirmar dentro deste paradoxo, a irredutibilidade da obra em simples mercadoria. O processo de diferenciação das atividades da esfera humana paralelo ao desenvolvimento do capitalismo, produzem as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos, divisores na estrutura social.

A ruptura com os vínculos de dependência durante o Renascimento, desde a Revolução Industrial e o desenvolvimento do mercado, a liberdade que o escritor e artista conquistara, revela-se formal, pois está submissa às leis do mercado de bens simbólicos. Submissão esta que surge a partir dos índices de venda, pressões dos sistemas de difusão como as editoras. Como consequência, todas estas invenções desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia de criação livre, surgem como revides à ameaça de mecanismos inumanos do mercado. A emergência de um público diversificado, concomitante a técnicas de comercialização da obra de arte, coincidiu com a rejeição de cânones estéticos e a afirmação da autonomia criadora do escritor ou artista.

Retomar estes processos históricos, demonstram algumas problemáticas no qual a produção de bens simbólicos está subjacente, como por exemplo a produção erudita conhecida como “pura” e que se adequa a princípios estéticos específicos, acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de código; a recepção dos produtos do mercado da arte, submissa a interesses econômicos. Com efeito, acredito que essa realidade francesa, descrita pela autor, pode ser útil para pensar o circuito da Literatura Marginal. Este se encontra à margem do mercado editorial e desenvolve formas alternativas de difusão, cria cânones de sua própria tradição literária como a consagrada Carolina Maria de Jesus, forma um público receptor que se identifica com sua estética. Bourdieu fornece instrumentos para interpretar esse sistema emergente de produção e circulação de bens simbólicos, entre escritores, receptores e difusores próprios e a partir de estéticas próprias. Ou seja, permite pensar a constituição de um sistema independente e regido por leis próprias. Não obstante, importa dizer que, diametralmente oposta à literatura autônoma descrita por Bourdieu, a literatura periférica paulista se encontra atada a elementos que lhe são externos, como, por exemplo, as reivindicações dos movimentos sociais, e, nesse sentido, é um constructo bem mais heterônomo, como se verá no último capítulo desta dissertação e a respeito do qual Érica Peçanha disserta sobre periferias do Brasil no que tange uma intensa movimentação em torno de diferentes expressões artísticas no audiovisual, teatro, literatura e música que agregam

artistas e coletivos oriundos e atuantes em bairros com altos índices de vulnerabilidade social. De acordo com a Peçanha do Nascimento (2012, p. 11):

No limiar do século XXI, ganha visibilidade a produção cultural dos guetos, favelas, periferias, baixadas, subúrbios e outros espaços que margeiam centros geográficos e econômicos e recebem nomeações diversas. Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagem específica. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros torna-se matéria-prima para a estética que está sendo edificada”.

Portanto, cultura da periferia pode ser descrita como um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados (NASCIMENTO, 2006). A cultura da periferia seria, então, a “junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos” (NASCIMENTO, 2006, p. 78), pretende ser um registro da vida cotidiana dos bairros populares das grandes cidades de modo a produzir e ressaltar a diferença. De modo que, à diferença do mercado de bens simbólicos francês, ou do polo restrito da literatura brasileira contemporânea, não teme em abarcar um universo de práticas que extrapolam o específico das linguagens literárias.

*

Finalmente, e aparentemente liberta dos constrangimentos da série literatura, o texto periférico em análise pode capturar as manifestações específicas dos fenômenos culturais da população periférica, focalizando questões contemporâneas relativa à vida nas cidades, que dizem respeito à violência urbana e aos processos de segregação sócio espacial. Por meio dele, pode-se compreender a periferia “não apenas como espacialidade específica de segregação social, mas também como um processo inscrito

num campo diversificado de representações nativas” (NASCIMENTO, 2012, p. 15), como ressalta Heitor Frúgoli Jr.²² (FRÚGOLI, 2001), ou, como assinala Stuart Hall sobre a produção de novas diferenças e sujeitos políticos, como um processo inscrito em um campo diversificado de discursos (HALL, 2003).

No texto *A Cultura é de Todos*, Raymond Williams realiza uma profunda reflexão sobre o conceito de cultura. Para o autor, cultura pode designar práticas cotidianas de produção simbólica (significados comuns) e as artes e o conhecimento (descobertas individuais e esforço criativo) ressaltando a importância de sua conjunção (WILLIAMS, 2011). No sentido cunhado por Williams a cultura é de todos em todas as sociedades e em todos os modos de pensar. Williams, ao trazer o debate à luz do marxismo, pensa cultura de acordo com o sistema de produção, sendo a cultura todo um modo de vida, parte de uma organização social que é claramente afetada de forma radical às mudanças econômicas. Como a diretiva cultural indica não apenas um modo de vida, mas novas artes e aprendizado, a socialização dos meios de produção e todos os canais de expressão e comunicação deveriam ser abertos e acessíveis, disponíveis para a consciência e significação. Quanto às artes e ao aprendizado essas são heranças nacionais que estão ou deveriam estar ao alcance de todos. Por outro lado, no contexto de amplo acesso às novas tecnologias de comunicação, as ações de periferia se unem à cultura digital enquanto funcionalidade para a troca, criação e fruição de novas formas de produzir arte e cultura à margem do que é produzido no circuito oficial.

Na teoria cultural marxista, a crítica do modelo proposto por Williams para explicar as forças dominantes em uma cultura buscam superar a dicotomia Base e Superestrutura. No capitalismo o modo de produção faz da superestrutura uma necessidade para regular uma base construída sobre a exploração. O autor utiliza a definição gramsciana de hegemonia, enfatizando o fato da dominação. Essa teoria pode ampliar a concepção de prática cultural, em crítica às formas hegemônicas de organização vertical e hierarquizadas. A partir desses conceitos, podemos perceber a intenção desses grupos em fazer parte da cultura de oposição como construtora de uma identidade política, ao promoverem ações de interação com os segmentos sociais, e não

²² FRÚGOLI, Heitor. *Centralidade em São Paulo*. Artigo Revista de Sociologia e Política. Curitiba. No 16, 2001.

ficarem restritos ao círculo dos produtores legítimos. Os coletivos de ação cultural atuam em parceria, transferem informações entre si, unem laços de solidariedade, formando em seu organismo uma rede de signos questionador do direito à cidade, promovendo intervenções artístico-culturais em praças e lugares públicos ociosos, ressignificando esses espaços para si. Para além das especificidades do *slam* de poesia que a descrição etnográfica pretende acentuar, busco enfatizar os possíveis desdobramentos e efeitos desse tipo de atuação no cenário urbano, uma vez que meu pressuposto é o de que o *slam* é uma intervenção que está além do literário: une performance, oralidade, agrega artistas e ativistas e é também um encontro para troca de ideias, discussão da experiência dos moradores, elaboração de novas perspectivas educacionais e profissionais e fruição cultural. Essas demandas permitem a construção de uma agenda comum no cenário cultural. Acredito que o movimento do *slam* em São Paulo, assim como boa parte dos artistas e coletivos originários e atuantes em bairros periféricos estão articulados em torno de discursos sobre a periferia, desempenhando um importante papel de afirmação e busca pelo reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome “cultura”.

Os produtos e movimentos originários da periferia que são importantes aqui por suas estratégias de produção, circulação e consumo, demonstram que a literatura produzida pelos escritores periféricos não se esgota em livros, se faz corpo e voz nas ações de performances poéticas, assim como, a afirmação territorial e identitária da periferia. Portanto, como pretendo demonstrar pelo movimento do *slam*, as noções de periferia e marginalidade, construídas por esses sujeitos, produzem mudanças não apenas no “modo como seus moradores são rotulados”, mas também “na maneira como esses moradores pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto mais amplo” (NASCIMENTO, 2012. p. 203-204). Em outras palavras, a marginalidade que se defende se faz, não obstante, da relação com os centros de poder simbólico e econômico. O mapa, ao final, deixará isso mais claro. Antes, porém, é preciso refletir sobre a especificidade dessa nova forma de literatura periférica

3 DA PERFORMANCE AO SLAM

Paul Zumthor defende a necessidade de se introduzir a performance no contexto dos estudos literários. Ressalta a precisão de se alargar tais conceituações teóricas e repensar essa possível abertura. Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, Zumthor se interroga sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito das transmissões orais da poesia. Para Zumthor, trata-se mais de uma antropologia da palavra, conceito que alarga a definição de literário que, segundo o estudioso, está sujeito a condicionamentos culturais, marcas históricas: “preconceito literário” (ZUMTHOR, 2000, p. 89). A linguagem poética seria um fenômeno amplo e independente dessas marcas e de seus meios de concretização. Embora não concorde com essa última afirmação do autor, que contradiz totalmente o evento do *slam*, é válida a perspectiva de pensar o literário além do texto escrito, como, segundo ele, o texto que traz o mundo e que pode, no aqui e agora, ser poeticamente comunicado, através de um corpo, estabelecendo-se como obra. De acordo com Zumthor (1989, p. 28):

É no sentido da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, com o texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural: o que eu denominaria o barulho de fundo existencial. A vocalidade, presente nos textos, nos traz as vozes do passado que são analisadas sob o enfoque de nossa experiência contemporânea: lendas, mitos, folclore e fatos históricos misturados e confundidos em um novo elemento de performance. Nossa própria historicidade como reveladores: projeção do passado no espaço moderno

É assim que encontramos na dinâmica e repertório dos *slammers* ecos das antigas tradições orais européias, que serão reapropriadas e relidas: “O espaço e o tempo levam consigo, às vezes, zonas extensas de silêncio nas quais o investigador alerta ouve ressoar ecos de vozes ouvidas em outras partes” (ZUMTHOR, 1989, p. 184). O passado não é mais um elemento estanque e sim constantemente renovado pela voz que

estabelece um retorno crítico a este passado, à voz que se perdeu. Voz que não é recuperada em sua original completude, mas sim, voz em movimento e em construção. Misturando-se, ao longo do tempo, em função dos espaços pelos quais percorre, a outras vozes. Algumas surgidas da escritura, outras da pura oralidade, todas marcadas pela sociedade humana. Para Zumthor, um “sistema de comunicação” (ZUMTHOR, 1989, p. 28).

*

Para ele, há três tipos de oralidade, associadas a aspectos culturais diferenciados, uma primária, sem relação alguma com a escritura, pertence às sociedades ágrafas; a segunda, quando a escritura prevalece sobre os aspectos orais, condicionando, a partir de uma cultura erudita, as formas de expressão; e uma mista, quando o oral se manifesta de forma parcial em relação ao escrito. A ideia de performance sempre esteve no centro da teoria do texto poético oral cunhada e difundida por Zumthor. Dessa maneira a performance tornou-se, ao longo dos tempos, importante fenômeno de comunicação em toda e qualquer manifestação de linguagem, seja ela oral ou escrita.

Segundo artigo publicado por Pimentel e Fares²³, a performance está para o narrador da mesma maneira que a voz está para o ouvinte, e a narrativa oral enquanto presença não se desprende do corpo no ato de sua transmissão. A voz, então, está no corpo e o corpo está voz, elas citam Zumthor (2005, p. 89): “A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada”. Visto que há uma troca “voz e corpo” vivem mutuamente. As autoras auxiliam a interpretar Zumthor ao contribuir que o corpo é o condutor vivo onde se inscrevem todos os movimentos, cores, gestos, e sensações de toda narrativa. Assim, o autor chama a atenção para as “transmissões orais da poesia” em que corpo e voz formam este par indissociável: “O tempo da poesia oral é, por assim dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo”. (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Dado isto, concluem que existe a magia de uma linguagem que se dá no plano de toda performance, uma relação sedutora da voz que enreda e envolve o ouvinte.

²³ PIMENTEL, Danieli e FARES, Josebel. *A performance em Paul Zumthor*. In: SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO, 10., 2014, São Paulo. Anais SEPesq. São Paulo: SEPESQ .

Seguindo ainda o artigo *A performance* em Paul Zumthor, o corpo, os gestos e as repetições dos marcadores da fala estão demarcados nas expressões comuns do narrador, onde na performance reside toda uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade enfatizando o que está sendo contado. As autoras citam também Frederico Fernandes²⁴

(2002, p. 28 apud PIMENTEL; FARES, 2014, p. 5) a respeito da performance, assim ressalta:

A performance é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitido. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita

O texto poético, ao ser narrado, tem o desafio de tornar o simbólico “materializado” nos gestos, e assim segue o seu percurso diante de sensações do contador diante de sua audiência. Todo texto promove uma “situação” real de interação frente ao leitor. Neste paradoxo, o “texto em situação” depende dos graus de cumplicidade de seu ouvinte; trata-se aqui de “perceber o texto concretamente realizado pela performance” “numa produção sonora: expressão e fala juntas”. (ZUMTHOR, 1993, p. 219).

Neste sentido, é possível perceber a ideia zumthoriana de uma teoria da comunicação: “a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção” (ZUMTHOR, 2010, p. 30). Do modelo teórico do processo de comunicação formulado por Zumthor (2009, p. 38): comunicação (portanto produção e recepção) original; comunicação mediatizada I (produção e recepção dos manuscritos); comunicação mediatizada II, (produzida pelo erudito, recebida por uma clientela especializada; comunicação colocada sob a forma consumível hoje.

²⁴ FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

A partir do livro *Performance, recepção e leitura* (2005) podemos encontrar um novo modelo de circulação da literatura em que, importa para esse processo, não só a figura do autor, mas a do leitor, responsável por atualizar os textos intensificando os sistemas literários. A corrente de crítica alemã chamada Estética da Recepção contribui para esta compreensão. No entender de Zumthor, a obra *La subversion De discours rituel* (1985), de Antonio Gómez-Moriana, foi fundamental para dar continuidade à formulação teórica da corrente de crítica alemã: “contexto, autor, texto e leitor”. Assim Zumthor (2000, p. 27) acrescenta: “admitamos, como maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa”.

Esse jogo seria ainda, conforme o autor, o cerne de toda poeticidade da linguagem no ato da leitura, em que essa entrega plena do leitor diante da fruição textual é o próprio ato poético da linguagem responsável por gerar a literariedade do texto. Isso se afirma nas palavras de Zumthor (2000, p. 29), “como efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo”. O autor então nos faz entender que um texto ganha poeticidade através do leitor. O texto é presente de literariedade conforme atualização e significância atribuída pela experiência individual do leitor no contato íntimo com a obra. A leitura solitária também traz o engajamento de um corpo vivo para fazer do texto poético obra, já que, para Zumthor (2000, p. 22), toda literatura é fundamentalmente teatro.

Contudo, Zumthor (2002, p. 30) observa: “é evidente que não nego a existência de outros critérios de poeticidade, que tem a ver com a produção do discurso, desse discurso como o tal, o texto ou o grupo social no qual ele funciona”. “Em torno da ideia de performance”, a obra problematiza o lugar das “percepções sensoriais”. O autor nos faz entender que o ponto de vista para análise dessa questão se coloca mais junto do leitor do que da leitura. A leitura, em si, se apresentaria de forma neutra: “decodificação de um grafismo” de caráter informativo. Já, quando a leitura perde seu caráter meramente informativo e assume a propriedade do prazer, surge, segundo o autor, uma

outra qualidade de escritura. Assim, Zumthor conclui que o texto será poético pela forma como ele é recebido e percebido mais do que por outros critério de poeticidade.

O autor ainda acrescenta que em obra, o texto é extraído, através de um corpo vivo, em ato de performance que, em suas regras, rege simultaneamente o tempo, o lugar e a resposta do público. Dessa maneira, o texto, que não é comunicado em ato de performance, permanece em virtualidade sem se fazer obra, à espera de um corpo que o concretize, que o resgate da linha do tempo da memória e o torne real. Nessa reiteração de temas e formas narrativas, encontram-se as vozes de autoria coletiva que na performance é interpretada. A memória, como corpo da tradição: vozes acumuladas e representadas, passa à concretude através desse interpretante que lhe dá uma nova dimensão. Faz-se o resgate através de um corpo vivo, em função do prazer. Essa realização, agora, verte-se para à memória, incorpora-se a ela como contribuição a esse corpo da tradição: a memória, que fica a espera de manifestações corporais que façam novos resgates.

Como Roberta Estrela D'alva²⁵ contribui, e discorro mais a frente, um *slam* de poesia é poesia performática, o casamento do texto com a habilidade de apresentá-lo no palco. O público é peça fundamental deste jogo, e tem a permissão (e segundo a mesma, talvez a responsabilidade) de participar ativamente das disputas. A partir desta interpretação busco estabelecer uma analogia com a dinâmica do *slam* de poesia onde a reação do público se dá na recepção do discurso reciprocamente acalorado, quando há o sentimento de representatividade nas declamações performáticas dos poemas autorais, principalmente quando os temas abordados fazem sentido quando apresentado ao grupo social no qual ele funciona compartilhados os mesmos códigos culturais. Assim, há uma distância entre o ato poético segundo Zumthor, em que o leitor preenche os vazios do texto, pressupondo uma produção poética aberta, que gera mais estranhamento do

²⁵ Roberta Estrela D'Alva é atriz, MC, diretora, cantora, pesquisadora, *slammer* e *slammaster*, é também membro-fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, do coletivo Frente 3 de Fevereiro e idealizadora e apresentadora do ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), primeiro *poetry slam* brasileiro. Foi finalista da Copa do Mundo de Slam 2011, em Paris e conquistou o terceiro lugar. Bacharel em artes cênicas pela USP, atualmente desenvolve o projeto de mestrado sobre voz, oralidade e performance no programa de Comunicação e Semiótica da PUC, em São Paulo.

que identificação, e o que está em jogo no *slam*, em que o endereçamento poético está mais ou menos estabelecido.

*

O *slam* de poesia é uma manifestação cultural contemporânea, no Brasil, e na cidade de São Paulo, espaço em que realizei minha pesquisa de campo. Os primeiros *slams* surgem, no país, a partir de 2012, e, por isso, trazem características específicas de um contexto urbano e globalizado, com temas e estéticas da atualidade. Entretanto, a performance de poesia não é algo recente, mas remonta à sociedade antiga, como vimos com Paul Zumthor, escritor e pesquisador medievalista, que nos auxiliou a pensar a gênese do *slam* em seu estudo, ao retomar o conceito de performance, descrevendo a forma como foi cunhado o termo e aplicado em diferentes horizontes, desde as cantigas trovadorescas até os dias atuais.

Perpassando a corrente de pensamento do historiador em torno das ideias do ato performático, um acontecimento chama a atenção. Zumthor conta um episódio pessoal marcante em sua vida, no qual percebe os cantores de rua de seu tempo e utiliza esse fato para explicar como e quando descobriu a manifestação oral:

Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não suscitava nada. Aconteceu-me cantar de melodia a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora (ZUMTHOR, 2000, p. 33).

Nesse trecho é interessante ressaltar a relação que o autor traz entre texto e voz, importante para compreender o cronologia entre oralidade e escrita. No mundo antigo, toda escritura era processo de escrita da voz, já que as narrativas épicas, a exemplo de Homero, eram contadas de geração em geração como elemento fundador de cultura e tradição. Esses registros escritos nos permitem, hoje, resgatar parte dessa tradição e verificar nelas as marcas da oralidade daquilo que era passado da boca ao ouvido.

Por outro lado, Zumthor nos incita a pensar que a voz, aprisionada na escritura, não apenas preservou parte dessa tradição mas também contribuiu para seu esquecimento. A passagem do texto oral para a escritura não representa uma perda de vitalidade, em função de uma ausência da voz viva, mas o texto escrito não é portador de uma maior fidelidade a algo que foi comunicado na origem de sua produção. O que o autor nos faz compreender é que ambos estão em constante relação de troca, entre si e com os acontecimentos históricos, criando uma memória viva, portadora desta tradição (escrita/oralidade). Nesse contexto, a performance é compreendida como o ato vivo da comunicação que se faz presente no aqui e agora. A condição de que os registros escritos e orais tornem-se “palavra viva” através do ato de performance, seja ela teatral ou através da narrativa, em prosa ou verso, acompanhada de música ou não, manifesta-se, também, em toda a Idade Média e depois.

Renato Cohen em *Performance como Linguagem* cita Jorge Glusberg e seu livro “A Arte da Performance” para referir-se à chamada pré-história da performance, identificando movimentos, artistas e eventos que levaram ao reconhecimento da especificidade desta forma artística. Glusberg reconhece que a origem da performance remonta à Antiguidade e Gregory Battcock²⁶ (1984, p. 96 apud COHEN, 2002, p. 157) complementa essa concepção ao afirmar: “Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte”.

A rigor, em termos antropológicos, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar, e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. Ao pensar esse caminho do clássico ao contemporâneo, de forma cronológica, podemos associar o início da performance como a entendemos hoje, com o século XX e o advento da modernidade, pois é no século XX que a arte de performance se desenvolve na sua plenitude.

²⁶ BATTCOCK, Gregory. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. 1984.

Renato Cohen, em seu texto “Performance como linguagem”, recorre a Roselee Goldberg²⁷ para identificar a performance já em nosso século, momento em que autor reconhece muitas das teatralizações, das manifestações para-artísticas dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas como performáticas. Atualmente a performance é um gênero plenamente estabelecido no cenário artístico internacional e no brasileiro. A partir da década de 1970 surgiram inúmeros artistas plásticos dedicando-se exclusivamente a essa forma de atuação estética. Ou seja, a performance começa a impor-se como linguagem e para ela convergem uma série de artistas dos mais diversos suportes, atraídos por essa novidade que abarca as experiências de vanguarda.

Ainda em seus estudos, Cohen localiza o ponto de partida da performance nas artes plásticas dos anos 50, acentuando as pinturas performáticas de Pollock como registro de gestos expressivos nas representações estéticas. Segundo o autor, o nascente movimento deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador, ou seja, a ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma.

A expansão das artes plásticas em direção ao território do invisível, do irrepresentável questionava a sedimentação do pensar artístico e reclamava novos conceitos. A noção de performance respondeu às novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes. (COHEN, 2002, p.16)

O objetivo do estudo de Renato Cohen, quando analisa a chamada "arte de performance", é o de estabelecer suas relações com o teatro e outras artes. Dentro dessa conceituação inicial da performance, é importante discutir a questão da hibridez dessa linguagem, pois, para muitos, a performance pertenceria mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. Cohen afirma:

²⁷ O conceito de performance está aqui vinculado à conceituação de Rose Lee Goldberg (Performance Live Art 1909 to the Present), que recorre ao artifício de aplicar o termo performance (que só vai ser veiculado nos anos 70) a todas as manifestações predecessoras.

É também nas artes plásticas que surge o conceito de action painting passando pelos assemblages e environments que vão desaguar na body art e na performance, em que o artista passa a ser sujeito e objeto de sua obra. No teatro, e de uma forma mais global nas artes cênicas, essa quebra com o formalismo, com as convenções que "amarram" a linguagem só vem a ser concretizada nos anos 60 com o happening e o teatro experimental de grupos como o Living Theatre e o La Mamma por exemplo. (COHEN, 2002, p.39)

É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a idéia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. (COHEN, 2002, p. 44)

O autor acredita ser esta colocação bastante plausível, pois situa a origem da performance a partir da chamada *body art*, em que o artista é “sujeito e objeto de sua arte” (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico). Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida, que guarda características da primeira enquanto origem, e da segunda enquanto finalidade. A partir desse novo conceito, em que ganha importância a movimentação física do artista durante sua "encenação", pode-se considerar a performance como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática — composto a partir do movimento dos atuentes, é a intenção dramática que vai aproximá-la do teatro, ficando caracterizada esta "teatralidade" pela linguagem utilizada pelos performers (gesto, entonação, ação etc.)

Por mais plástico que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com algum significado (no sentido de signos); o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com

o público, sistematizando essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia; isto constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. Nesse sentido, a performance está mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática.

Nesse processo de instalação da cultura, existiria uma síntese dialética de duas energias dicotômicas: o apolíneo e o dionisíaco. Ambas são matrizes das artes cênicas e do teatro. O apolíneo, dirigindo-se à organização, à mensagem, à razão, e o dionisíaco, à pulsão, à emoção e ao irracional. Nesse ponto, há a separação: o teatro clássico, calcado na organização aristotélica, se apoia numa forma mais apolínea, e a performance (assim como uma parte do teatro) resgata a corrente que se reporta ao ritual, ao dionisíaco. Essa arte vinculada por Cohen à dialética freudiana²⁸ (1974, p. 134 apud COHEN, 2005, p. 37) caminha em cima do princípio do prazer (dionisíaco) e não do princípio de realidade (apolíneo):

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática. (FREUD, 1974)

Seguindo aqui Renato Chen, “a literatura, podem se mencionar também tanto experiências empíricas, como as propostas surrealistas da escrita automática e a escrita *beatnik*, em que vale mais o fluxo do que a construção formal, quanto experiências altamente elaboradas, como as de James Joyce, que em *Ulisses*, por exemplo, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento e narra a epopéia de um cidadão absolutamente comum” (COHEN, 2005, p. 39). Podemos compreender que tanto a escrita quanto a performance da palavra podem carregar estéticas menos regulares e romper com a formalidade.

²⁸ FREUD, Sigmund. Obras completas, Rio de Janeiro : Imago, 1974.

As questões de ordem estética não podem ser apreendidas unicamente pelo aspecto formal, como muitas vezes se faz na literatura escrita. A forma de narrar é, por excelência artesanal. E isso não quer dizer que a palavra esteja totalmente despida de uma estética, ao contrário, aqui a apreensão do belo torna-se mais facilmente compreendida pela transmissão de saberes e de coisas simples do dia-a-dia (FERNANDES, 2002, p. 15).

Tomando como ponto de estudo a expressão artística da performance como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", vemos que ela acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, ela toca nos tênues limites que separam vida e arte. A performance está ligada a uma maneira de se encarar a arte; a *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva, podendo ser entendida como um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, restritiva. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. segundo Sheila Leirner, citada por Cohen, "a performance seria, em síntese, uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo. . . ou a união de tudo isso"²⁹

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de "legião estrangeira das artes" , do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. (COHEN, 2002, p. 50)

Cohen ainda faz uma análise histórica sobre o florescimento da contracultura e do movimento hippie, quando nos informa que os anos 1960 vão ser marcados por uma produção maciça, repleta de experimentação cênica como forma de se atingir as

²⁹ LEIRNER, Sheila. "A Perda de uma Excelente Oportunidade de Revelação", O Estado de S. Paulo. 7.8.84. Grifos de Cohen, 2002, p. 33.

propostas humanistas da época. O autor esclarece, que sempre haverá espaço para espetáculos que permeiam essa linguagem (do experimental, do ritual, do sógnico) e que, com o esgotamento da performance, algo novo se sucederá dentro da vanguarda, da mesma forma que a performance sucedeu ao *happening*.

Amplio aqui a noção de performance para a compreensão do *slam* de poesia que muito se lhe assemelha em seu ritual como ação performática. Penso que é possível estabelecer alguns traços de contiguidade que permitem caracterizar o *slam* de poesia como ato performático. Basicamente, como temos visto, *slams* ou *poetry slams* são encontros de poesia falada e performática, ou seja, declamações performáticas de poemas, em que há a mesma tríade entre artista, obra e público. O aspecto dramático é entoado pelo poeta, com gestos e expressões, pois além de ser julgada a poesia é julgado também o seu desempenho. Por isso a reação, sempre presente do público, é algo que se deseja incitar. Entretanto, se distancia do aspecto teatral quando, enquanto regra internacional da competição, não se pode utilizar acompanhamento musical, figurinos e adereços.

*

Roberta Estrela D'alva é atriz, MC, diretora, *slammer*, idealizadora e *slammaster* do “ZAP! Zona Autônoma da Palavra” (2008), o primeiro *slam* do Brasil. Nascida em Diadema, SP, é bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação, pela USP, e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC- SP. Membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (primeira companhia de Teatro Hip-Hop do Brasil e do coletivo Frente 3 de Fevereiro³⁰ (D'ALVA, 2014, p.12). Foi finalista da Copa do Mundo de *poetry slam* em 2011, em Paris, e em 2012 recebeu o prêmio Shell na categoria Melhor Atriz por sua atuação no espetáculo Orfeu Mestiço: Uma Hip Hópera Brasileira.

Segundo Roberta Estrela D'alva, em seu livro “Teatro Hip-Hop”, resultado de sua pesquisa de mestrado, o primeiro contato da atriz e MC com o *Poetry Slam* aconteceu quando foi convidada para atuar no espetáculo “Futebol”, da Frente 3 de

³⁰ Coletivo transdisciplinar que desenvolve ações simbólicas, produção de livros, documentários e investigações colaborativas acerca do racismo na sociedade brasileira.

Fevereiro, o qual abriu a Mostra Internacional “Vídeo Brasil”. O projeto precisava de um porta-voz, não apenas uma personagem interpretado pela atriz, ou mesmo a intervenção de uma MC³¹, mas uma intervenção poética, pois com foco na narrativa, esse “intérprete” teria que ter uma experiência cênica lidando com a dinâmica do espetáculo. Roberta percebeu que precisavam do que ela chamou de “Ator-MC”, um artista híbrido que unia depoimento e interpretação. Para dar referência sobre o que gostariam para sua participação na peça, apresentaram-na o *poetry slam*. De acordo com o que a mesma descreve em seu livro, a atriz já havia entrado em contato com trabalhos sobre poesia falada ou *spoken words*, mas o *poetry slam* abriu sua percepção aos usos da palavra em performance, do texto em ação. O que a chamou a atenção ao assistir o documentário *Slam Nation*, (1998) de Paul Devlin, com a inscrição “*Poetry Slam- O esporte da poesia falada*”, foram os diferentes estilos, as inúmeras possibilidades rítmicas e performáticas dos *slammers*.

De acordo com D’alva, é possível definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para a livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou mesmo uma forma de entretenimento³². A autora, e primeira *slammer* brasileira, acredita ser difícil definir o *slam* de maneira simplificada, pois, em 25 anos de existência dessa modalidade, o *slam* se tornou além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural e artístico que cresce progressivamente em comunidades do mundo.

De acordo com seu livro, foi em 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta, Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*.³³ Smith organizava noites de performances poéticas em colaboração com outros artistas, com intuito de popularizar a poesia falada em crítica aos fechados círculos acadêmicos. Como D’alva afirma em seu

³¹ De acordo com o Fórum de Hip Hop, MC é um dos pilares da cultura Hip Hop seguidos do DJ, Grafite e Break-dance.

³² D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a Performance Poética do Ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 109. Sigo aqui as linhas gerais dessa obra.

³³ M.K. Smith; J.Kraynak, *Stage a Poetry Slam*, p. 10. Grifos de D’alva, 2014, p.110.

livro, foi nesse contexto em que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestado do termo *slam* dos torneios de *baseball* e *bridge*, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Dessa maneira, a partir de um jogo improvisado nasce o *poetry slam*.

Segundo D'alva, o *Uptown Poetry Slam* ainda acontece nas noites de domingo no mesmo bar Green Mill, e na época ganhou adeptos entre poetas e público, cresceu e se espalhou pelos EUA. De acordo com a autora, as competições se tornaram nacionais, resultando, em 1990, no primeiro *National Poetry Slam* realizado na cidade de São Francisco, logo depois as competições chegaram a países como Suécia, Inglaterra, Alemanha e Canadá. Já em 2002, o primeiro campeonato internacional de *slam* foi realizado em Roma, Itália, onde os poetas apresentaram-se em suas línguas nativas e, em uma grande tela de projeção posicionada atrás dos competidores, o público acompanhava simultaneamente as traduções, que atualmente possuem o mesmo formato de tradução simultânea do *National Poetry Slam* que acontece na em Paris, França. Ainda de acordo com o livro da autora, hoje em dia, as maiores comunidades de *slam* fora dos EUA estão na França e também na Alemanha, mas a autora estima que existam mais de quinhentas comunidades em países como Austrália, Zimbábue, Madagascar, Singapura, Polônia, Itália e mesmo no Polo Norte.

D'alva acredita que o termo “comunidade” define bem os grupos que praticam o *poetry slam* no Brasil, pois esses vêm se organizando coletivamente em torno de interesses comuns, já que possuem uma filosofia de vocação comunitária pregando que o *slam* “não seja a glorificação do poeta em detrimentos dos outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence”. Esta vocação comunitária que D'alva aponta pode ser representada, no Brasil, pela circulação das batalhas de poesia em ocupações e espaços culturais como, por exemplo, a Ocupação Cultural Matheus Santos e a Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo, locais de produção cultural da Zona Leste. A autora afirma que “para que o *slam* aconteça é fundamental a participação coletiva de todos os presentes e, embora existam artistas que se destaquem seguindo carreira solo, para que aconteça um *slam* é necessária a participação da comunidade, de outros *slammers*, sem que um se sobreponha sobre os outros” (D'ALVA, 2014, p.112).

Acredito, porém, ser importante problematizar uma possível visão romantizada que possa emergir das informações de D'alva sobre esse movimento. O próprio fato de se tratar de um campeonato de poesias, já denota o tom de competição entre os poetas que ali são *slammers*, ou seja, poetas em competição. De todo o modo, acredito que, no que diz D'alva sobre a vocação comunitária existente no Brasil, pode estar calcada na rede de solidariedade desses movimentos, que se fortalecem enquanto movimentos alternativos, não só da literatura, mas da cultura da periferia como um todo.

D'alva enquanto estudiosa desse movimento, nos explica que o termo *spoken words*, está relacionado a outros universos, como a poesia beatnik, os movimentos negros americanos e seus discursos políticos, o *hip hop* e as performances literárias contemporâneas. Como D'alva descreve, esse termo começou a ser usado no começo do séc. XX nos EUA e se referia aos textos gravados e difundidos pela rádio e alcançou repercussão com o surgimento do *slam* em 1990 (D'ALVA, 2014).

D'alva acredita que a aura do *slam* tem a ver com o presente e com a ideia de presença, pois embora existam registros audiovisuais dos campeonatos e mesmo antologias poéticas, para ela nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo, pontos que acredita serem centrais dessa manifestação. Assim, a autora enuncia em seu livro que os *slams*, que inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção, também, de uma celebração, onde a palavra é comungada entre todos, a princípio sem hierarquia, e onde as demandas do presente e as questões mais urgentes são apresentadas de acordo com as vivências dos participantes. Toda essa dinâmica acontece, segundo a autora, de forma roteirizada, com um percurso bem definido³⁴, mas, a partir do momento em que o espaço é preenchido com o que a autora chama em seu texto de “performance-poemas”, tudo pode acontecer. Aqui compreendo a afirmativa da autora quando se refere às regras fundamentais do *slam*, que mesmo conhecendo o ritual podemos nos surpreender com as performances.

D'alva conta que as comunidades de *slam* ao redor do mundo, organizam-se de acordo com suas realidades e são incentivadas pelo próprio fundador Marc Smith a levarem em consideração suas especificidades e a criarem dinâmicas de funcionamento

³⁴ D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a Performance Poética do Ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.112

que atendam a suas demandas para que as práticas do *slam* não sejam estanques. A autora aproxima o *slam* ao *copyleft*³⁵, o que significa que nenhuma das comunidades pagam pelos direitos de usar o nome ou o método, as informações são disponibilizadas em rede para sua circulação: “O que nós fazemos, o que nós sabemos, o que descobrimos é passado de poeta para poeta, de cidade para cidade, de *slam* para *slam*, até para nosso rivais”³⁶.

Nesse sentido, embora sejam encontradas variações na forma em que os *slams* são realizados, na maior parte das comunidades existem regras fundamentais que são mantidas: os poemas devem ser de autoria dos *slammers*, devem ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical. D'alva a pensar na primeira regra, quando o autor que escreve é aquele que vai representar o texto, e analisarmos o discurso expresso dos poemas, temos uma ideia de auto-representação. Esse caráter trazido pelos *slammers* na figura do “autor-performer”, na interpretação da autora, se potencializa e se intensifica dentro de outra regra: os poemas devem ter no máximo três minutos. Essa restrição do tempo é algo que a autora acredita, de início garantir democraticamente o maior número de pessoas para participar do evento; mas para além disso, também acredita poder ser um limite que acaba por influir diretamente “na forma e até mesmo no conteúdo dos poemas apresentados”³⁷. Assim, a autora faz considerar que os *slammers* contam com um período de tempo reduzido para “comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história, despertar sentimento simpático no público e nos jurados”³⁸. Estrela D'alva diz poder entender que o trabalho criativo do *slammer* passa por um processo determinado e específico de concentração. Aqui ela faz compreender que, “em um primeiro momento, os *slammers* utilizam sua habilidade poética e de composição para trazer, em um espaço de tempo

³⁵ Como D'alva esclarece, este termo partiu do programador de informática Don Hopkins que escreveu uma carta para Richard Stallman, militante de *software* livre, com a expressão: “copyleft: all rights reversed (esquerdos autorais: todos os direitos invertidos) em referência ao conhecido “copyright: all rights reserved” (direitos autorais: todos os direitos reservados).” Grifos de D'alva, 2014, p. 20

³⁶ M.K. Smith; J.Kraynak, *Stage a Poetry Slam*, p. 12. Grifos de D'alva, 2014, p. 113.

³⁷ D'ALVA. Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a Performance Poética do Ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.p.114

³⁸ idem. Ibidem.

reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema que querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar”.³⁹ Posteriormente, chega o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado pode se vivificar por meio da emissão sonora e se amplia na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal, presentificando o que chama de “forma-força” do texto e levando o público a percorrer tempos-espacos memórias: d’alva cita J. Pires Ferreira, “reconstruindo o tipo de memória que partilham o texto e seu consumidor, descobre-se a imagem da leitura escondida nele”⁴⁰. Nesse sentido, o *slam* se aproxima das performances *Beatniks*, principalmente no que diz respeito a conhecida performance de “Uivo” de Allen Ginsberg, em que o foco estava no poeta e na sua dicção, e o tempo dilatado das apresentações era visto como uma provocação ao tempo do relógio.

No caso contemporâneo, os espectadores vibram com os *slammers* que conseguem mobilizá-los, provocando paixão, ódio, que despertam desejo, dor, repulsa, admiração. Os poetas que entram nessa arena sabem o quanto é necessário emocionar o público com humor, horror, caos, doçura, perturbação, enfim estão ao seu dispor um repertório de inúmeras sensações emocionais e corporais que são capazes de provocar, e os mais diversos recursos são usados por eles para atingir esse fim. Esta produção e recepção emotiva, parente próxima mais da retórica, do que da poética, caso recorramos à tradição da literatura ocidental, traz o sentido da identificação comum do público com os temas e por isso seu caráter definidor dos que frequentam o *slam*. a autora acrescenta “esse caso, a regra que não permite o uso de adereços, figurinos ou acompanhamento musical também influencia tanto na composição quanto na execução da performance, pois, apenas a gestualidade do corpo (do qual a voz também é parte integrante), os poetas devem criar todos os efeitos que qualquer um desses elementos trariam.”. A autora nota nas apresentações dos *slammers*, “um trabalho artesanal que realizam com a palavra, que se torna uma ‘palavra visível’, e tratada em meio a recursos de velocidade,

³⁹ D’ALVA. Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a Performance Poética do Ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.114

⁴⁰ J. Pires ferreira. *Armadilhas da memória e outros ensaios*,p. 83. Grifos de D’alva p.114.

intensidade, repetições, timbres e ‘marcadores da oralidade’”.⁴¹ O foco na forma de dizer possui relação profunda com o efeito rápido que se quer gerar.

a autora continua ainda afirma que todos esses instrumentos trazem teatralidade às performances, pois a necessidade de composição minuciosa obriga os *slammers* a explorarem o máximo de seus “corpo-vozes”, em sua musicalidade, dinâmicas de respiração e movimentação corporal, presentificando, nessa “dança-representação”, imagens, sentimentos e cores em busca de uma comunicação imediata e urgente. Nesse sentido, ela acredita que não há quem saia ileso das performances de um *slam*, pois todos podem estar em risco, implicados em seus saberes, já que “a performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Aqui d’alva cita Zumthor “é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”⁴². Outros dois pontos que D’alva diz ser fundamentais dentro de um *slam* de poesia, são os jurados e o público. Nos explica que num total de cinco⁴³, o júri é escolhido aleatoriamente entre as pessoas presentes, buscando garantir o máximo de diversidade possível entre os presentes. Interpreto o conceito de diversidade usado pela autora, como critério honestidade, quando não há intenção de forjar jurados. Os jurados, então, continua a autora, têm a missão de dar notas aos poemas apresentados, considerando o conteúdo e a forma. Assim como também descreverei mais a frente a dinâmica do ritual *slam*, a partir da minha percepção em campo, esses escolhidos como jurados recebem “pequenas plaquetas ou papéis” onde marcam notas de 0.0 a 10.0. Entretanto, vale ressaltar a visão de D’alva:

As placas são levantadas individualmente, logo em seguida ao final de cada poema, e dessa maneira não há tempo para análise demorada; o impacto da performance e do texto é o que geralmente é julgado. A menor e a maior nota caem para que não haja favorecimento ou desfavorecimento proposital. É feita uma média e o poeta que consegue a maior pontuação nas rodadas é o campeão da noite. O público participa inspirando os poetas com aplausos, batendo os pés

⁴¹ D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a Performance Poética do Ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.p.114-115

⁴² P. Zumthor. *Performance, Recepção e Leitura*, p.32. Grifos de D’alva, p.115.

⁴³ Grande parte dos *slams* utiliza-se desse número de jurados, mas o número, assim como outras regras, podem variar dependendo do coletivo que o realiza.

no chão, vaiando quando discorda da nota do jurado, e é encorajado a fazê-lo pelo *slammaster*. Em alguns casos, o público chega até a interferir com palavras ou gestos nos poemas apresentados, um que virou código nos *slams* por exemplo é estalar os dedos ritmadamente em sinal de concordância e de contentamento com o poema apresentado (D'ALVA, 2014, p. 116).

Com relação ao critério do “impacto” interessa pensar que a questão do “valor” e da “qualidade” podem ser interpretados aqui, mesmo que não estejam explícitos. Ainda para citar D'alva, a autora fala sobre o aspecto competitivo, no qual percebe ser uma característica polêmica quando fala de *poetry slam*, e ressalta: “na medida em que os campeonatos foram se tornando conhecidos e chamando a atenção da mídia, aumentaram as críticas da maneira ‘fria’ e ‘rasa’ com que são atribuídas as notas aos poemas, e até mesmo o fato de se dar nota a poemas que, por si só, já seria algo absurdo” (D'ALVA, 2014, p.116).

Marcada por sua pré-história, a poesia oral cumpre assim a 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 essa característica. Daí sua relativa indiferença aos cânones sucessivos da beleza e frequentemente, sua agressividade, sua tendência a se organizar em formas contrastivas, provocadoras, sucitadoras de competição. (ZUMTHOR, 2010, p. 279 - 280)

Outras críticas que também são frequentes segundo a autora (2014, p.116) são sobre a diminuição da espontaneidade e originalidade dos poemas pela recorrência de truques e fórmulas prontas à medida que, por seu caráter competitivo, os *slammers* assumiriam “uma postura em que o foco principal é agradar o júri ou convencê-los de que seu poema é o melhor”. D'alva conta em seu livro, que na tentativa de relembrar aos *slammer* o propósito do jogo poético surgiram frases como “o ponto não são os pontos, o ponto é a poesia” do *slammaster* Allan Wolf, que recorrentemente é citada em campeonatos de poesia e que foi rebatida com a irônica frase: “o ponto não são os

pontos, o ponto é fazer mais pontos” vinda de Taylor Mali *slammer* conhecido por sua competitividade. (D’ALVA, 2014, p.117)

A autora reconhece que na busca por performances impactantes o discurso de muitos *slammers* se acentua, racial e politicamente, levando a temas polêmicos. Como afirma, em muitos desses casos, a temática fica em destaque e até mesmo se sobrepõe a qualquer outra característica do poema. Mas, ainda acredita que, em meio a clichês e repetição de fórmulas, os poetas podem apresentar variedade temática e estilística, apropriados do conteúdo político e social de seu discurso. Justamente por isso, considera conseguir arrancar a euforia de um público emocionado verdadeiramente. Assim, complementa que o caráter biográfico e identitário presente na competição faz de sua história pessoal reflexões sobre o tempo em que vive, faz material para os versos do poeta. O depoimento pessoal estetizado, e o ritmo, a materialidade da voz e a urgência da livre expressão se integram, resultando, do ponto de vista de Estrela D’alva, em uma bombástica performance poética.

Por outro lado, diríamos que o que é pessoal, aqui é também social, já que o tema, como veremos adiante, deve ser relevante para a comunidade. Em outras palavras, a escolha do poema (forma, tema) deve ir ao encontro dos desejos do público alvo. Nesse sentido, a estratégia é oposta à do Teatro Oficina, segundo o que diz Roberto Schwarz no texto “Cultura e Política” (SCHWARZ, 1964-1969).

A autora afirma ainda que, como todas as formas artísticas e esportivas, o *poetry slam* também é passível de críticas e discordâncias em vários aspectos, mas, acredita que diante da integridade e paixão destes poetas, suas personalidades, suas opiniões, suas crenças e suas vidas, afirma que não se pode ignorar a realidade de um poderoso momento de comunicação poética que acontece durante a performances. Segundo D’alva, essa força poética se torna ainda mais evidente em uma Copa do Mundo de Slam. A junção de poetas de dezesseis países, com línguas, referências e visões de mundo distintas, formou uma comunidade, uma “zona autônoma temporária”, em que, diz a autora, a troca de experiências e a comunicação flui criativa e efervescente para um só ponto de convergência: o encontro e a convivência com as diferenças que o *slam* proporciona. Isso não é diferente em São Paulo, onde acontece o ZAP! Zona Autônoma

da Palavra⁴⁴ localizado no bairro Pompéia, que desde o ano de 2008, reúne interessados em poesia e curiosos de todo os pontos da cidade que se encontram toda segunda quinta-feira do mês para celebrar a poesia falada. A autora e *slammer* afirma que a diferença de estilos, discursos, idades é característica marcante; em uma noite diz ser possível encontrar disputando o mesmo *slam*, “estudantes, adolescentes, professores, atores, profissionais liberais, mcs, jornalistas, donas de casa, dançarinos vendedores ambulantes, todos reunidos em torno do microfone, fazendo o uso da liberdade de expressão de ideias”. Entretanto minha experiência em campo, quando compartilho minha experiência etnográfica, revelou-me um público em geral mais jovem. Ainda assim, concordo com o caráter libertário dos encontros de *poetry slam*, além de ser uma pauta recorrente entre os jovens de esquerda, na perspectiva de D’alva:

Batalhas de inteligência e argumentação, propositadamente espetaculares, mostradas como oportunidade para formação, educação, entretenimento, expressão intelectual e artística da comunidade. A dissidência, a dissonância e a diferença não são punidas, mas estudadas, tornadas performance, executadas e desafiadas de maneira discursivamente produtiva⁴⁵

De acordo com D’alva, o *slam* é um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde são celebradas a palavra, a fala e algo mais fundamental: a escuta. Mas, como veremos no próximo passo, uma escuta com alguns limites.

⁴⁴A cena do *slam* vem aumentando gradativamente no Brasil com *slams* em São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia, Belo Horizonte, enunciados a seguir.

⁴⁵ M. Damon. *The Public Spear: Slam, open readings and dissident traditios. Close Listening*, p. 334. Grifos de D’alva p. 112.

4 O SLAM SOB ANÁLISE

Em boa medida, esta dissertação tem origem em outra pesquisa, um Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) que realizei de 2009 a 2014, sobre o sarau da Cooperifa. As observações desse primeiro tópico derivam em grande parte desse trabalho.

Minha primeira visita a um sarau da periferia da zona sul de SP foi no Sarau do Binho, por mim frequentado duas vezes em 2010. O sarau acontece às segundas-feiras em um bar, aberto a todos os públicos que quiserem ler seus poemas ou apenas prestigiá-los, comendo ou bebendo algo, como deve acontecer em um ambiente de bar. Nessa ocasião, tive a oportunidade de conversar com algumas pessoas presentes no sarau, como um professor formado pela USP, morador antigo que lecionava em uma escola próxima; jovens de outras regiões e outros moradores locais. Uma figura de destaque no sarau do Binho, presente também em outros saraus da periferia, é o cantor Gaspar integrante do grupo de Rap Z'África Brasil. Gaspar, nos dias que correm, também frequenta *slams* de poesia.

Em 2011 e 2012, direcionei-me ao estudo do sarau da Cooperifa⁴⁶. No período, pude mergulhar na pesquisa etnográfica, frequentando diversas vezes o sarau da Cooperifa e presenciar tanto dias comuns de sarau, quanto dias de “ajoelhaço”, no qual, homenageia-se o Dia Internacional da Mulher e os poetas e frequentadores, de joelhos, pedem perdão às mulheres e de “poesia no ar” quando, depois de lidas, todas as poesias são amarradas em balões de gás e enviadas para o céu. Pude, também, ler os livros da biblioteca disponíveis aos frequentadores e ler meu poema em frente ao público.

Em campo, ainda, observei a singularidade do Sarau da Cooperifa. O “Seu” Zé Batidão⁴⁷, dono do bar onde acontece o sarau e parceiro de Sérgio Vaz⁴⁸, já está presente

⁴⁶ Cooperativa de Poetas da Periferia (Cooperifa).

⁴⁷ José Claudio Rosa, o Zé Batidão, nasceu em Piranga- MG e mudou-se para São Paulo em 1966, onde trabalhou como ajudante de pedreiro, padeiro, confeitiro, garçom, antes de abrir seu comércio e se envolver com a arte. Está há mais de 18 anos à frente do estabelecimento.

⁴⁸ Criador do Sarau da Cooperifa, é também autor dos livros *Subindo a ladeira mora a noite*, *A margem do vento*, *Pensamentos vadios* e *A poesia dos deuses inferiores*; todos eles publicados independentemente, com o apoio da Cooperifa. Foi organizador do livro *O rastilho da pólvora*, antologia poética do sarau 43 poetas. Ele escreveu na revista *Literatura marginal*, criada pela *Caros Amigos* e participou do livro *Hip Hop à lápis*. Além de promover e agitar produções culturais diversas.

desde cedo quando abre o bar; as pessoas vão chegando aos poucos e entre os primeiros estão o idealizador Sérgio Vaz com sua mulher e a equipe de apoio à Cooperifa (Rose Dorea, Marcio Batista, Professora Lu Souza, Viviane de Paula e Cocão-Versão Popular). O sarau começa em torno das 20:30 quando o público já ocupou as mesas em frente ao microfone, a escada lateral, a calçada e a rua em frente ao bar vão. Os interessados em ler seus poemas marcam o nome em um caderno nas mãos de Rose Dorea e esperam sua vez de recitar o seu poema, que muitas vezes não é autoral. São apresentados poemas sobre qualquer assunto, todos são totalmente livres e podem falar do que quiserem. “(...) É um espaço aberto para a livre expressão do povo” (Zé Batidão, 2014).

Sempre ao iniciar o sarau, o idealizador diz ao microfone e o público repete: “Povo lindo! Povo inteligente! É tudo nosso!”. Logo em seguida há o apelo ao silêncio, como já diz o cartaz na parede do bar, “o silêncio é uma prece”. Acrescenta Zé Batidão em entrevista, “aqui é só poesia, não tem som e nem barulho de gente conversando”.⁴⁹ No decorrer dos recitais de poesia é visível a heterogeneidade do público que frequenta, já falaram ao microfone crianças, idosos, adultos e jovens, que apresentam os poemas, crônicas, texto, repente, frase ou letra de *rap*, feitas pelo próprio recitador ou de algum *rapper* conhecido. Nessa questão, é importante ressaltar a aproximação entre os poetas da periferia e o movimento *hip hop* que fica óbvia pela participação dos rappers na produção literária. Esse encontro aparentemente casual entre ambos os movimentos artísticos tem gerado um conjunto de textos nativos e movimentado a cena literária na periferia.

O sarau, apesar de atualmente ter se disseminado para outras regiões inclusive para áreas centrais, nasce em bairros periféricos, especificamente na zona sul de São Paulo, pois surge de forma autônoma frente a intermitência do Estado, movimentando uma produção cultural das periferias, feito por gente das periferias e para o público das periferias. “Na Periferia não tem museu, não tem cinema, não tem nada. Na periferia tem boteco. Então transformamos o bar do Zé Batidão num centro cultural” (Sérgio Vaz)⁵⁰. Contudo, a Cooperifa tem atingindo todos os públicos, inclusive de bairros

⁴⁹ Entrevista a mim concedida em visita ao sarau da Cooperifa em 12/06/2014.

⁵⁰ Entrevista de Sérgio Vaz concedida à revista Gol linhas aéreas N. 105-2010, após receber o troféu

centrais, além das atividades do sarau realizadas no centro de São Paulo. O público mais frequente é mesmo o da região da Chácara Santana onde fica o bar ou próximo a ele, entretanto, é notória a presença de indivíduos de outras regiões de São Paulo. “Todo aquele que quiser chegar é bem vindo” disse “seu” Zé Batidão em entrevista. O sarau tem hora prevista para encerramento, às 22:30, e são muitos os frequentadores. É sempre pedida a compreensão dos poetas em não demorarem em seus recitais, para que todos que se inscreveram possam participar: “tem dia que não dá pra falar todo mundo, porque aparecem mais do que o habitual” (Zé Batidão, 2014). Ao final do Sarau, como moro no centro de São Paulo, tenho que ir às pressas para pegar o ônibus para chegar no metrô em tempo.

Este primeiro contato com a expressão literária da periferia despertou em mim imenso interesse em debruçar-me sobre esse assunto por meio da antropologia, pois esta pode oferecer instrumentos para compreender melhor este movimento, do qual eu não faço parte. Apesar de me identificar esteticamente com ele, pertenço à classe média e sou natural de uma pequena cidade em Minas Gerais onde não encontro grandes desigualdades sociais e socioespaciais como numa grande metrópole como São Paulo. Precisei inserir-me dentro deste cenário que envolvia cultura e política e que tanto me cativava. Tive, entretanto, dificuldades de me inserir em campo, é notório o meu não-lugar pelos meus traços étnicos e tom de pele mais claro. Eu diria que este compreensivo estranhamento não se deu tanto pelos presentes que acompanhavam o sarau, pois inclusive fiz amizades que duram até hoje, mas pelo próprio idealizador do Sarau da Cooperifa, Sérgio Vaz, que, depois de 10 anos de sarau, se tornou um espaço muito assediado por intelectuais e estudantes curiosos como eu. Por outro lado, consegui colher muita informação com o Zé Batidão, dono do bar, e outros organizadores e parceiros da Cooperifa, como citei, dando forma aos meus primeiros escritos etnográficos que muito resumidamente condensei aqui com intuito de formar comparar e relacionar essa minha primeira experiência de pesquisa com o atual objeto, o *slam* de Poesia, buscando continuidades e rupturas entre os movimentos e atores sociais.

Trip Transformadores (matéria: O biscoito fino que veio da massa pg.131).

Pode parecer um pouco óbvia esta tentativa de comparação, a ser desenvolvida neste capítulo, por se tratarem, o *slam* e o sarau, de dois movimentos de produção e circulação literária a princípio oriundos das regiões periféricas. No entanto, acredito que com esse esforço de retomar meus textos e minhas memórias, para conseguir observar semelhanças e diferenças a partir da minha experiência em campo, possa revelar-me ainda mais sobre meu objeto de pesquisa, ou mesmo me permitir um “insight etnográfico”, como cita Magnani, capaz de proporcionar maior compreensão.

*

O *Poetry Slam* nasceu em Chicago (EUA) nos anos 80, idealizado por Marc Kelly Smith (também conhecido como “*Slam Papi*”), um trabalhador da construção civil e poeta, com o intuito de trazer uma proposta diferente para encontros de leitura de poesia. Com referência ao esporte, o termo *slam* tem origem na onomatopeia, figura de linguagem que imita a sonoridade norte-americana para um ataque ao oponente, expressão esta apropriada pelos campeonatos de poesia que se tornou mundial.

Um dos mais importantes campeonatos é o *Grand Slam de Poésie* ou como chamam aqui, Copa do Mundo de Poesia Slam, que acontece em Paris, promovido pela Federação Francesa de Poesia Slam⁵¹. O movimento do *Slam* brasileiro insere-se no circuito oficial, em que o vencedor de cada *slam* compete no Slam BR - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, e o um único representante brasileiro participa desta final internacional.

Na terceira edição do Slam BR sediada pelo Itaú Cultural, o evento reuniu 29 poetas de diferentes Estados, sendo que 20 deles estão em São Paulo⁵². O primeiro campeonato de poesia falada de nome ZAP! (Zona Autônoma da Palavra)⁵³ nasce a partir do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um grupo de teatro que tem como foco de sua pesquisa de linguagem o diálogo entre a cultura *hip-hop* e o teatro épico, isto é, o

⁵¹ A Fédération Française de Slam Poésie existe há dez anos e é um órgão oficial que reúne e organiza a cena do poetry slam na França

⁵² Na última das três edições do Slam BR sediado pelo Itaú Cultural, 29 finalistas foram reunidos de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Brasília.

⁵³ Zona Autônoma da Palavra, é o nome do primeiro *slam* do Brasil, que acontece em São Paulo organizado pelo coletivo e com sede no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Apelidado de ZAP!, esse *slam* acontece toda segunda quinta-feira do mês e não há limitação de tema, nem critério seletivo para participar.

teatro baseado nos pressupostos de Bertolt Brecht. A união da poesia e da performance inspirou Roberta Estrela D’Alva, também denominada como *slam master* (apresentador e organizador de *poetry slam*), a trazer este formato pela primeira vez ao Brasil em 2008, promovendo batalhas de poesia no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Já em 2012 nasce o segundo *Slam* do Brasil idealizado pelo poeta, *slammaster* e *slammer* Emerson Alcalde, nomeado de “Slam da Guilhermina”, localizado em uma praça na Vila Guilhermina, Zona Leste de São Paulo.

Emerson Alcalde foi frequentador do ZAP! No qual, segundo o mesmo em fala no evento “Rumos do Slam”, conheceu pela primeira vez essa dinâmica, disputando alguns campeonatos (é vice-campeão em 2014 da Copa do Mundo de Slam). Apesar de uma dinâmica própria, segundo sua fala, o próprio fundador diz ter se inspirado não apenas no ZAP! mas também nos Saraus periféricos que frequentava, promovendo não apenas batalhas de poesia mas se inserindo no circuito de produção literária das periferias, lançando livros de “poesia de slam”.⁵⁴

Quando iniciei esta pesquisa, em 2016, realizei um primeiro levantamento de 19 *slam’s* residentes em São Paulo⁵⁵, ao fim da pesquisa em 2018 já havia mais de 34 *slam’s*, o que demonstra um crescimento do movimento, que quase duplicou em 2 anos. Uma interpretação possível e que foi levantada por alguns dos frequentadores de *slam* que pude conversar, justificam esta larga expansão após as Jornadas de Junho em 2013 e das Ocupações das Escolas Públicas Estaduais no município de São Paulo. Esta hipótese não foi confirmada, entretanto me parece plausível visto o recorte geracional destes indivíduos, mas ainda sim, pretendo sustentar a hipótese levantada por esta pesquisa sobre a força da movimentação destes jovens em ações culturais e políticas das e nas periferias.

⁵⁴ Emerson Alcalde em fala no evento “Rumos do Slam”, um bate papo com poetas representantes brasileiros na Copa do Mundo de Slam na França Ocupação Cultural Ermelino Matarazzo em 22/04/2017.

⁵⁵ Zap! Slam, Slam Guilhermina, Menor Slam do Mundo, Slam do 13, Slam do Grito, Slam do Corre, Slam Rachão Poético, Slam do Corpo, Slam Resistência, Slam da Ponta, Slam Função, Slam Mente Periférica, Slam Sujeira, Slam Uma Tacada Só, Slam das Minas /SP, Slam da Roça, Slam Pense Já, Slam Racha Coração, Slam do Prego, Slam Fluxo, Slam da Norte, Slam Pedra Pequena, Slam Rua, Slam Convicto, Slam CT, Slam do Grajaú, Slam Petisco, Slam Tiquatira, Slam Poesia Nacional, Slam da Brasil, Slam Sófálá.

Na oportunidade de frequentar algumas dessas “batalhas de poesia”, observei como alguns dos temas também são nativos das periferias e compartilham a leitura da realidade social por meio da arte. Os poetas tendem a se posicionar politicamente aos problemas sociais que, em geral, eles mesmos experimentam. Dessa maneira, observo aspectos comuns e nativos do discurso em torno dessa nova forma de se fazer arte como, por exemplo, as formas renovadas de um ativismo político entre os diversos *slams*. Por exemplo, o “Slam do Grito” utiliza a expressão concisa “Slam dos marginais plácidos” como um bordão de divulgação de seu evento, recorrente também em outros como no Slam Resistência, “Sabotage sem ‘massage na message’; ou o “Slam Sujeira” em que se diz “Isso aqui não é biqueira, nós trafica união e informação, com vocês Slam Sujeira”. Outra expressão que circula entre os diversos *slams* é a de “Vandalismo lírico”, dado que pretendo utilizar para relacionar a poesia e o conceito de marginalidade, reivindicado recorridas vezes.

As estratégias para me inserir em campo nas batalhas de poesia não foram exatamente as mesmas das utilizadas nos Saraus, por dois motivos principais: as batalhas que acompanhei foram realizadas, também, no centro geográfico da cidade; e a grande maioria do público era nitidamente jovem e de certa forma heterogêneo em termos de etnia e classe social. Eu, particularmente, diferente do Sarau na e da periferia, senti-me mais pertencente àquele grupo mais jovem reunido em torno da poesia. Havia também um sentimento comum que parecia motivar os presentes ali (eu inclusa): as performances possuíam temas de identificação coletiva, tais como desigualdade racial e social, feminicídio, homofobia, repressão do Estado e outras formas de opressão. Ali, no campo, meus olhos emocionados encontravam um lugar não só de resistência, mas de esperança. Em uma primeira visada, os *slams* são semelhantes aos saraus. Por outro lado, possuem características próprias, certo “ar” renovador de um movimento emergente.

Ainda em 2015 tive a oportunidade de atuar, durante a gestão Fernando Haddad, na Secretaria de Cultura sob gestão de Juca Ferreira. Em oportunidade atuei como Jovem Monitora Cultural no dentro do departamento de Cidadania Cultural, mais especificamente no Programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais). Ao

acompanhar projetos contemplados por esse edital anual, pude conhecer uma vasta movimentação cultural nas periferias de São Paulo, nas suas diversas linguagens artísticas: música dança, teatro, literatura; desenvolvidas por coletivos de atuação política e cultural. Esse dado também colabora para a compreensão desta e de outras política públicas de fomento à cultura desenvolvidas pelo Partido dos Trabalhadores no início dos anos 2000, notadamente importante para o alargamento, pelo menos no sentido de financiamento desses coletivos de ação artístico e cultural das periferias da cidade de São Paulo.

Um dos coletivos que acompanhei foi o “Slam da Guilhermina”, que até então era um dos poucos existentes na cidade de São Paulo e no Brasil. Estava lá trabalhando no momento em que este movimento do *slam* afluía, e nesses 3 anos pude notar o crescimento do *slam* pelo Brasil, com outros coletivos inspirados nesse mesmo formato nascido em São Paulo.

No que segue, espero não desenvolver um texto meramente descritivo para o que se espera de uma dissertação acadêmica, entretanto, parece-me essencial relatar minha inserção em campo, desde o primeiro contato com o sarau a partir de um “olhar de perto e de dentro” MAGNANI (2002, pp.11-29), até a contiguidade em acompanhar o ritual do *slam*, tomando o distanciamento necessário e colocando-me com estranhamento em relação ao objeto, para ponderar o que Magnani disse sobre o método de Levy-Strauss: “de perto e de fora”.

O primeiro campeonato de poesia falada que acompanhei foi o “Slam da Guilhermina”, realizado sempre no último sábado do mês em um praça, na saída da estação de metrô Guilhermina Esperança, daí seu nome de batismo. Chegava em torno das 19h, quando já era noite, e as pessoas já se aglomeravam em torno de um lampião vermelho onde se encontravam também os organizadores do evento, Emerson Alcalde, Uilian Chapéu, Cristina Assunção e Rodrigo Motta, todos ali presentes e, cada um, claramente, realizando uma função determinada. Enquanto o público se acomodava, alguns na grama, outros no chão e outros ainda de pé mais afastados, Emerson faz o papel de *slammaster*, isto é, de mestre de cerimônias, conversando à frente do público, apresentando o *slam* e suas regras. Concomitantemente, os outros organizadores

cuidavam da venda de livros que estavam ali sendo lançados, como, por exemplo, uma coletânea de poemas do próprio *slam* e outra coletânea do Slam do Grito, respectivamente as Antologias “3.0” e “Marginais Plácidos”⁵⁶, ambos com os finalistas do último ano de cada *slam*. Emerson contava que aquele lampião é usado justamente pela falta de iluminação no local e que até sua aquisição, oferecido por um amigo empático àquela situação, eles realizavam os encontros quase sem iluminação. Ao apresentar o *slam* como uma batalha de poemas autorais, descrevendo minuciosamente as regras, o *slammaster* Emerson, para minha surpresa, estende um saquinho improvisado até mim para sortear um nome previamente inscrito, o qual iria iniciar a batalha. Logo em seguida, foram escolhidos, também aleatoriamente, interessados para serem jurados e, para esses, eram entregues cadernetas em espirais com notas de 0.0 a 10.0.

Aqui é interessante notar que, apesar do *slam* se propor como uma atividade mais horizontal e “jovem” do que o sarau, percebe-se uma hierarquia entre os organizadores, e entre os organizadores e o público. No caso, é perceptível a figura do poeta Emerson em destaque, tanto durante as batalhas, quanto como figura que representa aquele *slam*. Trata-se de algo que aponte com relação ao sarau, ao me referir à figura do poeta Sérgio Vaz.

Voltando à descrição, ao dar início à batalha, o *slammaster* diz “1, 2, 3 Slam da Guilhermina”, imediatamente seguido com a resposta em coro do público. O que eu percebi ser mais empolgante durante as apresentações dos poetas *slammers* é que diferente do recitais em saraus onde o poema nem sempre é autoral, ali, é regra o performer ser também autor. Acredito que isso seja um dos dispositivos importantes para o jogo dos afetos. Isso conta muito para a pontuação/classificação, dentro do jogo. Mais ainda, acredito que a “verdade” transmitida pelo poeta está não só por acreditar naquele discurso, mas por tê-lo escrito e, muitas vezes, vivenciado, sabendo o lugar certo das entonações e dos ritmos. Com isso, diferente dos saraus, no *slam* as pessoas estão sempre reagindo quando o público é tocado sentimentalmente pela poesia e seu tema. Por exemplo, quando uma frase é dita com grande efeito e as pessoas se

⁵⁶ Ver quadro de livros publicados de forma independente nos anexos (p. 84)

identificam com ela, imediatamente alguns gritam “pow” ou, simplesmente, gritam em reação positiva àqueles versos que, para muitos são “verdades nem sempre ditas” ou nem sempre ditas com poesia. Outra situação diferente são as notas, pois quanto um *slammer* recebe nota baixa muitos reagem de forma negativa com uma expressão recorrente em outros *slams* “Credooo”, como se aquele jurado não representasse sua opinião. Interessa, pois, notar que dois elementos fundamentam a experiência do *slam*: o afeto e a identidade. A poesia não é algo que crie estranhamento, como reza a tradição ocidental, nem é algo para se refletir, senão para sentir.

Tive a oportunidade de conversar com algumas pessoas no local, e muito de surpresa pela energia de me manifestar e de me emocionar com os poemas. Logo já tinha ali o meu preferido, torcendo por esse poeta que passou por várias etapas, mas infelizmente não pude presenciar o final quando é definido o ganhador, tive de seguir meu caminho atravessando a praça e utilizei o mesmo metrô de volta como transporte. Algum tempo depois, já atenta aos eventos para poder acompanhá-los, soube que no dia 30 de novembro de 2016 haveria a última edição daquele ano do ZAP! antes da grande final, na qual escolheriam o vencedor de novembro, como eles mesmos divulgaram no cartaz que circulava na internet: “últimas vagas para a final”. A batalha aconteceu na SP Escola de Teatro, na praça Roosevelt, local cedido pela influência do grupo Bartolomeu de Depoimentos. O evento foi acomodado na área da entrada, antes das catracas, os *banners* de divulgação estavam em destaque, caixas de som em teste, microfone no centro, e uma mesa de Dj para as apresentações nos intervalos de cada *slammer* inscrito no *slam*; algumas cadeiras foram disponibilizadas, mas a maioria ou acompanhou de pé ou sentou-se no chão. Nesse dia, o “Menor Slam do Mundo” aconteceu juntamente com o ZAP!, espaço cedido pelos mesmos. Esse *Slam* é um dos poucos em que as regras são diferentes e por isso quem participa dele não concorre oficialmente para vaga na Copa do Mundo de Slam. Nesse *slam*, os *slammers* devem ter 3 poesias, também autorais, de até 10 segundos; o minimenor *slam* do mundo, com poemas de até 3s e o nano *slam* com até 1s.

O *slam* marcado para às 18h30 teve início às 19h, antes disso os *slammers* que foram chegando se inscreviam com uma das integrantes que anotava os nomes dos

interessados. Com o início da competição, foi entregue aos jurados, escolhidos aleatoriamente ou que espontaneamente se dispuseram a participar, um par de dados em que a nota de cada um é somada. Em tom de descontração, os *slammers* são chamados um por um para apresentar sua “nano” poesia como chamam. É reivindicado o silêncio com a frase “nem mais um piu”; todos respondem “piu”; esta é a deixa para o início da poesia. Ao fim, os jurados levantam as notas, lidas em voz alta pelo *slammaster*. A exemplo de uma poesia de 10 segundos, o apresentador declama “menor menor menor menor menor menor”. Com a sonoridade, a impressão é que se diz: “enorme enorme enorme enorme enorme”. Muitos dos poemas brincavam com essa figura de linguagem; outro continha “esta flor esta flor esta flor esta flor” com o mesmo intuito de sonorizar “floresta floresta floresta floresta” terminando com “esta floresta não é sua” subentendendo um tom de protesto contra a propriedade privada e o desmatamento. Ali, poemas com temas ambientais, sociais e sobretudo políticos foram destaque. Finalmente, o “campeinho”, como se referem ao campeão do dia do “Menor Slam do Mundo”, foi anunciado.

Dando sequência ao evento, pelo curto tempo, a *slammaster* do Zap, Roberta Estrela D’álva que também é apresentadora do programa Manos e Minas da TV Cultura, com toda sua desenvoltura e simpatia, apresentou rapidamente o *slam* e deu início às apresentações de cada *slammer* inscrito. Neste momento já estava valendo a vaga para a final, que ocorreu em dezembro daquele ano definindo o representante do Zap! no Slam BR. Como esse *slam* tem um influência muito forte do *hip hop*, pelo Núcleo Bartolomeu de teatro, que destacarei mais adiante, especialmente nesse *slam*, mas também em outros, existe a participação de um DJ, integrado às declamações. Assim que se chama o poeta ao microfone, o DJ toca um disco de vinil com música da cultura *hip hop*, mas também outras vertentes sempre com raiz na música negra, como Funky e Sambarock. Chamou-me muito a atenção o diferencial de ter um DJ tocando vinil em um par de toca discos enquanto o *slammer* inscrito é chamado e ocupa o centro da roda para a disputa. Foi algo novo pra mim e que despertou grande atenção, pois também sou DJ e coleciono discos. Nesta ocasião, pude acompanhar toda a batalha até o fim, quando foi escolhido o último ganhador para a disputa final que representou o ZAP! na competição final.

A final do Slam BR foi sediado no Itaú Cultural. A ganhadora foi a Luz Ribeiro integrante do “Slam das Minas”, que é um campeonato itinerante de poesia falada criado em 2016 que tem o objetivo garantir uma vaga para mulheres no Slam BR, bem de acordo com as novas e importantes demandas por representação feminina na esfera pública. A poeta e *slammer* Luz Ribeiro, além de representar o “Slam das Minas” no “Slam BR” e representar o Brasil na Final Mundial da França, integra juntamente com a Mel Duarte, Carolina Peixoto e Pam Araújo, todas escritoras e que também já publicaram, de forma independente, livros de poesia. Uma das funções de Luz Ribeiro no *slam* é tocar em vinil músicas interpretadas por mulheres ou com a temática feminista nas letras. Como a poeta disputava o *slam* e nos representava na França, as outras integrantes convidaram uma amiga Dj em comum, militante do movimento negro e feminista que por consequência também me convidou. Fui para o “Slam das Minas” com meu par de toca-discos e os vinis selecionados para essa apresentação. Foi então que os caminhos da pesquisa se abriram, pois ali eu era alguém de dentro e não mais uma estudante estranha em trabalho de campo. Fui recebida com legitimidade e a partir dali se desdobraram outros encontros e possíveis entrevistas para a pesquisa. Ou seja, estabeleci ali uma relação muito significativa enquanto pesquisadora, desenvolvendo uma relação de troca entre os dois pólos da pesquisa, o pesquisador e o pesquisado (MAGNANI, 2009, p.133).

Neste sentido, o pesquisador não apenas se depara com o significado do arranjo do nativo, mas ao perceber esse significado e ao conseguir descrevê-lo nos seus próprios termos acredita ser capaz de apreender a lógica e incorporá-la de acordo com os padrões de seu próprio aparato intelectual e até mesmo de seu sistema de valores e percepção. Assim, com base nas observações de autores como Magnani e de muitos outros antropólogos que sempre refletiram sobre seu trabalho de campo, é possível postular, de maneira sintética, que a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo do pesquisado e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, em verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de

entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (MAGNANI, 2009, p. 134)

O “Slam das Minas” aconteceu na Casa das Rosas na Avenida Paulista (próximo ao Itaú Cultural) dentro de uma iniciativa da própria organização da instituição de incluir o Slam de Poesia em sua programação, chamada “Torneio de Slam”. Cheguei cedo para montar o equipamento no coreto daquele que é um patrimônio tombado e realizar uma discotecagem para abrir o evento. Pude conhecer cada integrante, comprar livros de poesia que estavam à venda e também uma camiseta com a arte do *slam*. Ao poucos, o público foi chegando e se instalando, alguns sentados em cadeiras, outros acomodados no chão e a grande maioria em pé ao redor. É perceptível o ritual que se desdobra em cada *slam*, todos que frequentei têm como mote de início alguma frase de efeito e o deste em específico era “Manas, Monas, Montras”, com referência à amplitude do entendimento do gênero feminino ao universo LGBTTQ+, assim como que para reverenciá-lo.

*

Os principais ponto de aproximação entre sarau e *slam* são o objeto literário, de que ambos se valem, e reivindicação da marginalidade como adjetivação positiva a partir de uma identidade dita periférica. Isso fica claro tanto pelos discursos dos atores sociais e poetas, como pela rede de solidariedade entre os movimentos. Um claro exemplo deste liame é o lançamento dos mesmos livros e circulação dos mesmos escritores em ambos espaços. Eventualmente, há convites para esses escritores estarem presentes em ambas as atividades. Outras vezes, há batalhas de poesia organizadas pelos próprios saraus ou a realização de um sarau antes do início das batalhas em um *slam*. No primeiro caso, uma boa amostra dessa afirmativa é o poeta Daniel Minchoni idealizador do “Sarau do Burro”, que posteriormente idealizou o “Menor Slam do Mundo”; outra é o “Slam uma tacada só” que é organizado pelo Sarau do Peixe no Jardim Romano, ou ainda, o “Slam Convicto” realizado pelo “Sarau Suburbano Convicto”. Já, no segundo caso tomo como exemplo o que chamam de “microfone aberto”, ação recorrente em muitos *slam*’s, e, mais especificamente, a “Roda livre” que

acontece no “Slam da Guilhermina”, quando todos podem declamar, cantar, falar textos autorais ou não antes que se inicie a batalha propriamente.

Mas, mesmo que parceiros comuns no plano da resistência literária da periferia, há também algumas diferenças entre o sarau e o *slam*. Nesse sentido, destaco, em primeiro lugar, que o sarau surge no início dos anos 2000, principalmente na zona sul de São Paulo. O *slam*, por sua vez, surge em 2008 quando Roberta Estrela D’alva traz este formato para o Brasil com o “ZAP!”; mas é a partir de 2012 que ele realmente se dissemina, quando surge o “Slam da Guilhermina”. Logo em seguida, eclodem todos os outros saraus que hoje conhecemos (ver tabelas a seguir) e, especialmente, na zona leste de São Paulo ⁵⁷. Este espaço de tempo vago (2008-2012) quando nasce o primeiro e o segundo *slam* nos permite interpretar a diferença do formato que D’alva trouxe (de certa forma restrito, por ser em um núcleo de teatro localizado na Pompéia, integrado por artistas com certa consagração na cena teatral) mas que foi reapropriado pelos movimentos de ação política e cultural da periferia, que com ele se identificaram, mas que o ressignificaram a partir de sua realidade e urgência das periferias. Por isso, o mapa (ver Anexo) demonstra um surgimento em cascata de *slams* sobretudo Zona Leste de São Paulo, aí sim, mais geograficamente inseridos na periferia, realizados por ativistas da periferia e com ações para a periferia. A tabela a seguir tem o intuito de demonstrar por tempo e espaço minha argumentação a respeito da quantidade de *slam* surgidos após 2012. É possível conferir mais especificamente que a grande maioria surge em 2017:

Tabela 1 - *Slam* por região e ano de nascimento

<i>Slam</i> por região e ano de nascimento									
Região	2008	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
Leste		1		1	2	1	3	1	9
Centro		1		1			4		6
Sul			1		1		2		4

⁵⁷ Ver mapa nos anexos, p. 89-90..

Oeste	1			1			1		3
Total	1	2	1	3	3	1	10	1	22

Na tabela acima e na que se segue é importante ressaltar a ausência de alguns *slam's* como por exemplo o Slam das Minas por ser Itinerante, ou seja não possuir um local fixo. No quadro a seguir tenho o intuito de ilustrar minha argumentação de que a maioria dos *slam's* estão Zona Leste- em torno de 9 *slam's* estão na região leste de São Paulo- lugar de grande movimentação política e cultural em ocupação de espaços públicos e privados. A próxima tabela contém a região metropolitana, lugar que também possui muitos *slam's*:

Tabela 2 - *Slam* por ano e regiões (região metropolitana)

Slam's por ano e regiões (Região metropolitana)						
Ano/Região	Leste	Centro	Sul	Oeste	RMSP	Total
2008	-	-	-	1	-	1
2012	1	1	-	-	-	2
2013	-	-	1	-	-	1
2014	1	1	-	1	-	3
2015	2	-	1	-	1	4
2016	1	-	-	-	2	3
2017	3	4	2	1	3	13
2018	1	-	-	-	-	1
Total	9	6	4	3	6	28

Outro ponto de distinção entre os saraus e o *slam* é a competição, inexistente naquela modalidade de poesia oral. No *slam*, há disputa, e com regras claras a serem seguidas, em que se dão notas e se descontam pontos, caso aquelas não sejam cumpridas. Tudo isso para que haja um finalista que disputará o “Slam BR” e que representará o Brasil no campeonato mundial da França. Vale mencionar, nesse caso, as regras gerais do *slam* Brasil que acontece em São Paulo, e que lembram um campeonato esportivo:

- I. Eliminatórias: são formadas 4 chaves com 8 *slammers* cada. Da primeira rodada, passam 5 pra segunda e depois 3 para terceira. O primeiro e segundo lugares de cada chave passam para a semifinal. Semifinais: serão duas semifinais com 4 poetas cada semifinal. Sendo que da Semifinal I - participam 1ºA + 2ºB + 1ºC + 2ºE da semifinal II 2ºA + 1ºB + 2ºC + 1ºD. Serão 3 rodadas. Soma-se as notas das 3 rodadas e o 1º e 2º [sic] colocadxs de cada semifinal passam para a final. Final: Com os 1º e 2º [sic] colocadxs da semifinal I + 1º e 2º da semifinal II.
- II. Cada participante deve ter no mínimo 6 poemas de sua autoria. Três deles serão utilizados nas eliminatórias (caso o poeta passe para a segunda e terceira rodada) Se o/a poeta passar para a semifinal, três outros poemas diferentes devem ser usados nas semifinais. Se o poeta chegar às semifinais, ele/ela pode usar qualquer um dos seis poemas já utilizados e inclusive outros inéditos.
- III. Um poeta no palco de cada vez. (a exceção do “Slam do Corpo”)⁵⁸. Os poemas podem ser sobre qualquer assunto e em qualquer estilo e podem ser lidos.

⁵⁸ O “Slam do Corpo” surge em 2014 como a 1ª batalha de poesias no Brasil com surdos e ouvintes, em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (idealizador do ZAP!SLAM) e o poeta Daniel Minchoni (idealizador do Sarau do Burro e Menor Slam do Mundo). Este *slam* nasceu do desejo de experimentar performances poéticas numa composição entre a língua portuguesa e a língua de sinais, entre surdos e ouvintes, por isso partem de duplas de poetas que criam e apresentam poesias nas duas línguas simultaneamente.

- IV. Não é permitido o uso de acessórios, figurino, ou acompanhamento musical. A penalidade para a violação dessa regra é de 2 pontos.
- V. Os poemas devem ter no máximo 3 minutos mais 10 segundos de bônus. após esse tempo a cada 10 segundos excedidos 0,5 ponto é descontado. Uma pessoa especialmente designada para tal fica responsável pela cronometragem do tempo.
- VI. Uso de *sample* ou “inspiração”: um poeta pode citar partes de poemas já existentes (palavras, textos) em seu trabalho. No entanto, é proibido plagiar ou copiar poemas.
- VII. Um júri popular formado por cinco pessoas escolhidas entre o público, pelo *slammaster* e pela equipe do *slam* atribui notas após cada poema numa escala de 0.0 a 10.0 que os jurados julgam: forma + conteúdo, inspiração poética + performance. A nota mais alta e a mais baixa são retiradas. As médias e as notas são marcadas em um quadro onde todos possam ver.
- VIII. Em caso de empate um novo poema deve ser apresentado ao júri até que haja o desempate. Se o número de poemas chegar a 6 serão somadas as notas.
- IX. São consideradas parte integrante do jogo e devem ser incorporados a ele acontecimentos imponderáveis tais como, queda de energia e problemas técnicos no equipamento (que pode fazer com que o microfone falhe por exemplo no meio da poesia).⁵⁹

No Sarau não existem regras (a não ser o silêncio, aí relacionado ao respeito durante a apresentação). Trata-se de um espaço de congregação, de reunião entre moradores, ativistas, militantes, agentes culturais, de todas as idades, em torno da poesia com um certo tom de descontração como quando são realizados em um bar, com pessoas ao redor sentadas em mesas degustando petiscos e bebidas. Como afirmei

⁵⁹ Regras transcritas de cartilha impressa distribuídas durante a final do Campeonato Brasileiro de Poesia Falada Slam BR 2017.

anteriormente ser visível a heterogeneidade do público que frequenta e recita nos saraus de poesia, presenciei crianças, idosos e adultos em sua maioria. Como define o próprio Sérgio Vaz: Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem a sua cidadania através da poesia.⁶⁰

No *slam*, há uma certa tensão em torno da disputa, principalmente nas finais, como, por exemplo, quando poetas estão de canto, ensaiando suas performances, ou compartilhando suas idéias com os amigos, como se fosse um aquecimento esportivo. Outro ponto marcante é o aspecto geracional: o público é majoritariamente jovem, e com isso acredito estar aí a chave de uma performance que se caracteriza pelo tom da revolta, com temas que vêm tanto da realidade social que vivenciam quanto dos movimentos sociais de que participam, movimentos esses ligados, sobretudo, às questões de raça e gênero. Uma questão importante a ser acentuada é que nas suas publicações aparecem outros temas, como o amor, a cidade e o cotidiano. Mas, de fato, na maioria das performances orais que presenciei, são os temas mais sociais e identitários (raça, gênero, classe) que são os reivindicados pelos poetas e ovacionados pelo público que os acompanha e julga.

É possível identificar o *slam* como um movimento estratégico, em resposta ao acirramento da intolerância racial e das taxas vulnerabilidade social e violência urbana, provenientes dos quadros econômicos e culturais globalizados, por se tratar de um movimento vindo das periferias e que surpreende como novidade. A literatura não fica imune a esses processos sociais, que trazem à vida e, conseqüentemente, à agenda dos jovens intelectuais (entendido o termo em sentido amplo) temas como fome, miséria, desigualdades sociais, raciais e de gênero. Por outro lado, as noções de periferia e marginalidade não apenas os rotulam, mas também dizem sobre “a maneira como esses moradores pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto social mais amplo” (NASCIMENTO, 2006. p.03-10).

⁶⁰ VAZ, Sérgio. Revista Cooperifa, v.1, editorial. 2010. p.12.

Interpreto nesta perspectiva o esforço dos poetas e articuladores da Literatura Marginal/Periférica em torno da produção e edição de seus livros de forma independente. Um exemplo disso foi a intervenção fora da programação oficial da FLIP (Festa Literária de Paraty) realizada em julho de 2018 em um barco chamado por eles de “barco pirata”. A esta intervenção foi dada o nome “Flipei | Festa Literária Pirata das Editoras Independentes”⁶¹ organizada pela editora Autonomia Literária⁶² juntamente com a plataforma cooperativa Rizoma⁶³, como descreveram o “vietcong das editoras independentes, atacam a ilha colonial de Paraty”. Nesta ocasião foram reunidas diversas editoras independentes como: Editora Elefante, Dublinense, Boitempo, Lote 42, n-1 edições, Editora Nós, Editora Contracorrente, Editora Veneta, Ubu Editora, Relicário Edições, Editora e Livraria Expressão Popular, Editora Filosófica Politeia, Editora Hedra, Editora Escola da Cidade. Segundo descrição dos mesmo o evento contou com o apoio das editoras com maior evidência: Blooks Livraria, Tapera Taperá, CartaCapital, Fundação Lauro Campos, Fundação Perseu Abramo, Editora Mymag, Wzamura Cenografia, Capital 35, Fundação Rosa Luxemburgo, CDHIC e Vigência.

Na programação ainda havia debates, saraus, lançamento de livros, *slams* e *shows* com a presença dos convidados: Laura Carvalho, Guilherme Boulos, Gregorio Duvivier, Jessé de Souza, Manuela D'Ávila, Marcelo Freixo, Djamila Ribeiro, Sonia Bone Guajajara, José Guilherme Pereira Leite, Marcia Tiburi, Wagner Schwartz, Suelly Rolnik, Sílvio Luiz de Almeida, Sabrina Fernandes, Tatiana Roque, Esther Dweck, Pedro Rossi, Peter Pal Pelbart, Marina Costin Fuser, Daniel Fuentes, Roberta Estrela D'Alva, Lutz Taufer, Ben-Hur Demeneck, Jacqueline Muniz, Marcelo Semer, Natalia Timmerman, Aline Bei, Slam da Guilhermina e Slam do Prego, Baião de Spoken e BNegão. Meu intuito em citar os nomes convidados para participar desta que chamaram de “invasão literária” em Paraty é, além de alguns *slam's* a percepção de que alguns intelectuais presentes são figuras conhecidas de um movimento político de “esquerda”, visto que, por exemplo, Djamila Ribeiro é colunista da editora também presente

⁶¹ Ver foto do evento p.94.

⁶² Iniciativa editorial que busca organizar suas publicações em rede, junto com movimentos sociais, intelectuais, coletivos e portais de mídia independente.

⁶³ Rizoma é autodenominado um coletivo de editoras independentes. Possuem também uma loja online e um *bookbus* em frente ao Al Jariah (rua Rui Barbosa 269).

CartaCapital; o candidato à presidência da república nas eleições de Outubro de 2018 pelo PSOL, Guilherme Boulos; ou então porque também não destacar a professora e filósofa Marcia Tiburi candidata pelo PT nas mesmas eleições para o governo do Rio de Janeiro. Acredito que isto possa demonstrar a convergência dos movimentos artísticos liderados por estes jovens escritores e produtores com o debate em torno das pautas destas lideranças políticas.

Voltando ao que me interessa sobre a produção literária, vale destacar também o levantamento por mim realizado a respeito dos livros lançados no circuito de *slam*'s na cidade de São Paulo - que pode ser visto por completo a partir de quadro anexado a esta pesquisa⁶⁴ - cinco editoras independentes e que não estavam presentes na intervenção “FLIPEI”, e que se destacaram, foram as editoras: Selo do Burro, Poesia Maloqueirista, Editora Nós, Academia Periférica das Letras e Editora Patuá. Essas editoras publicaram respectivamente os livros “Alteridade” de maria Giulia Pinheiro (2013), “Há mar no asfalto” de Samuel Borges (2014), “Versos para aumentar o mundo” de Victor Rodrigues (2014), “Coquetel Molotov” de Luiza Romão (2014); “A vida é bélica” de Jonas “Worcman” (2013), “Aprender menino” novamente de Victor Rodrigues (2014), “O vendedor de travesseiros” de Emerson Alcalde (2016); “Reza de mãe” de Allan da Rosa (2016), “Vendo pó...esia” de Rodrigo Círiaco (2016); “Em reticências” e “Troca” de Thayaneddy Alves (2016 e 2017); “Desaguar” de cris Rangel (2016) e “Da poeta ao inevitável” novamente de Maria Giulia Pinheiro.

Todos estes livros com a respectivas editoras foram estruturadas em tabelas para comparação e melhor ilustração do que acabo de descrever. Ainda que por conter apenas alguns exemplos e por isso denotar um levantamento subestimado a respeito do que entendo por uma intensa publicação de livros de forma independente, o que pretendo não é demonstrar seu aspecto quantitativo, mas exemplificar algumas das possibilidades encontradas pelos escritores para publicação de seus livros à margem do mercado editorial, principalmente, por sua recorrência e que podem ser visualizadas nos quadro resumido abaixo:

⁶⁴ Ver quadro de lançamento de livros (p.84).

Tabela 3 - Livros lançados em *slam* de poesia.

Nome do Livro	Nome do Escritor	Ano	Gênero	Editora/Selo
“Há Mar no Asfalto”	Samuel Borges	2014	Poema	Selo do Burro
“Versos para aumentar o mundo”	Victor Rodrigues	2014	poema	Selo do Burro
“Coquetel Motolove”	Luiza Romão	2014	Poema	Selo do Burro
“Alteridade”	Maria Giulia Pinheiro	2016	Poema	Selo do Burro
“A Vida é Bélica”	Jonas Worcman	2013	-	Poesia Maloquerista
“Aprender Menino”	Victor Rodrigues	2014	-	Poesia Maloquerista
“O Vendedor de Travesseiros”	Emerson Alcalde	2016	Poema	Poesia Maloquerista
“Reza de Mãe”	Allan da Rosa	2016	Contos	Editora Nós
"Vendo Pó...Esia”	Rodrigo Ciríaco	2016	Poema	Editora Nós
“Troca”	Thata Alves	2017	Poema	Academia Periférica de Letras
"Em reticências"	Thayaneddy Alves	2016	Poema	Academia Periférica de Letras
“Desaguar”	Cris Rangel	2016	Poema	Editora patuá
"Da Poeta ao Inevitável"	Maria Giulia Pinheiro	2013	Poema	Editora patuá

A exemplo do conteúdo abordado pelos poetas em batalhas de poesia, busco aqui transcrever trechos de algumas apresentações que estão disponíveis *online*, respectivamente, na página Manos e Minas, que faz parte da programação da TV Cultura⁶⁵, e no canal do *youtube* da Slam Grito Filmes. As primeiras poetas, cujos trechos transcrevo a seguir, foram convidadas por Roberta Estrela D'alva, que incluiu a performance de poesia juntamente com shows de *hip hop* que já aconteciam nesse programa. Outros vídeos também podem ser facilmente encontrados na internet, pois, frequentemente são filmados pelos próprios coletivos e disponibilizados em páginas e *blogs* dos respectivos *slam*'s. O trecho a seguir é transcrito da apresentação do poema de Bell Puã⁶⁶, vencedora do Slam BR 2017:

Na classe burguesa que cresci,
playboy me falou de mérito,
disse que os bacanas olhavam pra ele
e previam: “esse aí vai dar pra médico”.
Tá aí a diferença da cor no nosso destino,
o meu tio apenas criança, ainda menino,
já sentenciavam [*sic*]: “esse aí vai dar é pra bandido”.
Com muita dignidade, tio Evandro limpa
o chão da cidade caótica que é o Rio de Janeiro.
Salve Comlurb, galera de luta, os ‘gari-guerrueiro’.
O Funk do gueto que dá vida aos nossos dias.
Fiquei sabendo que além de tirar nossos direitos,
querem proibir arte da periferia.
‘Ou’ governo Temer muda o roteiro,
no Brasil já proibiram samba, axé, maractu, frevo,
dando desculpa que é som indecente.
Admite que é porque ‘é som de preto, de favelado,
mas quando toca ninguém fica parado’(...)

⁶⁵ Transcrição dos poemas apresentados respectivamente pelas poetas Bell Puã e Midria, a partir de vídeos divulgados *online* pelo programa “Manos e Minas” que também traz em sua programação apresentações de poetas da cena do *slam*.

⁶⁶ Bell Puã é poeta *slammer* pernambucana, vencedora do SLAM BR 2017. Também é dançarina e performer no UM Coletivo, além de atuar no Slam das Minas PE.

Desse poema, de temática ampla e que nos chega aos fragmentos, é possível perceber questões atuais da política em vigor e do que se discute sobre a meritocracia em uma sociedade desigual economicamente como é o Brasil. Outro trecho que vale destacar diz do debate em torno da cultura negra e periférica historicamente perseguida e, para exemplificar, a poeta cita o ritmos musicais funk em comparação ao samba que, como já se sabe, foi proibido nas primeiras décadas do século XX.

Esse poema contém muito do que busquei abordar sobre o discurso entoado pelos poetas em performance. Eles demonstram questões da atualidade, a partir de uma realidade pessoal em constante crítica sobre o que é ser jovem e negro na periferia, mas, também, parecem conectados com tópicos que ultrapassam a sua esfera específica. Aqui, no caso, a poeta é de Pernambuco, mas se refere ao Rio de Janeiro e à famosa greve dos garis do carnaval de 2014. Ou seja, o temário depende de uma conectividade que remete aos discursos sociais recorrentes no *slam*. Nesse sentido, é possível afirmar que, por Bell Puã ter levado o título de campeã do Slam BR, sediado em São Paulo, com uma provável maioria dos presentes e jurados paulistas, o temário do poema transcende uma realidade pessoal e responde às expectativas dos jovens daqui. Não se trata, pois, de trazer para o poema uma problemática apenas restrita e local, mas se relacionar com um conjunto de temas de uma juventude brasileira de esquerda, globalizada, e conectada.

Aqui recorro a Milton Santos para entender que o desenvolvimento desigual pode ser resultado de "uma ordem, cuja inteligência é apenas mediante o processo de totalização, isto é, o processo de transformação de uma totalidade em outra totalidade" (1996, p.101). Essa compreensão é partilhada por outro geógrafo, Neil Smith (1988). Para ele, a combinação de desigualdades geográficas é inerente ao desenvolvimento capitalista, resultando no desenvolvimento desigual como produto para o capital. Dessa maneira: "o desenvolvimento desigual é a desigualdade social estampada na paisagem geográfica e é simultaneamente a exploração daquela desigualdade geográfica para certos fins sociais determinados" (Smith, 1988, p.221). Já sociólogo brasileiro Otávio

Ianni dialoga com Milton Santos e nos auxilia a compreender os discursos abordados por esses jovens que falam a respeito de uma sociedade civil que ganhou uma dimensão mundial, tratando de temas comuns como “direitos humanos, narcotráfico, proteção do meio ambiente, dívida externa, saúde, educação, meios de comunicação de massa, satélites e outros itens. Assuntos sociais, econômicos, políticos e culturais que sempre pareceram nacionais, internos, logo se revelam internacionais, externos” (Ianni, 1992, p. 43).

O que se entende por mundial não são os espaços geográficos em si, mas a realidade social compartilhada por uma rede de relações humanas - e, no presente, via rede mundial de computadores - de modo a valorizar a singularidade em meio à totalidade, ou seja, a busca em viver em um mundo mais solidário, como esclarece Milton Santos: "O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas" (SANTOS, 1994, p. 31).

Este próximo trecho é transcrito a partir da performance de Midria, no mesmo programa da TV Cultura. É possível observar em sua fala a perseguição e o apagamento dos símbolos da cultura negra. O seu diferencial foi trazer o recorte de gênero sobre ser mulher e negra em uma sociedade racista, discurso que me parece recorrente nessa produção literária:

(...) Eu sou a menina que nasceu sem cor,
porque eu nasci num país sem memória, com amnésia,
que apaga da história todos os seus símbolos de resistência negra,
que embranquece a sua população e trajetória a cada brecha.
(...) O colorismo é uma política de embranquecimento do Estado
que por muito tempo, fez com que eu odiasse
meus traços genéticos do meu pai herdados.
Me odiasse, me mutilasse, meu cabelo alisasse.
Meninas pretas não brincam com bonecas pretas,
mas ‘faço questão de botar no meu texto
que pretos e pretas estão se armando, se amando’,

porque me chamam por aí de parda, morena,
moreninha, mestiça, mulata,
café com leite, marrom bom bom...
Por muito tempo eu fui a menina que nasceu sem cor,
até que um dia gritaram-me: ‘negra’!
E eu respondi.

(MIDRIA, 2018)

Além do discurso sobre gênero o poema traz o tema do “branqueamento” da população brasileira após a escravidão no século XIX, criticada pela poeta como uma política institucionalizada. A partir de seu relato é possível elucidar que essa política trouxe consequências reais para ela, pois durante muito tempo “não aceitou ou teve orgulho” de sua cor e traços genéticos herdados de seu pai. Por ter o tom de pele mais claros, por interpretação, herdados de sua mãe, reconhece um certo privilégio, mas ao mesmo tempo um não lugar a partir da expressão “a menina que nasceu sem cor”. Outra questão levantada faz alusão ao mercado majoritariamente voltado para a produção e venda de bonecas brancas, demonstrando a falta de representatividade negra durante sua infância. A ausência de identidade é superada quando a poeta parece entrar em contato com o movimento negro, aqui simbolizado pela analogia ao poema original em que faz referência à peruana Victoria Santa Cruz, figura histórica e emblemática da mulher negra latino-americana.

Já, o poema “Século XXI”, do poeta Wesley Jesus, que transcrevo a seguir, foi retirado a partir de vídeo divulgado no canal do *youtube* “Grito Filmes”, filmado e produzido pelo “Slam Grito Filmes” - coletivo formado por cineastas, fotógrafos, cinegrafistas e ativistas que cobrem eventos culturais de rua - em uma edição realizada na Praça Mauá no Rio de Janeiro em parceria com o “Slam Resistência” de São Paulo:

“Eu preciso falar...
século XXI onde tudo é comum.
O policial que confundiu negro com traficante e matou,
Foda-se! Era só mais um.

Esse é o Brasil e esse aqui é meu povo,
Eu aposto cem mil contigo,
que amanhã ele confunde de novo,
amanhã, depois e novamente.
De dez traficantes que morrem, nove é inocente.
Mas como ser traficante e inocente na vida?
É só dizer que é traficante e pronto, todo mundo acredita.
Até eu acredito no que foi dito pelo supremo veredito,
e aí de mim se não acreditar,
talvez não passe mais nenhum dia vivo.
Mas eu sou traficante também, em!
representante de Coelho Neto,
a minha “indólia”[sic] é a leitura e o meu fuzil o papo reto.
Século XXI, onde tudo é comum.
Onde o rico só escuta aplausos, e eu escuto “pá-tum”.
Onde o rico dorme feliz ao mar e suas ondas sucintas.
Enquanto meu despertador é uma “gloc” com pente de trinta.
Mirada no alto, tem sangue no asfalto e uma senhora de salto,
novamente a polícia confundiu um simples abraço com assalto.
Eu tenho perguntas dentro de mim que me seguem como sombra,
eu vou abrir ela com você e espero que me responda:
Porque o rico pode e a gente não pode?
Porque a gente usa “Xperia” enquanto eles usam “Ipode”?
Ou porque eles usam cinquenta ternos diferentes
e eu to sempre com o mesmo “chorte”?
Porque rico é informante e o pobre é “X9”?
Porque rico é portador de arma e o pobre é marginal com revólver?
Porque rico recebe carinho e o pobre recebe sacode?
Aí o rico me vê do outro lado dessa telinha,
a minha casa inteira na dele não dá a cozinha.
Mas ele vai dizer que sou maluco, que não sei do que tô falando.
Mas o que ele vê na TV é meu verdadeiro cotidiano.
“pessoas sendo mortas metrô e trem lotado,
busão quase sem porta, cadê o ar condicionado?”
Se é século XXI, rapá! Que a maldade não evolua.
Senão daqui a pouco vão dizer nos jornais:
pessoas negras são proibidas na rua.

Cabelo duro é pecado, beijo de mula é pecado,
branco é bonito ser gay, mas preto é feio ser viado.
A escravidão acabou? Então te ganha na resposta.
Se acabou, então porque sinto a dor do chicote nas costas?
E dói, o suor bate e arde.
Vocês podem me chamar de tudo,
só não me chama de covarde.
Meu cabelo é duro e meu beijo é grande, mas eu me amarro!
E cada rima constante vale bem mais que seu carro.
Porque seu carro fumê só serve pra quem tá vivo,
mas o caráter e o saber, se eu morrer levo comigo.
É por isso que eu prefiro: alface, azeite e vinagre,
e depois de tanta verdade que eu falei,
se eu viver vai ser milagre. (JESUS, 2017)

Esse poema também nos remete ao entendimento global dos problemas sociais, por se tratar de um jovem que está contando sua visão da realidade enfrentada por ele no Rio de Janeiro com o mesmo formato poético em performance. O poema foi transcrito por inteiro, pois acredito que consegue ilustrar os temas recorrentes sobre marginalidade, racismo, desigualdades sociais e econômicas entoados pela grande maioria dos jovens poetas. Nesta perspectiva, não há apenas a análise de uma área central, mas, comparando centros que competem pela hegemonia da metrópole, pode revelar a vida urbana, as relações sociais e o tipo de metrópole resultante dessa competição. Ao pensar a cultura como espaço de resistência e produção de novos sentidos políticos em países inseridos no contexto de globalização, a literatura desses jovens tem o objetivo de mostrar propostas de mudanças estruturais na produção e circulação.

Caberia pensar como esses temas metropolitanos, interseccionais (gênero, raça, classe) e em rede, dos *slams*, se conectam não só com o discurso da juventude, periférica ou não, mas, também, com o próprio espaço que os *slams* ocupam. Uma comparação com os saraus também pode ser útil nesse caso.

A partir da pesquisa de campo anterior, tendo em vista que os saraus passam a ocupar majoritariamente bares nas periferias, onde acontecem edições regulares, ressignificando esses espaço com poesia e compartilhando laços de pertencimento, tanto por serem moradores do mesmo bairro, quanto por uma identificação étnica e sociocultural, acredito que o termo desenvolvido por Magnani se encaixa em sua descrição.

O termo pedaço na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que fundada em laços familiares, porém mais densa que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (MAGNANI, 2002, p. 21)

As dificuldades vivenciadas pelas contradições socioespaciais que a cidade impõe aos moradores motivam a reafirmação de uma identidade com o território, como por exemplo, ser morador da periferia em condição de baixa renda. O estranhamento ocorrido quando descrevi minha inserção em campo para estudar os sarau demonstra as diferenças entre aqueles que são de “dentro” do pedaço, e aqueles que são de “fora” do pedaço. Portanto, penso que o sarau, compreendido como pedaço, não é apenas uma paisagem urbana, ele se constitui como um lugar de sociabilidade e de reafirmação de uma identidade cultural da periferia.

De certo modo, o *slam* de poesia também se encaixa na categoria pedaço, quando é realizado em espaços da periferia e quando serve, para os jovens "do pedaço", para a reafirmação de uma cultura da periferia: “No Slam da Guilhermina, os frequentadores são chamados amigavelmente de Guilhermanos e Guilherminas, concedendo a todos os presentes uma certidão de pertencimento à localidade onde o evento acontece.” (MINCHILLO, 2016, p.142)

Entretanto, quando os eventos acontecem em praças e espaços onde há um número mais diversificado de frequentadores, ou mesmo em equipamentos culturais públicos e privados, as batalhas de poesia se comportam como mancha (MAGNANI, 2002, P.23). Existe uma forma de apropriação quando se trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua

base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre eles. São as manchas, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante.

Por se tratar de praças e equipamentos culturais e de lazer distintos, porém contíguas, as batalhas realizadas nesses espaços compõem essa mancha, permitindo serem apropriados por diferentes pessoas sem que necessariamente haja uma identificação. Isso permite o encontro inesperado daqueles que se apropriam de forma distinta daquele espaço urbano, ou mesmo capturar transeuntes que estão de passagem. Vejamos exemplos dos campeonatos de poesia que acontecem em praças próximas a saídas de trem e metrô (ver tabela⁶⁷): o “Slam do Corre” acontece na Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, popularmente conhecida como Praça do Forró localizada em São Miguel Paulista; o “Slam da Ponta” é realizado no Parque Raul Seixas, em Itaquera; o “Slam Função” ocupa a pista de skate em São Miguel Paulista; o “Slam da Norte” é produzido no Largo da Igreja Nossa Senhora do Ó; o slam da Guilhermina acontece na praça anexa à saída da estação de metrô Guilhermina-Esperança; e o “Slam Resistência” tem lugar na Praça Roosevelt, no centro da cidade, próxima ao metrô República.

O desdobramento das manchas vem acompanhado de uma agenda, isto é, uma programação muito bem organizada. Em nome também da espírito competitivo, a periodicidade mensal dos *slam*'s tem o intuito de manter um ganhador por mês, que, ao final das competições em novembro disputam enquanto representantes desta ou daquela batalha específica, o slam BR. Assim, o “Slam da Roça” acontece todo último sábado do mês; o “Slam CT” todo último domingo do mês; o “Slam do Grito” toda penúltima quarta-feira do mês.⁶⁸ Ao mesmo tempo, essa agenda comum, preocupada em não sobrepor um *slam* a outro, demonstra uma participação e uma circulação massiva dos jovens nas batalhas, fortalecidos por laços contraditórios: de um lado, a competição, de outro, os temas comuns, ancorados em agendas comuns.

⁶⁷ Ver tabela do *slam* por circulação, p. 93.

⁶⁸ Ver agenda do *slam* nos anexos p. 92.

Como descrito os *slams* de poesia costumam ser mensais, já os saraus costumam ser semanais. Aqui, Minchillo cita Tennina, “público e os poetas circulam, por vários desses eventos, que têm características próprias, mesmo quando seguem modelos de organização semelhantes” (Tennina, 2003, p. 21 ss.). Os frequentadores, alguns fiéis a esses encontros em bares, livrarias, praças, estações do metrô, “transitam de um bairro a outro sem levar em consideração as grandes distâncias geográficas, nem as distâncias que impõem a realidade do tráfico e da pobreza” (Tennina, 2013, p. 13). Dessa maneira, pode-se constituir outra forma de uso do espaço urbano que não se confunde com a categoria pedaço, nem com a mancha: são os trajetos.

[...] trajeto aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversificação do espaço urbano para além do bairro que coloca a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas: esta é uma primeira aplicação da categoria: na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, trajetos ligam equipamentos, pontos, manchas, complementares ou alternativos. (MAGNANI, 2002, p.23)

Utilizo a categoria trajeto para ilustrar os fluxos de trocas culturais entre os membros que compõe o sarau e o *slam*; e entre os próprios *slam*'s, que possuem traços de amizade e parceria configurada em uma complexa rede de trocas simbólicas. O fato de ocorrerem próximos a metrô reitera essa hipótese. E, a exemplo dessa rede entre ambos os eventos, vejamos o recente “Slam Convicto”, que acontece no Sarau Suburbano Convicto realizado na livraria de Alessandro Buzo no bairro do Bixiga, ou também o “Slam Uma Tacada só” que acontece no mesmo local que se realiza o Sarau do Peixe. Isso demonstra que as ações, embora relativamente autônomas, não são isoladas e estanques; às vezes se integram, na periferia e na metrópole como um todo.

Outra categoria, que vem iluminar essas ações culturais das periferias das quais o sarau e o *slam* estão fazendo parte, é a de circuito, pois mesmo não mantendo uma

contiguidade espacial, os usuários se identificam ou se reconhecem neles, muitas vezes percorrendo ambos. Trata-se, segundo Magnani, de

[...] uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. (MAGNANI, 2002, p.23)

Essa rede de trocas simbólicas pode ser melhor ilustrada a partir do mapeamento territorial que mostra a circulação do *slam* em parceria com ocupações e casas de cultura como a Ocupação Matheus Santos e a Casa de Cultura Ermelino Matarazzo, assim como em Saraus (Sarau do Peixe, Sarau do Burro e Sarau Convicto).⁶⁹ A minha abordagem não pretende enquadrar o *slam* ou resumi-lo a uma consequência do sarau, pois este e aquele possuem características próprias. Meu intuito é mostrar a potência do *slam*, um movimento recente, em evidência, e que funciona como elemento fortalecedor das ações culturais juvenis, muito ligadas à periferia. Portanto, inserir e visualizar o sarau e o *slam* dentro de um circuito de ação cultural paulistana permite espacializar, no âmbito da cidade, uma rede de trocas simbólicas, que reafirmam uma identidade e, em boa medida, uma cultura da periferia.

Carlos Minchillo nos ajuda a compreender como esses eventos literários contemporâneos fomentam uma rede de sociabilidade e convívio. Segundo o autor, os saraus e *slams* são importantes não apenas pelos textos apresentados, mas, sobretudo, pela dinâmica de sociabilidade que propõem, garantindo o livre acesso e a participação, por adotarem um *ethos* de tolerância e respeito pela diversidade e por fomentar práticas democráticas e descentralizadoras. (MINCHILLO, 2016, p.142). É no *modus operandi* que reside muito da força emancipatória da literatura marginal. Inclusive em relação aos poderes constituídos dentro do próprio campo literário, porque os saraus e *slams* descartam uma série de arraigados mecanismos de valoração, hierarquização e chancela das comunidades interpretativas que regulam (e cerceiam) a circulação da literatura,

⁶⁹ ver mapa *online* ou tabela com a circulação dos *slam* 's, p. 93.

graças ao controle de indivíduos e instituições cujo poder e autoridade são reconhecidos nas esferas mais influentes da sociedade.”

Acima de tudo, o que os saraus e *slams* da periferia propõem – ainda que em princípio garantem total liberdade temática e ideológica – é um comprometimento político comunitário, um exercício coletivo de emancipação das vozes subalternas e a luta das comunidades pela superação de seus traumas e problemas. Não à toa, o movimento de “poesia falada” nas periferias, assim como a cena *hip-hop* que lhe deu alento, mantém estreitos laços com organizações e projetos de ativismo social e acolhe reivindicações de grupos subalternos como negros e imigrantes. (MINCHILLO, 2016. p. 142)

Minchillo ainda faz uma crítica à veiculação de saraus e *slams* na grande mídia, ao patrocínio que por vezes recebem do poder público e de empresas como, por exemplo, a realização de *slams* em diversas Unidades de lazer do Serviço Social do Comércio (SESC) e no Itaú Cultural, como já explicitado; ou o Slam Sófala no espaço Red Bull em São Paulo e ainda sua inclusão em eventos como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip). Segundo o autor, esses eventos atestam o êxito das *performances* literárias marginais, mas ao mesmo tempo, podem representar uma ameaça ao complexo de práticas e valores comunitários que as engendrou. Minchillo ainda diz que é possível que o caráter contestatório dos eventos de “poesia ao vivo” esteja se tornando palatável para além das comunidades periféricas, a partir de sua apropriação por agentes políticos, culturais e comerciais (MINCHILLO, 2016, p.146). Seria o caso também pensar até que ponto a poesia ao vivo não migrou do centro também para a periferia como é o caso do ZAP!Slam de Roberta Estrela D’alva.

O autor explica que, ao transpor os territórios onde se situam o “nós”, ao incluir outras audiências entre “eles”, a *performance* nos saraus e *slams* fatalmente pode se alterar. Minchillo ainda alerta: “se tal tendência se efetivar, será necessário averiguar que vozes permanecerão ressoando nesses eventos “pós-periféricos” e se, nas comunidades de origem, saraus e *slams* continuarão a fortalecer a consciência de laços

históricos, sociais e culturais graças à apropriação e inovação dos meios de expressão e apreciação literária.” (MINCHILLO, 2016, p.146) Isso porque, segundo o autor, o valor da literatura marginal periférica não se esgota no que dizem as palavras. “Quem, onde, com quem, de que modo: nos saraus e *slams* o texto só manda o seu recado e só mostra sua relevância sócio-política quando embebido no fluxo vivo das circunstâncias” (MINCHILLO, 2016, p.146).

Para concluir, cabe relativizar as observações de Minchillo no que tange a discussão abordada também por D’alva sobre a regras enquanto definidoras de tempo e uso de vestimentas alegóricas; do questionamento da espontaneidade dos poemas pela recorrência de “fórmulas prontas” para atingir os jurados; ou ainda dos recursos temáticos para alcançar o público. Outra questão a ponderar são as hierarquias que residem no destaque do apresentador do *slam*, conhecido como *slammer*, diante dos outros integrantes deste coletivo que se propõe horizontal. Ainda assim, mesmo que um ou outro se destaque e se torne mais conhecido que outros, é inegável o caráter contestador do *status quo* tanto quando buscam publicar seus livros à margem do mercado editorial, assim como nas redes de solidariedade e pertencimento desenvolvidos pelos movimentos de ação política e cultural das periferias para as periferias; os espaços de hibridismo entre os saraus e *slam*’s como esta pesquisa buscou abordar, mas, principalmente, a percepção desses indivíduos enquanto orgulhosos da reapropriação do significado de ser marginal, ser periférico e ser negro.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J.F.M. de. [Mapa do slam SP]. São Paulo: Drones, 2018. 1 mapa virtual. Disponível em: <http://editor.giscloud.com/map/906978/slam>. Acesso em: 11 set. 2018.
- BASTIDE, R. *A poesia afro-brasileira*. s.l.: Martins, 1934.
- BERND, Z. *Introdução a Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Negritude e literatura na América Latina..* Porto Alegre. 1987. (Série novas perspectivas)
- BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli et al.; Introdução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992b.
- _____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. A ilusão biográfica [1986]. In: AMADO, J. e FERREIRA, M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- CALDEIRA, T. P. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Editora 34 : Edusp, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem.: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.
- D'ALVA, R. E. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FERNANDES, F. A. G. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERNANDES, F. A poesia afro-brasileira. *Revista Brasiliense*, n. 36, p. 45-56, jul.-ago., 1961.

_____. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. Paris: Gallimard 1970.

GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOLLANDA, H. B. de. O declínio do efeito cidade partida. *Carioquice*, n. 1, abr.-jun. 2004. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/carioquice.html>. Acesso em: maio 2009.

IANNI, O. Literatura e consciência. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 23, p. 175-190, dez. 1992.

_____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

JESUS, Wesley. Século XXI. In: *Slam resistência + Slam Grito filmes wj*. Rio de Janeiro: Grito Filmes, 2017. 1 vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=68yppqmqZVE&t=7s>. Acesso em: 11 set. 2018.

LIENHARD, M. *La voz e su huella: escritura e conflicto étnico-social em América Latina (1942-1988)*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas, 1990.

_____. *O mar e o mato: histórias da escravidão (Congo-Agola, Brasil, Caribe)*. Salvador, EDUFBA:CEAO, 1998.

LUZ RIBEIRO. *Final do Slam Br 2016*. 2016. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.facebook.com/luzribeiropoesia/>. Acesso em: 11 ago. 2018.

MAGNANI, J. G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.17, n. 49, p. 12 - 28, 2002.

_____. Os circuitos do jovens urbanos. *Tempo Social*. v. 17, n. 2, p. 42 - 126 , 2005.

_____. A etnografia como prática e como experiência. *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n. 32, p. 05 - 27, 2009.

MAGNANI, J. G.; SOUZA, B M. *Jovens na metrópole: etnografias de circuito e Lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora terceiro Nome, 2007.

MINCHILLO, C. C. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. *Periódicos da UnB*, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. p. 142. doi:< <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018497>>.

MINTZ, S. W.; PRICE, R. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

NASCIMENTO, E. P. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia Letras, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. *É tudo nosso! : produção cultural na periferia paulistana*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia Letras, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, E. et al. *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2003.

PIMENTEL, Danieli e FARES, Josebel. *A performance em Paul Zumthor*. In: SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS- GRADUAÇÃO, 10., 2014, Bahia. Anais SEPesq. Bahia: UFBA.

PUÃ, Bell. *Slam br 2017: O Leão do norte e seu rugido*. 2017. 2017. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.facebook.com/bell.pua0/videos/150301865749671/>. Acesso em: 11 ago. 2018.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A Personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 52 - 78.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo : Hucitec, 1996.

_____. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SILVA, J. C. G. Negros em São Paulo: espaço público e cidadania. In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (orgs.). *Além dos territórios*. São Paulo: Mercado de Letras, 1998. p. 12-18.

SILVA, J. C. G. História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus. *Tropeçando Universos*, 2008. p. 329-351.

SILVA, M. A. M. da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013

_____. *O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia*. *Revista de Antropologia*, v. 48, n.1, p. 107-124, jan.-jun. 2005.

_____. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Edusp: Fapesp, 2000.

SOUZA, M. J. L. de. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, E. M.. *A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte: UFMG, 1999

WILLIAMS, R. *A cultura é de todos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n.65, 2005, p. 210-224.

_____. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZALUAR, A. As teorias sociais e os pobres. In *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 198, p.33 - 63.

_____. O Antropólogo e os pobres: introdução metodológica e afetiva. In: *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 9-32.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naif. 2007.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naif. 2002.

_____. *A letra e a voz*. Trad. de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Tradição e esquecimento*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira; Suelly Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Falando de Idade Média*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira et al.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE A - MAPA DOS *SLAM* POR ANO DE NASCIMENTO E REGIÃO METROPOLITANA DE SP⁷⁰

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

⁷⁰ Todos os mapas podem ser consultados online. Ver link nas referências.

APÊNDICE B - MAPA DO SLAM POR ANO NO MUNICÍPIO DE SP

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

APÊNDICE C - TABELA COM *SLAM* POR ANO DE NASCIMENTO

SLAM	Ano
Zap! Slam	2008
Slam da Guilhermina	2012
Menor Slam do Mundo	2012
Slam do Grito	2013
Slam do Corre	2014
Slam Resistência	2014
Slam do Corpo	2014
Slam do 13	2015
Slam da Ponta	2015
Slam Função	2015
Slam Sujeira	2015
Slam Rachão Poético	2016
Slam Mente Periférica	2016
Slam das Minas /SP	2016
Slam da Roça	2016
Slam Pense Já	2017
Slam Racha Coração	2017
Slam do Prego	2017
Slam Fluxo	2017
Slam da Norte	2017
Slam Rua	2017
Slam Convicto	2017
Slam CT	2017
Slam do Grajaú	2017
Slam Petisco	2017
Slam Tiquatira	2017
Slam OZ	2017
Slam Moinho Resiste	2017
Slam Pedra Pequena	2018

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

APÊNDICE D - AGENDA DO *SLAM* SP

SLAM	Quando
Zap!	Toda segunda Quinta-feira do mês
Slam da Guilhermina	Toda última Sexta-feira do mês
Menor Slam do Mundo	Toda última Quinta-feira do mês
Slam do 13	Toda última Segunda-feira do mês
Slam do Grito	Toda penúltima Quarta-feira do mês
Slam Rachão Poético	Terceira Terça-feira do mês
Slam Resistência	Toda primeira Segunda-feira do mês
Slam da Ponta	Varia
Slam Função	Toda terceira Sexta-feira do mês
Slam Mente Periférica	Primeiro Sábado do mês
Slam Sujeira	Todo segundo Sábado do mês
Slam das Minas /SP	Todo terceiro Domingo do mês
Slam da Roça	Todo último Sábado do mês.
Slam Pense Já	Aos Sábados
Slam Racha Coração	Aos Domingos
Slam do Prego	Toda segunda segunda-feira do mês
Slam Fluxo	Toda segunda Sexta-feira do mês
Slam da Norte	Terceiro Sábado do mês
Slam Convicto	Todo último Domingo do mês.
Slam CT	Toda terceira Sexta-feira do mês.
Slam do Grajaú	14/09, 19/10, 16/11 e 14/12
Slam Petisco	Toda última Terças-feira do mês.
Slam Tiquatira	Todo último Sábado do mês.
Slam OZ	Toda última Quarta-feira do mês.

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

APÊNDICE E - TABELA COM *SLAM* POR CIRCULAÇÃO

SLAM	Circulação
Zap!	Avenida Paranaguá, 1633 (Ocupação Cultural Matheus Santos) Praça Franklin Roosevelt, 210 (SP Escola de Teatro) Rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília (Galpão Folias) Rua Paes Leme, 195 (Sesc Pinheiros) Rua Doutor Augusto De Miranda, 786 (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos)
Slam da Guilhermina	Rua Professor Alves Pedrosa, 600 - Cangaíba (Teatro Flávio Império) Rua Treze de Maio, 70, Bela Vista (Livraria Suburbano Convicto) Av. Cruzeiro do Sul, 2630 (Biblioteca de São Paulo BSP) Av. São João, 473 - Centro (Galeria Olido) Avenida Paranaguá, 1633 (Ocupação Cultural Mateus Santos) Praça Franklin Roosevelt 100 (Praça Roosevelt) Avenida Deputado Emílio Carlos, 3641 - Vila Nova Cachoeirinha (CCJ - Centro Cultural da Juventude)
Menor Slam do Mundo	Rua Apa, 01201030 (Aparelha Luzia) Avenida São João, 108, 01036000 (Estúdio Lâmina) Rua Henrique Schaumann, 777, Pinheiros, 05413-021 (Biblioteca Pública Municipal Alceu Amoroso Lima)
Slam do 13	Av. Padre José Maria, 400 - Santo Amaro, São Paulo - SP, 04753-060 (Terminal Santo Amaro de Ônibus) Av. Mário Lopes Leão, 120, 04754-010 (Escola Estadual Professor Alberto Conte)
Slam do Grito	Av. Nossa Senhora da Saúde, 1007 (Bar do Boné) Ipiranga, São Paulo - SP, 04203-053 (Estação Sacomã) Rua Nova Louzã, 66 Ipiranga, 04124-160 (Trecão Lanches e Aperitivo)
Slam do Corre	Rua Elias Rafael Leite, São Paulo, 08021-017 (Sede do MAP) Avenida Marechal Tito 567, 08010090 (Mercadão municipal de São miguel) Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, 1, 08011-010 (Praça Pe Aleixo Monteiro Mafra (Praça do Forró) Rua Irineu Bonardi, 169 Vila Pedrosa-São Miguel Paulista (Casa de Cultura São Miguel)
Slam Rachão Poético	Avenida Paranaguá, 1633, 03806000 São Paulo (Ocupação Cultural Mateus Santos)
Slam do Corpo	Rua Paes Leme, 195, 05424010 (Sesc Pinheiros) Parque do Ibirapuera, portão 3, 04094-000 São Paulo (Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM) Avenida Paulista, 119, 01311-903 (Sesc Avenida Paulista)

Slam Resistência	Praça Franklin Roosevelt, 100. 01303-020 (Pça Roosevelt) Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664 - Barra Funda (Memorial da América Latina - Lazer e Cultura) Rua Cardeal Arcoverde, 05407-004 (Largo da Batata) Avenida Paulista, 149 - Bela Vista, 01311-000 (Itaú Cultural) Alameda Nothmann, 1058, 01216001 (Funarte SP)
Slam da Ponta	Av. João Batista Conti, 1245, 08255-210 (Instituto Reação Arte e Cultura) Rua Murmúrios da tarde, 211 - Itaquera, 08253580 (Casa de Cultura Raul Seixas) Rua Murmúrios da Tarde, 211, 08253-520 Itaquera (Parque Raul Seixas) Avenida São João, 473, Centro, 01035-000 (Centro Cultural Olido) Pavilhão de Exposições do Anhembi - Avenida Olavo Fontoura, 1.209 - Santana (Bienal do Livro) Rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília (Galpão do Folias)
Slam Função	Rua conceição do almeida, 170, Jardim Helena- VL Mara , 08081-270 (Casarão da Praça da Vila Mara) Rua sarah kubitscheck 165, 08474-000 (Casa de Cultura Hip Hop Leste CT) Rua Suaçuapara, Jardim Helena, São Paulo - SP, 08080-100, Brasil
Slam Mente Periférica	Av. Italo Adami - Itaquaquetuba, 1006. (Praça do gonçalves - Antigo Slam Equilíbrio Coletivo)
Slam Sujeira	Ermelino Matarazzo Zona Leste São Paulo travessa doutor josé tohn, 03813310 Rua São Paulo, 08560-220 Poá (Skate Park Poá) Rua Leonor Bolsoni Marques da Silva, Poá - SP, 08550-150, Brasil
Slam Uma Tacada Só	Rua Adobe, 47, Jardim Romano, 08191-060 (Casa Balaio - Sarau do Peixe)
Slam das Minas /SP	Avenida São João, 473, Centro, 01035-000 (Centro Cultural Olido) Rua Apa, 01201030 (Aparelha Luzia) Avenida Paulista, 37, 01311-000 (Casa das Rosas) Praça Cmte. Eduardo de Oliveira, 100, 02233060 (Biblioteca Pública Jose Mauro Vasconcelos) Rua Parintins, 58, Barra Funda, 01155-020 (Casa das Mulheres) Avenida Cândido José Xavier, 577, 05822-020 (Sacolao Das Artes) Rua Arsênio Tavorieri, 45 - Jabaquara, 04321-030 (Centro de Culturas Negras do Jabaquara) Rua Professor Alves Pedroso, 600 - Cangaíba (Teatro Flávio Império) Rua Visconde de Parnaíba, 1316 - Mooca (Museu da Imigração) Rua Professor Oscar Barreto Filho, nº 252 (Centro Cultural Grajaú) Rua Dr. Cesário Mota Junior, 340, 01221-020 (Banca Curva)
Slam da Roça	Rua Nelson Rodrigues, 400, Centro, 07850-321 Franco da Rocha (Parque Municipal Benedito Bueno de Moraes) Av. São Paulo, 965 - Vila Suíça, 07904000 Francisco Morato (Associação Cultural Conpoema)
Slam Pense Já	Rua Dr. Emílio Ribas, 168, 08562060 Poá (Associação Cultural Opereta - Sarau Pense já)

	Rua Dr Emílio Ribas,185, Poá (Espaço Cultural Opereta)
Slam Racha Coração	Av. Tenente Laudelino Ferreira do Amaral, 487, 08060-000 São Miguel (Espaço Cultural Siri Cascudo) Rua Irineu Bonardi, 169 - Alto Pedroso - São Miguel Paulista (Casa de Cultura Antonio Marcos) Av. Afonso de Sampaio e Sousa, 951 - Itaquera, São Paulo - SP, 08270-580 (Parque do Carmo) Rua Durandé, 175 ao lado do Metrô Arthur Alvim, 03694-080 (Projeto Adebanke) Rua Irineu Bonardi,169 Vila Pedroso- São Miguel(Casa de Cultura São Miguel)
Slam do Prego	Av Tiradentes 1289, 07010-001 Guarulhos (Praça Getúlio Vargas)
Slam Fluxo	Rua Professor Alves Pedroso, 600 - Cangaíba, (Teatro Flávio Império) Avenida Paranaguá, 1633, 03806000 (Ocupação Cultural Mateus Santos) Rua Durandé, 175 ao lado do Metrô Arthur Alvim, 03694-080 (Projeto Adebanke) Praça Ramos de Azevedo, s/n, 01037010 (Em frente ao Theatro Municipal de São Paulo) Estrada Pedreira Alvarenga, 2343, Bairro Eldorado (Rede Cultural Beija-Flor)
Slam da Norte	Largo da Matriz de Ns do Ó, 02925-040 (Largo da Matriz de Ns. do Ó) Largo da Matriz, 02925-030 São Paulo (Praça Da Matriz) Praça Benedicta Cavalheiro, s/nº - Jardim Maristela, São Paulo - SP, 02806-000 (Casa de Cultura da Brasilândia) Avenida Mutinga, 1425, 05110-000 São Paulo (Biblioteca Pública Municipal Brito Broca) Avenida Deputado Emílio Carlos, 3641 - Vila Nova Cachoeirinha (CCJ - Centro Cultural da Juventude) Av. Maria Amália, 4180, São Paulo (Casa Cultural Hip Hop Jaçanã)
Slam Pedra Pequena	Praça Silva Teles, Itaim Paulista, São Paulo - SP, 08110-260, Brasil (Praça Silva Teles) Rua Tibúrcio de Sousa, 08140-000 São Paulo (Praça Silva Teles)
Slam Rua	Rua da Consolação, 1075, 01301-000 (Ocupação Casa Amarela - Quilombo Afroguarany) Largo Do paissandu, 01034-010, São Paulo (Largo da Igreja Nossa Sra Dos Homens. Pretos) R. Formosa - República, São Paulo - SP, 01001-001 (Vale do Anhangabaú)
Slam Convicto	Rua Treze de Maio, 70, 01327000 São Paulo (Livraria/Sarau Suburbano Convicto)
Slam CT	Rua Inácio Monteiro, 6900, 08490-000 (Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes)

Slam do Grajaú	Av. Grande São Paulo, 282, 04843-040 São Paulo (Galpão Cultural Humbalada) Rua Domingos Tarroso, 04823-090 (CEU Vila Rubi) Rua Professor Oscar Barreto Filho, nº 252, 04822-300 (Centro Cultural Grajaú) Rua Professor Oscar Barreto Filho , 350, 04822-300 (Centro de Cidadania da Mulher do Grajaú)
Slam Petisco	Rua Nova Louzã, 66 Ipiranga, 04124-160 São Paulo (Nosso Bar - Trecão Lanches e Aperitivo)
Slam Tiquatira	Av. Condessa Elizabeth de Robiano, 5200 - Jardim America da Penha, São Paulo - SP, 03704-000 (Tiquatira Etec) Av. Condessa Elizabeth de Robiano, S/N - Vila Moreira, São Paulo - SP, 03074-000 (CEU Tiquatira) Rua Otilia, 03501-000 São Paulo (Metrô Vila Matilde) Avenida Paranaguá, 1633, 03806-010 São Paulo (Ocupação Cultural Mateus Santos)
Slam OZ	Praça Antônio Menck s/n, 06535-010 Osasco (Estação Osasco - Linha 9 Esmeralda da CPTM)
Slam Moinho Resiste	Rua Dr.Elias Chaves n.º 20, 01218-010 (Favela do Moinho) Rua Doutor Elias Chaves, 01, 01205010 (Comunidade Do Moinho)

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

APÊNDICE F - LIVROS LANÇADOS EM BATALHAS DE POESIA SLAM

Nome do Livro	Nome do Escritor	Ano	Gênero	Editora/Selo
“Há Mar no Asfalto”	Samuel Borges	2014	Poema	Do Burro
“Amador”	Rafael Carnevalli	2015	Poesma	-
"Amadorzine"	Rafael Carnevalli	2018	Poema	-
“Mania”	Mariana Felix	2015	Poema e Crônicas	-
“Vício”	Mariana Felix	2016	Poema e Crônicas	-
“Relatos de uma insônia”	Cleyton Mendes	-	-	-
“Afronta do Slam Resistência”	Lucas Bonzato	2016	-	-
“A Vida é Bélica”	Jonas Worcman	2013	-	Maloquerista
"2.0"	Slam da Guilhermina	2016	-	Antologia/ poema
"3.0"	Slam da Guilhermina	2017	-	Antologia/ poema
"4.0"	Slam da Guilhermina	2018	-	Antologia/ poema
“Tratado sobre o coração das coisas ditas”	Ni Brisant	2013	poema, contos e crônicas	-
“Se eu tivesse meu próprio dicionário”	Ni Brisant	2014	Micro poemas	Livro Independente
“Versos para aumentar o mundo”	Victor Rodrigues	2014	poema	DoBurro
“Aprender Menino”	Victor Rodrigues	2014	-	Poesia Maloquerista
“Coquetel Motolove”	Luiza Romão	2014	poema	Selo Burro
“Sangria”	Luiza Romão	2017	poema	Campanha no cartse
“Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC”	Roberta Estrela D’Alva	2014	Dissertação de Mestrado	Perspectiva
Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entram em cena.	Roberta Estrela D’Alva	2011	TCC	Synergies Brésil,
“Escritório de Pensamentos”	Mano Ril	2015	-	-
“O Vendedor de Travesseiros”	Emerson Alcalde	2016	poema	Poesia Maloquerista
“Passageiro da linha tênue”	Thiago de Freitas Peixoto	2015	poema	Independente/ Conecta Brasil
“Gramática da Ira”	Nelson Maca (BA)	-	-	-
“Marginais Plácidos - Antologia”	Slam do Grito	2015	poema	Antologia - Poesia

“O Canto do Lobo”	Edilson Borges (Lobinho)	2016	-	-
“Falo”	Vandei Oliveira (Seu Zê)	-	poema	-
“Negra Nua Crua”	Mel Duarte	2015	poema	Ijumaa
“Muzimba - Na Humildade Sem Maldade”	Akins Kintê	2016	-	Independente
“Tautologias”	Daisy Serena	2016		Padê Editorial
“Reza de Mãe”	Allan da Rosa	2016	contos	Editora Nós
"Vendo Pó...Esia"	Rodrigo Ciríaco	2016	poema	Editora Nós
“Pode Pá que é 10”	organização Rodrigo Ciríaco	2016	conjunto de poesias de escritores adolescentes	-
“ Animais e o Pequeno”	Paulo Camargo	-	-	-
“Buraco”	Pam Araujo	2017	poema	conecta Brasil
“Dente de leão”	Andrio Candido	2017	poema	independente
“Troca”	Thata Alves	2017	poema	Academia Periférica de Letras
"Em reticências"	Thayaneddy Alves	2016	poema	Academia Periférica de Letras
“ Iciberg”	Beto Bellinati	2017	poema	
"Por amar outra mulher, resisto"	Patricia Meira	2017	poema	independente "vakinha"
"Maré Cheia"	Matheus Araújo (RJ)			
“Toda Via”	Michele Santos	2015	poema	independente
“Desaguar”	Cris Rangel	2016	poema	Patua
“Interiorana”	Nívea Sabino (BH)	-	-	-
"Candombeiras, (c)a(r)dências caiporas no rompante do ri(s)co"	Luiza Borba	2016	poema	Edição da autora
“Alteridade”	Maria Giulia Pinheiro	2016	poema	Selo do Burro
"Da Poeta ao Inevitável"	Maria Giulia Pinheiro	2013	poema	Editora patuá
“Dez Luas”	Carol Peixoto	2017	poema	-

Fonte : Júlia Figueiredo Murta de Araújo, 2018.

ANEXO A - VENCEDOR DO CAMPEONATO SLAM BR 2015: LUCAS AFONSO

[Sic]Não que eu não peque , mas essa pec ta tirando a favela

Mas um gol contra, que muita gente comemorou

É cada 7x1 que cai na conta do trabalhador

A mão que bateu panela, não é a mão lava a panela

Foi pra janela cantar o hino de camisa amarela?

E a amarela morre de medo de encontrar

Favela na lista de aprovados no vestibular

Imagina a tortura pra quem apoiou a ditadura

Encontrar a filha da empregada de beca na formatura

Ai não atura,mas tenha calma patrão, não dá na vista,

mas seu filhão se formou pedindo cola pra cotista

Parece até piada do sensacionalista

o Filho de chefe põe no face que vagabundo é artista,bolsista,cotista

Mas um gol contra, faltou passar na tela um informe

De que time era a camisa debaixo do uniforme do juiz

Que foi conivente e pouco diz ,sobre o golpe que a democracia tomou no nariz

Com tudo transmitido em rede nacional, com o apoio da TV, do Rádio,da revista,do jornal

Foi cinematográfico,até escuta ilegal

Um abraço, pra quem botou fé no japonês da federal

Fica esperto com dengue,zika,Chikungunya

Mas de olho aberto com temer aécio eduardo cunha

São livros de alto calibre que a quebrada impunha

E acredite golpista,a gente arranca na unha

Terceiro turno,cês não passaram nas urnas,aliás não conseguiram
explicar listas de furnas

Quem levantou castelos,quem acumulou fortunas

A história dessa terra ainda ta cheia de lacuna

Vai vendo,certo dia,estive em uma manifestação

Tomei um soco na cara no meio da confusão

No outro dia, jornal,me vi na televisão,policial agredido com cabeçada na mão

Os fins não justificam os meios de comunicação,

se a versão de quem oprime vira nossa opinião

É fácil confundir quem bate,com que te estende a mão

Se te oferecem o céu te empurrando pro chão

Não vai fazer gol contra e sair comemorando,pelo amor

até torturador tão homenageando

2 mil e pouco o certo sai pelos cano,opressor tem medo de ver

o oprimindo levantando e batendo no peito gritando

"é noix" nosso povo sagaz, desespero pra algoz

Mas eles venceram,sinal fecha pra nós

Ainda vivemos como nossos pais,ou nossos avós

Exalto a voz,solto meu verso na rua, correndo o risco do após

Sozinho em noite sem lua

Sei que a maldade é veloz,o mal também não recua

Mas não estamos a sós

A LUTA CONTINUA!⁷¹

⁷¹ Frequentador dos saraus e slam's de poesia, Lucas foi o campeão do Slam Brasil 2015, e representou o Brasil na Copa do Mundo de Poesias 2016, na França, chegando até a semifinal. Também faz parte do grupo de Agentes Comunitários de Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. É o apresentador do Slam da Ponta, que acontece mensalmente no Ponto de Cultura Reação, em Itaquera, e também, membro do coletivo Filhos de Ururá, que realiza saraus e intervenções poéticas nos vagões dos trens da cidade.

ANEXO B - VENCEDORA DO CAMPEONATO SLAM BR 2016: LUZ RIBEIRO

“Geração de Barulho”

[Sic]Shhhhh!

Muitos se calaram
ao ver a Cláudia Ferreira Silva
ser arrastada pela viatura
e eu me pergunto
como é que a gente atura e atura e atura e atura!!!
Atura mas não aceita
reconhecer primeiro o silêncio
do ator Vinícius Romão
que apareceu em telejornal do horário nobre
noticiando um crime, que ele não cometeu.
E o amarildo, sumiu?
caso tão abafado
que até hoje uma mão pressiona nossos lábios
e com a outra faz: psiu.
Aqui cientista não pode ser preto
ou será barrado na porta do hotel
colocaram holofotes no caso
mas eu conheço mais de 1.000 “Fabrícios”
que engolem o choro todos os dias.
O último som que o menino Eduardo emitia
foi o do seu corpo caindo no chão
na mesma semana que bradavam a redução.
Fernando tinha as duas mãos algemadas
não pode nem usá-las próximas a boca
e quem sabe ampliar seu gritar
podia ser um coro, um coral.
A notícia impressa não cita os nomes
ignora os coadjuvantes

emudece os municípios
são somente 18 corpos calados
o opressor é a tecla *mute* do oprimido.
Eu cresci em um lugar onde a voz são as dos tiros
dos tiros que atira e tira possibilidades
de uma gente que nasceu com pouca oportunidade.
A gente ouve que as paredes tem ouvidos
e aprende cada vez mais cedo
a se policiar, e eles, quem polícia?
nos pedem um minuto de silêncio
pela moça violentada na cabine do metrô
pela calça da jornalista suja da porra toda
pelos corpos que sentiram nervos enrijecerem
sem prévio consentimento.
um minuto de silêncio
pela banana jogada na teia
do “macaco aranha”.
Queremos sair das páginas policiais
mas continuar nos cadernos de esporte
lazer e cultura.
travam a língua dos pretos presos
fomos obrigados a tramar o futuro sussurrando
querem fazer nossa marcha inaudível
e de tanto gritar não nos ouvem falar:
somos a soma
somos mulheres na rua
somos cotas pretas
somos a bolsa que sua família
classe média odeia
estamos acima da média
marchamos lado a lado
de short curto
com cabelo black
nos cargos públicos
exigindo nossa parte.
Da população somos mais que a metade
a cada dia redescobrimos o nosso orgulho
empunhamos os braços e anunciamos

já fizemos muitos minutos de silêncio
agora serão gerações e gerações de barulho!⁷²

⁷² Luz Ribeiro é paulistana, atriz, performer e poeta. Integra os coletivos: Poetas Ambulantes, Slam das Minas - SP e Legítima Defesa. É campeã de muitos *slam's* em SP, campeã do Slam BR 2016 e semifinalista na copa do mundo de poesia (paris/frança) 2017.

ANEXO C - VENCEDORA DO CAMPEONATO SLAM BR 2017: BELL PUÃ

“O Leão do norte e seu rugido”

[sic]Deus e os astros me disseram
pra entre os passos
sempre deixar os rastros
da grandeza do sertão
aquele povo que passa perrengue
na seca
minha amiga Maria Samara
lá de Afogados da Ingazeira
me contou das treta

é bem verdade que o trabalhador rural
cumpre jornada de 15 horas
criança trampa pelo Recife
vendendo água e pipoca
passagem de ônibus é um assalto
tanto ladrão de celular
como empresa te rouba
altas quebrada deixada de lado
coque, ibura,
coelhos, santo amaro

governo e prefeitura do PSB
família Campos de tão unida
cada parente ganhou um cargo de poder

minha cidade
banhada por mares e rios
ameaçada pela Moura Doubex
a ser só concreto cinza e vazio
calor da miséria dia após dia
resultado de transformar a natureza

em pura mercadoria
por isso diga e repita:
salve Ocupe Passarinho,
Ocupe o Estelita!
resistência a gente faz na rua
mas tu sabe a verdade crua?

vocês tão ligado?
que o que [sic]nois chama de “Nordeste”
na real, foi inventado?
Porque tu, paulista, não se considera
sudestino?
mineiro, carioca tem identidade própria
mas é tudo a mesma merda
esses tal de nordestino?

só pra começo de conversa
nordeste tem 9 estados diferentes
nem vem dizer que não sabia
sul e sudeste têm IDH foda
mas não tem aula de geografia?
de onde venho a gente diz
oxe, eita carai, misericórdia minha fia

é pra ter um ataque
ator de novela
quando imita nosso sotaque
é que pra vocês nois é caricatura
num interessa de onde venho
me chamam de paraíba
me respeita, boy
sou da terra de Capiba

mestre vitalino, paulo freire, manuel bandeira

brega, frevo, coco, maracatu
cultura popular pulsante
lia de itamaracá, luiz gonzaga lá do exu
Pernambuco
só dá tu!

só dá o sabor da morena tropicana
peço mais [sic]fê lipe santana
dançando ciranda na praia do janga
boa viagem, várzea, boa vista
Beberibe que acomodou painho
Aurora pra acomodar artista
Olinda! teus coqueirais, teu sol, teu mar
faz vibrar meu coração, dá gosto
tomar uma cerveja antes do almoço
pra ficar pensando melhor
meu peito é mangue beat
pulsando Chico Science, Karina Buhr,
Siba, Mombojó

respeita o lugar que foi explorado
desde 1500 pra arrancar cana-de-açúcar
respeita a capitania de Zumbi dos palmares, símbolo da negra luta

passei não só pra dar um cheiro
mas pra ser bem direta
depois de muito castelar
num verso de Miró da Muribeca
respeita o Nordeste
as mina guerreira, as mina poeta
quando for imitar sotaque
de pernambucano, não esqueça
esse é o povo mais brabo e vaidoso

em linha reta!⁷³

⁷³ Disponível em <https://www.facebook.com/bell.pua0/>