

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

LUIZA SOUSA ROMÃO

Microfone em chamus: *slam*, voz e representação

Versão corrigida

SÃO PAULO
2022

LUIZA SOUSA ROMÃO

Microfone em chamas: *slam*, voz e representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

Versão corrigida

São Paulo

2022

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.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R758m Romão, Luiza

Microfone em chamadas: slam, voz e representação / Luiza Romão; orientador Marcos Natali - São Paulo, 2022.
232 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. slam. 2. voz. 3. poesia. 4. performance. I. Natali, Marcos, orient. II. Título.

ROMÃO, Luiza. **Microfone em chammas:** slam, voz e representação.
Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com o apoio da CAPES.

Às amizades do slam.

RESUMO

ROMÃO, Luiza. **Microfone em chamadas: slam**, voz e representação. 2022. 232 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

Esta dissertação é um estudo sobre o *slam* brasileiro e a produção poética de alguns *slammers*. No primeiro capítulo, proponho uma análise comparada entre o contexto de surgimento do *slam* nos Estados Unidos e seu desenvolvimento no Brasil, discutindo competição, autenticidade, jogo e assembleia política. No segundo capítulo, abordo a questão da voz e da cisão entre *logos* e *phoné*, analisando os poemas “Dia de cão”, de Pieta Poeta e “Mundo cão”, de Beto Bellinati. No terceiro capítulo, discorro sobre representação e gênero, abordando os poemas “eu não sei a hora de parar”, de Ana Roxo e “mulher de palavra”, de luz ribeiro.

Palavras-chave: slam; voz; poesia; performance.

ABSTRACT

ROMÃO, Luiza. **Microphone on fire**: slam, voice and representation. 2022. 232 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

This dissertation is a study about the Brazilian *slam* and the poetic production of some slammers. In the first chapter, I propose a comparative analysis between the context of the origin of *slam* in the United States and its development in Brazil, discussing competition, authenticity, game and political assembly. In the second chapter, I address the issue of voice and the split between *logos* and *phone*, analyzing the poems “Dog’s day”, by Pieta Poeta and “Dog’s World”, by Beto Bellinati. In the third chapter, I discuss representation and gender, approaching the poems “i don’t know when stop”, by Ana Roxo and “woman of word”, by luz ribeiro.

Keywords: slam; voice; poetry; performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Kimani na final do SLAM SP	16
Figura 2	Catharine Moreira e Cauê Gouveia no SLAM BR 2017	49
Figura 3 e 4	James Bantu e Edinho Santos no SLAM BR 2017	50
Figura 5	Dugueto Shabazz no ZAP! Slam, edição de novembro de 2009.	51
Figura 6	Dugueto Shabazz performando “Vamos pra Palmares” no espetáculo Slam: eu tu nós VOZ, dirigido por Roberta Estrela D’Alva para a abertura do evento Estéticas da Periferia em 2017, que reuniu várias slammers de diferentes gerações.	52
Figura 7	Edição do Slam da Guilhermina em 2014.	56
Figura 8	Cristina Assunção, Emerson Alcalde e Chapéu Uilian, organizadores do Slam da Guilhermina, na edição comemorativa de 10 anos em fevereiro de 2022.	57
Figura 9	Daniel Minchoni performando poema na Semana de Arte contra a Barbárie, que reuniu artistas de diversas linguagens em fevereiro de 2020.	59
Figura 10	Xuxu anotando as notas no ZAP! Slam na edição de abril de 2009.	60
Figura 11	Xuxu anotando as notas no ZAP! Slam na edição de setembro de 2019.	61
Figura 12	Xuxu levando o público ao delírio na final do SLAM SP 2018.	62
Figura 13	Tawane Theodoro, com a camiseta do Sarau do Capão, participa do Slam Moinho Resiste, na favela do Moinho, em agosto de 2017.	63
Figura 14	Edição do Slam da Guilhermina, debaixo do viaduto.	64
Figura 15	Edição do Slam do 13, na saída do Terminal de ônibus Santo Amaro, em maio de 2015.	64
Figura 16	Edição do Slam do Grito, no bairro do Ipiranga.	64
Figura 17	Participação de Luiza Romão no Slam Resistência	65
Figura 18	Intervenção policial no Slam Resistência em março de 2017.	66
Figura 19	Edição do Slam das Minas SP em frente à Penitenciária Feminina de Santana	75
Figura 20	Edição do Slam das Minas SP em frente à Penitenciária Feminina de Santana.	76
Figura 21	Cérebro Idp, criador do “Credo”, no Zap! Slam.	80
Figura 22	Poeta Márcio Ricardo	82
Figura 23	Jazz com a camiseta da Ponte Jornalismo	82
Figura 24	Rodrigo Ciríaco, slammaster do Slam Rachão Poético.	83
Figura 25	Os prêmios para e campeã da noite no Slam Rachão Poético	83
Figura 26	Jurade a la Pedro de Lara.	88
Figura 27	Dona Jacira em edição do ZAP! Slam.	88
Figura 28	Tom Grito na abertura do SLAM BR 2018.	99
Figura 29	Frame do final do videopoema “Manifesta” do SLAM das Minas SP	100
Figura 30	Patricia Jimin e Daniela Rosa na final do SLAM SP 2018.	104
Figura 31	Tirinha The Rule.	176
Figura 32	Vasos com representação de sereias, exibidos no Museu da Acrópole.	184
Figura 33	Obra que compõe a série “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino.	189
Figura 33	Roberta Estrela D’Alva no Slam BR 2019.	193
Figura 34	Participação de Ana Roxo no Programa Manos e Minas	195

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Comunidades de slam no Brasil (2008-2018).	68
Gráfico 2	Comunidades de slam no estado de São Paulo (2008-2018).	68
Gráfico 3	Estados participantes do SLAM BR (2008-2018).	68

Sumário

Introdução	14
Jogo	32
Voz	112
Representação	170
Sexto Ato	216
Referências bibliográficas	220

INTRODUÇÃO

DEFINIÇÃO nº1. Competição de poesia criada na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos (EUA), pelo poeta e construtor civil Marc Smith, cujas regras se resumem à declamação de poemas autorais de até três minutos, sem uso de figurino, adereço ou acompanhamento musical. No Brasil, foi implementado por Roberta Estrela D’Alva e pelo grupo de teatro hip-hop Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, em dezembro de 2008, através do ZAP! SLAM (Zona Autônoma da Palavra).

DEFINIÇÃO nº 2. “*to shut*, or to make shut, with a lot of force, making a loud noise”¹ (HORNBY, 2010, p. 1444).

DEFINIÇÃO nº 3. Não é *islã*, é *slam*.

DEFINIÇÃO nº 4. Terminologia utilizada no esporte, especialmente no bridge, no tênis e no golfe, para denominar eventos importantes, como o Grand Slam de Roland Garros. No basquete, *slam dunk* significa enterrada.

DEFINIÇÃO nº 5 (“by slampapi himself”²). “*Slams* são eventos cativantes de poesia que focam a atenção da plateia ao vivo na apresentação de poemas que foram compostos, aperfeiçoados e ensaiados com o propósito de serem performados - muito frequentemente numa arena competitiva, *mas não sempre*. É um carnaval, um espetáculo público ou cortejo, uma sala de aula interativa, uma assembleia na prefeitura, um jogo de moeda, uma partida de boxe diversificada, um renascimento ao estilo de uma igreja que eletrifica e anima as pessoas que estão escutando e assistindo”³ (SMITH, 2009, p. 3).

1. “bater, ou fazer algo bater, com muita força, causando um barulho alto”. A partir daqui, ao longo da dissertação, quando não houver tradução para o português, coloco no corpo do texto as citações traduzidas livremente por mim e, nas notas de rodapé, os textos originais.

2. Slam Papi é a alcunha de Marc Smith.

3. No original: “Slams are captivating poetry events that focus a live audience’s attention on the presentation of poetry that’s been composed, polished, and rehearsed for the purpose of being performed - very often in a competitive arena, but not always. It’s a carnival, a pageant, an interactive classroom, a town hall meeting, a con game, a versified boxing match, and a churchlike revival that electrifies and animates the people listening to and watching it.”

DEFINIÇÃO nº 6.



Figura 1 – Kimani na final do SLAM SP.

Créditos: Sergio Silva (2017).

4. Optei por utilizar a linguagem não-binária ao longo da dissertação, tanto na minha escrita quanto nas traduções que proponho do inglês, uma vez que seu uso foi frequentemente implementado nos ambientes dos slams como contraponto ao “masculino genérico”.

Entre as tantas possibilidades de definição e introdução do *poetry slam*, a fotografia de Sérgio Silva talvez seja, para mim, a que melhor capta as particularidades, temperaturas, gestos e ensejos desse acontecimento. No centro da imagem, Kimani declama um de seus poemas. Trata-se da final do SLAM SP 2017: a primeira edição do campeonato que passaria a reunir es campeões⁴ das diversas comunidades do Estado, em disputa por vagas no torneio nacional. Até então, não havia necessidade da etapa estadual, pois es primeiros colocades locais se classificavam automaticamente para o SLAM BR (Campeonato Brasileiro de Poesia Falada). Porém, nesse ano, o número de *slams* no Brasil aumenta exponencialmente – só em São Paulo passam de 17 para 31 –, tornando impraticável a participação direta de

todes no torneio nacional. As razões e consequências desse *boom*, assim como suas relações com o contexto político brasileiro, serão discutidas com maior profundidade no primeiro capítulo desta dissertação.

Por agora, noto que, apesar de Kimani ocupar o primeiro plano do enquadramento, o grande protagonista da imagem é o público. Preenchendo aproximadamente 80% do espaço, as pessoas se sobrepõem em camadas que vão do chão até quase o teto, indicando uma semi-arena que abraça e inclui quem mira a imagem: são crianças e adultes sentadas com as pernas cruzadas; jovens apoiadas em praticáveis; alguém põe a mão na boca, um moço franze a testa; várias, vários e várias se confundem sobre cadeiras ou em pé; um casal se abraça quase rindo; muretas e queixos caídos se multiplicam; o que será que grita a moça no canto esquerdo?; de quem é a cabeça reclinada, as dezenas de olhos incrédulos?; algumas bocas em susto se contraem no átimo do grito vindouro e quase se escuta a suspensão do ar em riso; o estrondoso aplauso entrevisto em lábios e sobrancelhas; no alto um punho se ergue; três celulares destoam tímidos, quase invisíveis à concentração coletiva; a poeta no contraluz fecha as pálpebras; o voo desponta do chão.

Tal qual no filme *Shirin*, do diretor iraniano Abbas Kiarostami, não sabemos quase nada do poema apresentado: assistimos ao assistir do público, uma observação-espelhada e múltipla através da qual a obra se dá a conhecer. As respostas variam desde o deslumbre até a suspeita, passando pelo divertimento, a tensão e a torcida. A escassez de celulares denota a atenção ao momento presente, como se mais importante do que registrar fosse vivenciar a efemeridade do instante – algo curioso tendo em vista a hipermediatização do mundo atual, na qual qualquer mínimo gesto ou cena, seja do âmbito público ou privado, precisa ser fotografado, postado e replicado nas redes sociais para ganhar *status* de realidade.

Ao descrever a dinâmica da competição, Somers-Willett (2009) aborda diversas técnicas e recursos de que os *slammers* e *slammasters*⁵ lançam mão para capturar e sustentar a atenção do público: sair do palco e se misturar à plateia, dançar e arriscar acrobacias, propor coros de pergunta-e-reposta, intercalar canto e rima. Há quem marque a partitura de cada verso, cada gesto, cada respiração. Há quem decida na hora o que

5. Slammers são os poetas que participam do slam e slammasters são as pessoas que apresentam e organizam o evento.

6. “Os poemas são limitados a um intervalo de aproximadamente três minutos, o que o poeta e apresentador Bob Holman nota é também a duração de uma canção pop”. No original: “poems are limited to an approximate three-minute window, which poet and showman Bob Holman notes is the length of a pop song” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 5-6).

7. No original: “The ‘three-minutes’ rule put a limit on how much bad verse a poet could spew before the hook appeared in the wing to yank him out of the spotlight”.

8. Gíria utilizada para definir pessoas que não passam o fumo numa roda. Daniel Minchoni utiliza esse termo para poetas que se demoram no microfone e monopolizam a fala.

9. No original: “Stage hogs, who cared little about the people upon whom they inflicted their words or the others poets waiting to read, would drain every ounce of enthusiasm from an audience and kill any chance for those who followed to succeed”.

10. Uma das dificuldades metodológicas deste trabalho foi transcrever, ou seja, traduzir do suporte da oralidade para a escrita, trechos de entrevistas, depoimentos e rodas de conversa sobre slam. Por um lado, me parecia irrazoável lidar apenas com materiais escritos

declamar. Os microfones são deixados de lado, o dizer é mais alto que a cidade: há poemas inaudíveis, há poemas calorosos, há poemas estranhos. Tudo isso em, no máximo, três minutos – intervalo de tempo que, segundo Bob Holman, se assemelha ao das canções populares.⁶

Além de incidir diretamente na forma e no ritmo das performances, a prescrição temporal funciona, portanto, quase como uma “cláusula de barreira” contra o afrouxamento do vínculo entre artista e plateia, a dispersão da energia, o tédio e o monologar de uma só pessoa. Marc Smith (2009, p. 33) justifica que “A regra dos ‘três minutos’ põe um limite na quantidade de versos ruins que um poeta pode vomitar antes que o anzol apareça para arrancar elu do palco”⁷, ou seja, há uma preocupação com o andamento do evento como um todo: o microfone deve manter-se aquecido, os ouvidos atentos e a vibração do público lá em cima para que o *slam* transcorra em sua plenitude. “*Dedos de cola*⁸, que se importam tão pouco com as pessoas para quem impõe suas palavras e com os outros poetas esperando para ler, podem drenar cada pedacinho de entusiasmo de uma audiência e matar qualquer chance de sucesso de quem lhe sucede”⁹ (Ibid., p. 33). Ademais, como lembra Roberta Estrela D’Alva (2016), o limite de tempo permite que mais pessoas falem numa mesma noite, favorecendo a alternância de artistas, temas, reivindicações e estilos poéticos “em três minutos, você condensa, você tem três minutos para comunicar, para impressionar (...)”¹⁰: então é democrático (...) se em meia hora falariam três pessoas [com] dez minutos, [com três minutos] falam muito mais”.¹¹

Neste sentido, o público não representa um pano de fundo ou paisagem desfocada na fotografia, mas um componente imprescindível na realização dos *slams*. Se Antoine Compagnon aponta que (2003, p. 47), “os estudos literários dedicam um lugar muito variável ao leitor”, no caso do *spoken word*, o leitor transforma-se em um elemento irreduzível na dinâmica de produção e fruição da obra, entrando literalmente em cena. Ao embaralhar conceitos sedimentados de emissão, circulação e recepção, o *poetry slam* rememora tradições de poesia oral, compostas por *aedos* e *rapsodos*, trovadores, *griots*, *repentistas* e *glosadores*, e flerta com estruturas de entretenimento como o programa de auditório, os *reality-shows* e o *stand up*.

Marc Smith (2013) conta que uma de suas motivações era tornar a poesia mais dinâmica e atrativa, pois, em geral, a monotonia e o resmungar monocórdico davam a tônica nos saraus e declamações da época: “A minha coragem de performar poemas ao invés de resmungá-los monotonamente se tornou e continua sendo uma questão controversa no mundo da poesia privilegiada”¹². Entre as polêmicas está a incorporação de elementos da cultura pop e do entretenimento, como afirma: “Eu tenho sido acusado de liderar um movimento que rebaixa a poesia ao nível dos programas de auditório da TV”¹³. Durante a dissertação, especialmente no primeiro capítulo, aprofundarei esses imbricamentos entre poesia, performance e competição.

Retornando à fotografia de Sérgio Silva, observo que, nos estudos sobre espaço cênico, a arena caracteriza-se por incluir o público em 360º graus e dissolver a frontalidade do palco, multiplicando os pontos de vista e aproximando os espectadores da zona dramática. Presente nas tragédias gregas, nos autos e representações da Idade Média e já reduzida ao pros-cênio no palco elisabetano, a arena é retomada no século XX por diversos encenadores “para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos” (PAVIS, 2015, p. 380). O engajamento emocional e crítico da plateia baliza a relação entre artistas e *polis*, diferenciando-se radicalmente do palco italiano, forma por excelência do drama burguês, na qual a “quarta parede”, aliada ao perspectivismo e à luz de ribalta, produz uma ilusão de realidade e demarca com precisão cena e público – este, relegado às poltronas e ao silêncio, vê a ação se desenrolar como se por um buraco de fechadura. A disposição em arena, mais do que um simples arranjar de lugares, cria uma dramaturgia espacial que integra o público ao curso do acontecimento, além de dissolver a hierarquia de assentos. No *slam*, como pontuei anteriormente, o engajamento da plateia é essencial e remete ainda a outros usos político-revolucionários da arena no percurso histórico brasileiro, como o grupo Teatro de Arena. Formado por artistas como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Vianninha, o coletivo investigou, entre as décadas de 1950 e 1970, temas vinculados à luta de classes, à repressão militar e aos modos de produção teatral.

sobre o tema, uma vez que muito do pensamento crítico sobre o slam é produzido em bate-papos e conversas entre poetas, organizadores e participantes do movimento. Por outro, recolher e colocar na dissertação (ou seja, numa forma escrita institucional) esses documentos grafados na voz é lidar a todo momento com a insuficiência da palavra grafada e a intraduzibilidade das nuances da voz, das diferenças de entonação, das hesitações, silêncios, voltas, interjeições, acentos e texturas da enunciação verbal. Sendo assim, recomendo fortemente realizar a leitura dos trechos transcritos acompanhada dos áudios e vídeos originais. Para facilitar esse processo, disponibilizei o link dos vídeos (quando públicos) e as minutas específicas correspondentes a cada excerto nas notas de rodapé.

11. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qfzrjSrwbW4>>. Acesso 15 jan. 2022. (Minutagem: 1'19" a 1'38)

12. No original: “My daring to perform poems rather than muttering them in a monotone became and remains a controversial issue in the elite corners of proper poetry world”.

13. No original: “I’ve been accused of leading a movement that has denigrated poetry to the level of a TV sitcom”.

O palco em arena, considerado inicialmente uma forma cênica móvel e econômica, adequada para a popularização do teatro, passa a ser compreendido como um instrumento privilegiado para acolher o teatro protagonizado pelas classes populares. Na perspectiva dos teóricos do grupo [Teatro de Arena], a simplicidade do aparato cênico emula a escassez em que vivem operários e camponeses. Igualmente a disposição circular dos espectadores, por eliminar o “ponto de vista privilegiado do rei” e equalizar a visibilidade, torna-se a metáfora da democratização do espetáculo. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009, p. 38)

A escassez de recursos também aparece nos discursos sobre *slam*: para que o evento aconteça não é preciso mais que a participação das pessoas (*slammers*, *slammasters*, jurades e público), algumas folhas sulfite para marcar as notas e um cronômetro¹⁴. Frente à ausência de políticas públicas na área cultural e à violência sistemática do Estado em bairros periféricos, os coletivos se mobilizam para ocupar praças, saídas de metrô, vielas e terminais de ônibus. Ao contrário de outros países, onde os eventos ocorrem predominantemente *indoor* (em teatros, bares, centros culturais, quadras esportivas e associações de bairro), o *slam* brasileiro se caracteriza pela utilização do espaço público, dialogando com outros movimentos de ocupação da cidade, como os encontros de hip-hop no Largo da São Bento no centro de São Paulo durante as décadas de 1980 e 1990.

Ao falar da cena estadunidense em *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word*, por exemplo, o poeta, pesquisador e professor Javon Johnson situa o *slam* numa genealogia de práticas poéticas e grupos de teatro radicais que explodiram a quarta parede do palco italiano, criando poesia em *todo e qualquer lugar*: “Esses poetas pertencem a uma linhagem do teatro radical que recusa o confinamento do palco tradicional. Elus criam espaços poéticos em todo e qualquer lugar: cafeterias, lojas de discos, teatros, bares, livrarias, casa e centros comunitários”¹⁵ (JOHNSON, 2017, p. 3). Apesar de elencar vários espaços lidos como não-convencionais, me salta aos olhos a ausência da *rua* nessa lista, que será exatamente o ambiente que o *slam* brasileiro irá ocupar. Como argumentarei no primeiro capítulo, o deslocamento do espaço fechado para a malha urbana da cidade altera tanto a forma de dizer – já que é diferente vocalizar um texto no palco de um teatro (com microfone, caixas amplificadoras e som

14. Em relação ao Teatro de Arena, não só os pontos de convergência, mas também as diferenças saltam aos olhos. Ao contrário daquele, nos slams e saraus o movimento não é liderado, conduzido ou organizado por intelectuais e artistas que traem sua classe, se proletarizam ou ainda imitam a escassez proletária: as ágoras se constroem desde uma perspectiva autônoma e autogerida, aproximando-se, como discorrerei mais adiante, do conceito e da prática da assembleia.

15. No original: “These poets belong to the lineage of radical theater, which refuses the confines of the traditional stage. They create poetic spaces everywhere: coffee shops, record stores, theaters, bars, bookstores, restaurants, homes, and community centers”.

controlado) e na rua (com os ruídos do trânsito, da circulação de pessoas, das construções civis, do comércio e da vida urbana) – quanto agrega na performance o fluxo da cidade e a incidência de fatores imprevisíveis, como as formas de policiamento, o encontro com transeuntes, a memória e a singularidade dos territórios.

Noto que esse debate sobre a precariedade e a inserção na cidade também aparece na origem e trajetória dos saraus periféricos de São Paulo. Como comenta Sérgio Vaz, criador da Cooperifa:

O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vão jogar bola, ou quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa ágora, a nossa *assembleia*, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar, então a gente ocupou o bar. É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar. (VAZ apud TENNINA, 2013, grifo meu)

Ao ocupar espaços que não haviam sido planejados e identificados como públicos e muito menos como artísticos, esses movimentos de poesia falada e literatura periférica colocam o suporte em disputa, confrontando discursos hegemônicos que veem a periferia como vazia de saberes e cultura. No caso dos saraus de São Paulo, o bar aparece como lugar de reunião, de discussão política, celebração e troca literária, esparramando-se para as calçadas e ruas adjacentes – afinal, é muita gente que se espreme entre as mesas, cadeiras e degraus do Zé Batidão para ouvir e falar poesia. Assim como a Cooperifa, também o Sarau do Binho surgiu num bar que, nas palavras de seu fundador, “tinha o pior pastel de São Paulo, acredite” (BINHO, 2012). No vídeo “Sarau do Binho vive” (2012)¹⁶, o poeta rememora o espaço que durante anos abrigou o evento e foi fechado pela prefeitura devido à negação de um alvará de funcionamento. No poema a seguir, Binho descreve as diversas ações empreendidas pelo coletivo, como a Caminhada Cultural Donde Miras, a Postesia, “uma prática artística de rua que instala placas com poesia e artes visuais em vias públicas da cidade”¹⁷, a Bicicloteca, os debates

16. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L6HFgNDhz8k>. Acesso em 17 set. 2021.

17. Disponível em <https://www.catarse.me/pt/saraudobinho>. Acesso em 17 set. 2021.

sobre questões indígenas, cotas, genocídio, agricultura orgânica, ditadura, entre outros muitos temas:

Era um bar que não queria ser um bar, de jeito nenhum!
E que já começava a semana com poesia.
um bar que não tinha cartazes de cerveja pelas paredes,
que não vendia pinga,
que tinha rodas de ciranda e abraços,
que não tinha televisão e que não vendia coca-cola.
(BINHO apud DUARTE, 2016, p. 82)

Ao mesmo tempo em que o bar mantém algo da sua disposição inicial, afinal, o poema termina com o verso “fora isso, [era] um bar como outro qualquer”, os saraus deslocaram a funcionalidade original do espaço, contrariando as expectativas e estigmas pré-concebidos e permitindo a emergência de novas ações. Essa reinvenção da cidade e dos espaços comuns como uma tecnologia de sobrevivência e como oposição à precariedade das políticas culturais também se encontra no *slam*. Como veremos mais adiante, o Slam da Guilhermina, ao sair da região central e do espaço fechado do teatro, cria uma “escola” – um modo de praticar o *slam* e articular o *spoken word* – que se espalhará pelo Brasil inteiro.

Voltando à fotografia que abre esta introdução, gostaria de pontuar o giro do tronco e da saia de Kimani, metonímia da arena, cuja torção circunscreve uma segunda roda, agora no corpo da poeta. Como contraponto à linearidade, o círculo em espiral desmonta passado, presente e futuro atrelados à noção de progresso, sobrepondo temporalidades e espaços diversos. Outra epistemologia entra em cena: não o gesto vetorial que avança em sentido único, mas o volteio do corpo em ação que carrega o rastro do gesto anterior ao mesmo tempo em que produz o gesto vindouro. Ao abordar as culturas africanas e afrodiaspóricas nas quais a ancestralidade “é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmo” (MARTINS, 2021, p. 23), a poeta, dramaturga e pesquisadora Leda Maria Martins funda o conceito de *performance do tempo espiralar*. Nessa concepção, o tempo não é condicionado pelas categorias da sucessividade e progresso que prevalecem em certas mitologias europeias, mas trata-se de “Um tempo ontologicamente

experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidade, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (Ibid., p. 63).

Dessa maneira, o movimento espiralado de Kimani põe a girar não só o espaço, mas também a dimensão temporal dos que vieram antes e das que estão por vir. A própria vida em fluxo e refluxo parece se materializar na imagem, rememorando o samba “Roda Ciranda”, de Martinho da Vila¹⁸, que diz “Na roda da saia rendada / da moça que dança a ciranda / ciranda da vida / que gira e faz girar a roda / da vida que gira”. Nessa canção, enquanto a língua dança dentro da boca fonemas em “r” e “g”, a ciranda da roda se amalgama ao corpo da moça que, em seu bailado e no movimento da saia, põe a vida em espiral. Ademais, além da torção centrífuga, Kimani segura o microfone com uma das mãos, mantendo-o próximo à boca. A mandíbula aberta, a garganta projetada e o sopro da voz quase se materializam no instante congelado da fotografia. Esse gesto, dado o contexto e as forças políticas em jogo, extravasa o prosaico, tornando-se um *Gestus social*, na acepção brechtiana do termo: “o Gestus social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (BRECHT, 1967, p. 79). Ao tomar para si o microfone, a poeta confronta representações construídas pela colonialidade e pelo racismo nas quais grupos subalternizados e racializados são falados em terceira pessoa e obliterados dos espaços de aparecimento.

Nessa mesma ocasião, logo após vencer o SLAM SP, em entrevista para o portal de notícias *Ponte Jornalismo*, Kimani (2017) diz: “Minha voz representa a de muitas mulheres e, também, a voz da minha bisavó que era mãe de santo em terreiro, da minha mãe aposentada (ex-enfermeira), do meu pai taxista e de todos os outros membros da família que não tiveram oportunidade de entrar em uma faculdade”. Ao descortinar a ausência sistemática de pessoas negras em espaços consolidados de saber, como a universidade, Kimani faz ecoar em sua voz essa lacuna. A questão da autoria e da autorrepresentação, como aprofundarei no terceiro capítulo, é estrutural no *slam*, mas não no sentido de promover uma exaltação do “eu” individual, pois antes recupera e reforça o vínculo entre pessoa e comunidade. Acerca da importância da autodeterminação para mulheres negras, Patricia Hill Collins (2019, p. 294)

18. Seleciono aqui duas versões do samba composto por Martinho da Vila. A primeira na voz do próprio Martinho da Vila: https://www.youtube.com/watch?v=o1RQWP-jxWxE&ab_channel=Zeca-PagodinhoVEVO. Acesso em 26 jun. de 2022. E a segunda na interpretação de Alcione e Maria Bethânia: https://www.youtube.com/watch?v=k9scl-0QLA4&ab_channel=AntonioLucente. Acesso em 26 de jun. de 2022.

pontua: “O eu não é definido pelo aumento da autonomia ganho pela separação dos outros. Ao contrário, o eu é encontrado no contexto da família e da comunidade”. A arena, assim, permite o protagonismo da poeta, ao mesmo tempo em que torna imprescindível a presença do público, o acolhimento dos pares e a alternância dos corpos no centro.

Ainda sobre o uso do microfone, reparo na intimidade com que Kimani o abriga entre seus dedos. O globo metálico desaparece no abraço da palma da mão que, cerrada, cola-se ao rosto como se o bastão fosse parte de seu corpo. Esse aconchego e fusão entre corpo-máquina me faz pensar que, assim como o movimento e a gestualidade, também a voz impulsiona espirais e acontecimentos na performance do *slam*. Enquanto espaço e matéria, a voz não se propaga em um só sentido: ressoa concomitantemente naquele que a produz e no ambiente externo, viajando em várias direções e retornando já modificada para quem a emitiu. Lembro das aulas de canto na Escola de Arte Dramática:

CENA-RECORDAÇÃO número 1

A professora entra na sala e se acomoda ao piano. Começa uma escala e a turma acompanha com vocalizes e vibrações.

PROFESSORA: Agora, vamos experimentar cantar direcionando o som para algum objeto de madeira, pode ser?

A turma se espalha pela sala. Alguns se viram para o piano, outras sentam no chão de tacos, alguém encara a cadeira.

PROFESSORA: Perceberam como a qualidade da voz mudou? Vamos experimentar agora metais.

Foco no extintor de incêndio. Contraio o diafragma, empurrando-o para baixo. O ar entra e expande as costelas. Apoio. Dedão, mindinho, calcâneos: um triângulo perfeito enraizado até o centro do mundo. O espaço atrás dos joelhos. Preparar o som antes do canto. O céu da boca aberto. Espadas imaginárias entre os dentes. Cada contorno das gengivas. Cada alvéolo em prontidão. Arrisco um sol menor. A voz que me atravessa a garganta. A voz que me atravessa o espaço. Voz que rememora incêndios por vir. Incêndios, extintos. Cantar vermelho como o aviso “rompa o lacre”.

Quando a voz rebate no espaço e penetra em outra pessoa, algo se produz. Algo que modifica tanto a emissão quanto a escuta. Algo que não se restringe apenas àquilo que foi emitido, mas que também adentra já modificada as orelhas do imprevisto. A voz (marca única da pessoa) já-outra (atravessada pela presença de quem escuta) contém em seu corpo sonoro tanto a origem quanto a imprevisibilidade do trajeto, tanto a singularidade do eu quanto as arbitrariedades do encontro com o mundo. Visualizo este movimento como uma *espiral da voz*, em diálogo com o conceito de *écoute* de Nancy,

Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir “em mim”, como se diz (voltaremos a esse “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isso). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. Soar é vibrar em si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si. (NANCY, 2013, p. 164)

Entre os múltiplos reenvios da voz, os sentidos se constroem e o poema se ergue: algo já não exclusivo de poeta-performer no centro da roda, mas atravessado também pelo coletivo ao redor, por cada corpo à escuta e em presença – “a presença sonora é um ‘ao mesmo tempo’ essencialmente móvel, vibrante de ir-e-vir entre a fonte e a orelha, através do espaço aberto, presença de presença mais que pura presença” (NANCY, 2013, p. 169). Poema em performance: dentro e fora. Acontecimento proporcionado pelo diapasão do corpo sonoro que se movimenta em espiral. Essa formulação me parece produtiva para analisar o *slam*, uma vez que concebe *slammers* e público como agentes, não anulando, contudo, o imprevisível, o incontrolável, a contingência da performance e do agora.

Dito isso e retornando uma última vez à fotografia que abre esta introdução, outro detalhe convida à análise: na parte inferior da imagem, os pés de Kimani quase saem do chão. Na ponta dos dedos, o corpo se propulSIONA para cima, como se estivesse prestes a levantar voo ou levitar. A voz – que embala o tempo, que dança o ar e faz girar o agora – também

19. Leda Maria Martins cria o termo oralitura a partir da vivência e dos estudos sobre os reinados negros, em especial do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, situado em Minas Gerais. No livro “Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá”, a autora apresenta o conceito: “Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei oralitura, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como littera, ‘letra’, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, ‘rasura’ da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas”

propulsiona o voo: é *verba*, sopro vital, ruído que não se esgota no sentido, vibração que abraça o público. No âmbito das *oralituras*¹⁹, Leda Maria Martins fala sobre o “poder aurático da palavra proferida”. A palavra em sua dimensão sonora, performativa e de conexão com o ancestral “traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, acontecimento” (MARTINS, 2021, p. 93). Dessa maneira, o poema vocalizado e corporificado possibilita que, por um lado, Kimani mantenha o contato com o chão e o mundo terreno e, por outro, suspenda a lei da gravidade, projetando-se para cima, quase levitando. Não à toa seu rosto mira para o alto: metáfora de um presente-passado-futuro sobreposto que ganha materialidade no instante da performance e se torna acontecimento no gesto vital de vocalização da palavra.

Em consonância com esse voo vocal de Kimani, a frase latina *scripta manent, verba volant* (“a escrita fica, as palavras voam”), me vem à cabeça. Segundo Alberto Manguel (1997, p. 62), essa formulação “foi cunhada como elogio à palavra dita em voz alta, que tem asas e pode voar, em comparação com a palavra silenciosa na página, que está parada, morta”. Ao longo dos séculos, entretanto, o significado do adágio se inverteu, dessacralizando a oralidade e atrelando à escrita, em partes, as noções de autoridade, garantia e legitimação jurídica. A fim de pensar a tensão entre oralidade e escrita, proponho aqui um breve diálogo com outros três autores: Cornejo Polar (2000) e Aguilar e Câmara (2017). Em primeiro lugar, é de se pensar como a escrita enquanto poder legal se vinculou à empreitada colonial das Américas:

Há um documento excepcional sobre a constituição do espaço no Brasil: a *Carta do achamento*, de Pero Vaz de Caminha que deixa ver o vínculo inquebrantável entre escrita e conquista, entre medição do território e posse da terra (não por acaso, Caminha era escrivão e “contador dos negócios portugueses”). A carta de Caminha é um documento de produção de *estatalidade*: não só os conquistadores põem em cena – nessa primeira chegada – seu domínio sobre o outro, mas também, com a escrita, se apropriam de territórios, produzem autoridade e fundam tempos e espaços. (AGUILAR; CÂMARA, 2017, p. 107)

Nesse sentido, a escrita enquanto documento fixo e imutável serviu para a expropriação da terra e a delimitação do território, fundando certa

noção de *estatalidade*. Junto à divisão, controle e categorização dos recursos naturais, o poder colonial desqualificou e estigmatizou os saberes locais através da imposição da *letra*, representada aqui pela carta de Pero Vaz de Caminha. Também Leda Maria Martins (2021, p. 34) aponta como “O domínio da escrita foi instrumento na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus”. Conjuntamente à carta, a Bíblia aparece na cena da conquista como sinônimo da verdade e do poder, subjugando violentamente as práticas, culturas e religiosidades indígenas e afrodiáspóricas.

Em seu livro *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, Cornejo Polar (2000) focaliza o território andino e perscruta o episódio de Cajamarca, no qual o padre Vicente Valverde exige a submissão do imperador inca Atahualpa ao domínio do Rei da Espanha, assim como sua conversão ao catolicismo. Como forma de convencimento, muito mais calcada no misticismo e na ritualística do poder do que na razão, uma vez que o texto estava em latim e seria impossível ao líder inca compreendê-lo – e mesmo entre os espanhóis seriam poucos os que conseguiriam ler, dada a realidade do analfabetismo –, o sacerdote entrega-lhe a Bíblia que, em resposta, é arremessada ao chão. De acordo com Polar,

a escrita ingressa nos Andes não tanto como um sistema de comunicação, mas no horizonte da ordem e da autoridade, quase como se seu único significado possível fosse o Poder. O livro, concretamente, como se disse, é muito mais fetiche que texto, e muito mais gesto de domínio que ato de linguagem. Como tal, deixa fora do jogo a oralidade indígena, órfã de uma materialidade que pudesse confirmar sem atenuantes sua própria verdade e como diluída em algumas vezes que a memória (a das crônicas hispânicas, já que as quéchuas evitam o tema) recolhe sem interesse, quase com afetado desalinho. Em outras palavras: o triunfo inicial da letra é, nos Andes, a primeira derrota da voz. (POLAR, 2000, p. 237)

Cornejo Polar, por meio desse caso, elabora o conceito de “grau zero” de interação entre oralidade e escrita. Essa distinção, contudo, é matizada pelo próprio autor ao reconhecer que entre os extremos existe “uma larga e complicada franja de intersecções. Tudo faz supor que na América Latina essa franja é excepcionalmente fluida e complexa” (Ibid., p. 219). Na cena com a Bíblia, por exemplo, a vitória da escrita mostra-se uma vi-

tória provisória que necessitará da voz e de aspectos performativos para sua consolidação, seja na ritualística do batismo, seja da conversão ou da confissão. No capítulo 2, aprofundarei esse debate tendo como interlocução o artigo “A política da voz”, de Mladen Dolar (2014). Nesse texto, o filósofo esloveno postula como o Ocidente, ao mesmo tempo em que emula a letra como legibilidade, necessitará da *viva voce* para sustentá-la, especialmente em processos judiciais, religiosos e educativos.

Na seara literária, o livro ergue-se como suporte por excelência a partir da modernidade; porém, depende de momentos de vocalização – como a leitura e debate em sala de sala – que autenticuem a experiência e a assimilação da obra. Ademais, nos últimos tempos, percebe-se uma multiplicidade de eventos espetaculares e paratextos (vídeos, podcasts, lives, etc) com a midiatização da presença dos escritórios. Essas incidências servem tanto para interesses comerciais de divulgação do trabalho e ampliação das vendas quanto para suprir certo desejo recalcado de ouvir a *letra* pela *voz* inigualável de quem a escreveu. No caso do *slam*, como explanarei na última parte, a relação entre oralidade e escrita também se mostra complexa. Ainda que a obra se realize plenamente na voz e na performance, muitas vezes os poemas são previamente escritos, gerando uma letra provisória, uma obra virtual, que tem como horizonte e destinatário a oralidade. Além disso, em muitos casos, os poemas são posteriormente publicados em livros, antologias, plaquetes e zines.

Ainda em relação ao episódio de Cajamarca, Cornejo Polar analisa o desenrolar desse confronto a partir dos discursos produzidos pelas crônicas hispânicas e pelas representações teatrais andinas (*wankas*). Nessas narrativas subsequentes, oralidade e escrita se contaminam em imbricações nada pacíficas. Ao abordar as performances rituais, o autor identifica uma lógica temporal não-linear que dialoga com a noção de *tempo espiralar* de Leda Maria Martins e que reescreve a história oficial a partir do gesto, da voz, do canto e do espaço compartilhado:

Nos movimentos da dança e na longa festa coletiva em que se inscreve, a narração histórica das crônicas parece extraviar-se, como dissolvida em outra matéria (não a escrita, mas o ritmo dos corpos) e em outro espaço (não o privado que é

próprio da escrita-leitura, mas o público das ruas e praças). Nessas condições, e por certo a partir de outra racionalidade cultural, a linearidade, parcelamento e finitude da história escrita à maneira do Ocidente carecem de sentido. A história contada pela comparsa não a falsifica: substitui-a por outra, diferente, que tem sua própria legitimidade e mesmo seus condicionantes formais distintivos. Para dizê-lo sumariamente: não é o mesmo escrever a história e dançá-la. (POLAR, 2020, p. 241-242)

É sob a perspectiva dessa história corporificada, desse saber compartilhado no encontro, dessa poética reescrita na respiração, vivenciada na voz, embalada pelo gesto e alçada na ponta dos pés que adentro no universo do *spoken word* brasileiro. Tentarei ler e analisar os poemas não a partir unicamente do enquadramento semântico das palavras, mas da pluralidade das escritas do corpo e da voz, uma vez que, como coloca Leda Maria Martins (2021, p. 203), “Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais”.

Abordar o *slam* a partir dessas grafias corporificadas, contudo, implica algumas complicações metodológicas à pesquisa. A primeira delas se dá quanto à própria “forma dissertação”: como discorrer sobre esse movimento através da palavra escrita? Ademais, vislumbro alguns riscos ao tentar analisar os poemas em seus incontáveis aspectos corpóreo-vocais e em seus atravessamentos múltiplos de gênero, raça, sexualidade, faixa etária, território, classe, etc. O primeiro deles seria me tornar a pesquisadora acadêmica que define aos outros (aos poetas, suas produções e identidades). Outro risco seria, ao tentar não incorrer nessa posição, reiterar a categoria do “sujeito neutro e universal” justamente no cerne da discussão que pretende explodi-la - seja não situando as produções e discursos analisados, seja tentando falsear minha posição. Outro risco ainda seria, ao me colocar em primeira pessoa na produção desse texto, embarcar numa viagem egocêntrica, tornando a pesquisa um monólogo vaidoso. Ciente desses riscos e sem a pretensão de encerrar a problemática, mas talvez “errar com certa suspeita”, apostei em análises que abarcassem não só os poemas escritos, mas também registros em áudio e vídeo, e incorporei ao texto-dissertação outros textos (trechos de entrevistas, reportagens, bate-papos, depoimentos) e uma iconografia narrativo-fotográfica dos momentos citados.

Por fim, é de se destacar que esta dissertação foi atravessada pela pandemia de Covid-19. Escrevo, ou melhor, falo em voz enquanto os dedos correm rápidos pelo teclado durante um período em que mais de 600 mil pessoas foram mortas pelo Coronavírus e pela política genocida do Governo Federal. No campo da cultura, quase todas as atividades (entre elas, os *slams*) foram suspensas e transferidas para o ambiente digital. Tornou-se um desafio discorrer sobre esse acontecimento cujo tônus se dava na presença e diálogo de corpos e vozes, sendo que durante dois anos ele se realizou majoritariamente em plataformas digitais, videoconferências e transmissões online. A partir dessa inquietação e da impossibilidade do encontro, me vi escavando e evocando memórias, tentando fazer vibrar em mim cenas passadas, recuperando e produzindo os rastros de determinadas apresentações, conflitos e celebrações. Estes se tornaram alguns dos procedimentos de análise adotados, assim como a conversa com *slammers* e *slammasters*, a revisão de flyers e programas impressos, a busca em redes sociais, blogs, veículos de comunicação e arquivos fotográficos. Foi nesse “tempo que nos tocou viver” (como diz a poeta, dramaturga e fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Claudia Schapira) que elaborei esta dissertação. Ouvidos atentos. Cronômetro valendo. Um, dois, três.... SLAM!



O

G

O

H

Este capítulo está dividido em duas partes: primeiramente, traçarei um breve panorama do surgimento e desenvolvimento do *poetry slam* nos Estados Unidos, refletindo sobre a implicação prático-poética das principais regras do *slam* em interlocução com os livros de Marc Smith (2009), Susan B. A. Somers-Willett (2013) e Javon Johnson (2017), a dissertação de Julie Marie Schmid (2000) e o artigo de Maria Damon (1998). Na sequência, voltarei a atenção para o movimento brasileiro, dialogando com Roberta Estrela D’Alva (2014) e Emerson Alcade (2022) sobre as diferenças do *slam* no Brasil em relação ao cenário estadunidense e as relações entre o “boom” do *slam*, o contexto político nacional e o conceito de *assembleia* de Judith Butler (2018). Na segunda parte, me aprofundarei em alguns pontos espinhosos na relação entre *slam*, competição e autenticidade, trazendo, em um primeiro momento, o paradigma do futebol e a pesquisa de José Miguel Wisnik (2008) e, na sequência, depoimentos, poemas e entrevistas de *slammers* e *slammasters* sobre a questão.

(MARTINS, 2021, p. 25).

20. A fim de traçar um panorama do surgimento do slam e dada a escassez de publicações em língua portuguesa sobre este tema, optei por me debruçar sobre alguns livros, entre eles *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*, de Marc Smith (2009), e traduzir trechos um pouco mais longos desses materiais.

21. É impossível não relacionar essa citação com a definição de poesia como o “ouriço arremessado na estrada”, de Jacques Derrida, que abordarei no próximo capítulo. Por ora, penso que, se em Derrida o que ancora a poemática é o gesto do ouriço em se arremessar nas vias da linguagem, nesta crítica de Smith o que sobra é o corpo cadavérico do animal abandonado na rodovia, ou seja, a morte insepulta do poema.

22. No original: “Most of us have suffered through poetry readings during which the poets were about as animated as roadkill. No facial expression. No gesture. No intonation. No sign of life whatsoever. Even the poet’s skin seemed ashy, as if he had just stepped off the set of *Night of the Living Dead*. A zombie who threatened to kill us all - not by eating our flesh but by droning on and on in a deadening monotone until he had sucked bone dry all our will to listen and to experience the poetry he was lowering into a premature grave.”

O *poetry slam* foi criado na década de 1980, em Chicago, por um poeta e ex-operário da construção civil chamado Marc Smith, que desejava estremecer a cena da poesia local e chacoalhar os ditos “poetas zumbis” provenientes dos círculos mais privilegiados e acadêmicos da literatura.²⁰ Além de documentar e refletir sobre a história do movimento, o autodenominado *Slampapi* possui uma linguagem ácida, irônica e irreverente que contribui para a compreensão das origens, motivações e horizontes do *slam*. Em sua introdução, ele descreve a então cena de poesia de Chicago como um quadro de horror, comparando poetas a zumbis assassinos que, através do monologar insuportável e inexpressivo de textos, roubam a alma de sua audiência:

A maior parte de nós já sofreu com leituras de poesia em que os poetas eram tão animados quanto animais mortos na estrada²¹. Nenhuma expressão facial. Nenhum gesto. Nenhuma entonação. Nenhum sinal de vida que seja. Até a pele do poeta parecia pálida, como se ele tivesse acabado de sair do set de *A noite dos mortos vivos*. Um zumbie que ameaçava matar a todos nós - não comendo nossa carne-viva, mas sim zumbindo e zumbindo num monologar mortífero até que ele tivesse sugado todo nosso desejo de ouvir e experienciar a poesia que ele depositava dentro de uma sepultura precoce. (SMITH, 2009, p. xv, tradução livre)²²

O deboche com que Marc Smith descreve as leituras de poesia torna-se ainda maior quando levamos em consideração o contraste radical com o ambiente frenético e carnalizante dos *slams*. Sua aversão ao cerimonialismo aristocrático e ao egocentrismo desses círculos impulsiona a busca por uma linguagem poética vibrante, “sincretizando poesia e formas culturais populares - o circo, o rock e o jazz” (SCHMID, 2000, p. 21). Junto com outros parceiros, Smith cria o Chicago Poetry Ensemble, um grupo que investiga a performance poética com elementos cênicos, circenses e bufônicos. Entre novembro de 1984 e setembro de 1986, ele passa então a coordenar uma noite de microfone aberto no bar Get Me High Jazz Club às segundas-feiras

O sucesso das noites de segunda-feira no Get Me High conduziu à criação de um show de cabaré a la vaudeville chamado Uptown Poetry Slam, o *slam* original. O show estreou em 20 de julho de 1986 no Green Mill Jazz Club na Zona Norte de Chicago e apresentou performances do Chicago Poetry Ensemble e outros

poetas com talento para o teatro. Aí é que o termo “*poetry slam*” foi cunhado e estampado na face da performance poética e, posteriormente, da poesia competitiva. (SMITH, 2009, p. 22, tradução livre)²³

A estrutura de cabaré – caracterizada pela associação não-linear de *esquetes* curtas que se completam em si mesmas e pela comunicação direta com o público, que é incentivado a aplaudir, contestar e participar das ações – fomenta a criação da dinâmica festiva e irreverente do *slam*. Assim como no caso brasileiro, há uma aproximação com o universo do teatro e com elementos cênico-performáticos que complementam, tensionam ou deslocam os sentidos literais do texto. A palavra poética é atravessada por incontáveis bombardeios de sentidos, como a voz, o corpo, a performance, o jogo com a audiência, o espaço. Marc Smith denomina esse conjunto de “forma-arte do show”: “Então nós temos três formas: o poema na página, o poema performado e o show ou local. Estas são as formas que nós realmente deveríamos estar comentando” (SMITH apud SCHMID, 2000, p. 23)²⁴. O *slam*, portanto, não pode ser reduzido ao poema e à performance, uma vez que o “show” (a audiência, o local, a ordem de sorteio e apresentação dos outros participantes, as notas dos jurados, as condições do dia, a discotecagem entre as rodadas, o andamento do evento, etc.) é parte imprescindível do tripé constituinte dessa experiência.

Julie Marie Schmid, por exemplo, destaca como o sorteio dos poetas cria uma sequência aleatória de apresentações, em que “a ordem aleatória na qual os poetas performam elimina qualquer noção de hierarquia poética baseada na estética ou no estilo” (SCHMID, 2000, p. 36).²⁵ A meu ver, esse fato também acentua o vínculo com a estrutura do *cabaré*, na qual os números apresentados não formam uma narrativa dramático-linear, encandeando-se de forma inesperada e frustrando as estratégias que os participantes possam ter pré-concebido. Nesse sentido, ser o primeiro sorteado, a próxima depois de uma performance arrebatadora ou a última numa sequência de poemas com temas e/ou estéticas muito parecidas pode ser lido como um atestado de derrota ou o maior dos desafios a ser superado, algo como jogar no estádio do adversário com as arquibancadas polvorosas gritando outro nome a plenos pulmões. Não à toa, Javon Johnson chama a primeira rodada depois do

23. No original: “The success of Monday nights at the Get Me High led to the creation of a poetry vaudevillian cabaret show called the Uptown Poetry Slam, the original slam. The show debuted on July 20, 1986, at the Green Mill Jazz Club on Chicago’s north side and featured performances by the Chicago Poetry Slam Ensemble and other local poets with a flair for the dramatic. It’s where the term ‘poetry slam’ was first coined and stamped on the face of performance poetry and later competitive poetry.”

24. No original: “So you have three forms: poems on the page, a poem performed, and the show or venue. Those are the forms that we really should be talking about.”

25. No original: “the random order in which the poets perform undercuts any notion of a poetic hierarchy based on aesthetics or style.”

26. No original: “At the beginning of most poetry slams, the bout’s host calls up a sacrificial poet, usually saying, “Before we can start, there must be blood spilled on this stage.” The audience typically responds with “Baa-aaaaaa,” until the performer

begins. Also known as a calibration poet, this sacrificial lamb performs only once, forgoing his or her chance to advance in or win the slam. The poet’s sole job is to set the standard for the night, to give the judges a test run at scoring before the actual competition begins, and—in true Abrahamic fashion—to die for the greater good.

Beyond the ritualism of this particular process, it is useful to point out precisely how killing and death is a large part of the general slam culture. For instance, when a poet brilliantly performs a well-written piece, he or she has killed it. Then there is the suicide slot, the first performance position after the sacrifice. Because of score creep (that is, the tendency of judges to score poems higher at the end of the bout than they do at the beginning), those who manage to win from the suicide slot—that is, come back from the dead—are revered. When a poet or a team are so far behind in competition that it would be mathematically impossible for them to win, they are sometimes referred to as dead.

Yet rather than thinking about these moments of

sacrificial de *suicide slot* (algo como *rodada suicida*). No Brasil, chamamos de “rodada de calibragem” ou “sacrificial” o poema oferecido por alguém que não irá participar – uma poeta que está na plateia, uma pessoa da organização, o *slammaster* ou a convidada especial da noite – para aquecer e treinar os jurados. O sacrificial é o terceiro sinal, o alerta “agora não tá valendo, mas prepare-se para o que vem aí”, o prenúncio que canaliza as atenções e evoca as vozes vindouras, o rito da passagem do tempo cotidiano para a atmosfera da competição. Como poeta que já pendurou as chuteiras, adoro fazer o sacrificial: sem a pressão de chegar à última rodada, o sacrificial permite se deliciar com o fio das palavras afiadas no metal do microfone. Johnson descreve-o da seguinte maneira, enfatizando a presença expressiva de “metáforas mortíferas” no vocabulário do *slam* estadunidense:

No começo da maior parte dos *slams*, e *slammaster* chama por uma poeta sacrificial, geralmente dizendo, “Antes de nós começarmos, deve haver sangue derramado nesse palco”. A plateia comumente responde com “Báááááááá”, até que o performer começa. Também conhece como poeta de calibragem, esse carneiro performa apenas uma vez, renunciando a sua chance de avançar ou vencer o *slam*. A única função desse poeta é definir o padrão daquela noite, oferecer ao júri um *test run* das notas antes da competição de verdade começar e – num estilo verdadeiramente abrahâmico – morrer para o bem maior.

Atrás do ritualismo desse processo em particular, é útil pontuar precisamente como matar e a morte estão presentes em grande parte da cultura geral do *slam*. Por exemplo, quando uma poeta performa brilhantemente um texto bem-escrito, ela *killed it* [mata]. Então há a *suicide slot* [rodada suicida], a primeira performance depois do sacrificial. Devido ao crescimento das notas (isto é, a tendência do júri em dar notas mais altas aos poemas no final das rodadas do que no começo), aqueles que conseguem sair vitoriosos da rodada suicida – isto é, que voltam da morte – são reverenciados. Quando uma poeta ou grupo estão tão para trás na competição que seria matematicamente impossível para eles vencer, eles são geralmente referidos como mortos/mortas/mortes. Porém, ao invés de pensar nesses momentos de morte como fim, o *slam* e o *spoken word* ilustram como esses momentos são cheios de possibilidades de criação. Sacrificar uma poeta é trazer à vida um *slam* inteiro, cheio de corpos múltiplos e vozes competitivas. Uma poeta que vence uma rodada da *suicide slot* é a coisa mais próxima de um milagre que nós temos nas competições de *slam*. (JOHNSON, 2017, p. 13, tradução livre)²⁶

Além de descrever os ritos iniciáticos da forma-show do *slam* – como o jogo de pergunta-resposta com o público e a calibragem de notas com o júri –, esse excerto de Johnson traz algumas características do *slam* que aprofundarei mais à frente ao aproximá-lo do futebol. Assim como nas pelotas, há poetas que conseguem viradas miraculosas, algunes que saem da “zona morta do rebaixamento” para o topo da tabela e outros que não sobrevivem ao “mata-mata” da chave D do SLAM BR – carinhosamente apelidada de “chave da morte” alguns anos atrás pelo “alto calibre” dos *slammers* sorteades naquela ocasião. Ainda que no Brasil o termo “sacrificial” esteja em desuso, sendo substituído por “calibragem”, a intensidade expressiva dessa alcunha talvez seja indício do tipo de emoção que o *slam* mobiliza em artistas e na plateia, configurando-se como uma das razões do seu encanto e sucesso.

Nos anos seguintes ao seu surgimento, o *slam* se espalha através de torneios, turnês, festivais e redes de intercâmbio para outras regiões dos Estados Unidos, alcançando enfim o cenário internacional. Sobre a citação a seguir, destaco a euforia e incerteza do primeiro campeonato nacional dos EUA, uma certa apreensão do novo que se dá ao descobrir na ação a resistência de poetas mais consagrados com essa invenção e o aspecto coletivo dos times de cada estado. No Brasil, como veremos mais adiante, os principais campeonatos são individuais – com exceção do já tradicional Slam Rachão Poético, que inaugurou as batalhas em duplas e trios, e do Torneio Nacional em Duplas, que ocorreu em 2018, com apoio da Fundação Perseu Abramo e organização geral de Emerson Alcalde. Também é de se notar a magnitude e a velocidade com que o movimento se propaga – algo provavelmente impensado em seus primórdios – e que levanta questões: qual a fórmula mágica do *slam* que o faz mobilizar tanta gente, de territórios e contextos tão diversos e dialogar tão profundamente com o mundo contemporâneo?

Noto que a difusão do *slam* também é resultado da investida radical no compartilhamento de saberes e práticas: “Este é o princípio da filosofia do *slam*: o que a gente faz, o que a gente sabe, o que a gente descobre é passado de poeta para poeta, de cidade para cidade, de *slam* para *slam*, mesmo para nossos rivais - nossos inimigos na competição” (SMITH, 2009, p. 23)²⁷.

death as the end, slam and spoken word illustrate how they are moments rife with generative possibilities. To sacrifice one poet is to bring forth an entire poetry slam, filled with multiple bodies and competing voices. A poet who wins a bout from the suicide slot is the closest thing we have to a miracle in poetry slam competitions.”

27. No original: “This is a tenet of slam philosophy: What we do, what we know, what we discover gets passed on from poet to poet, from city to city, from slam to slam, even to our rivals - our competitive enemies.”

28. No original: "In 1990, the first National Poetry Slam (NPS) competition was held in San Francisco as part of the third Annual National Poetry Week Festival. Gary Glanzer, the inspired promoter of this first intercity slam, greeted the Chicago poets and the San Francisco audience with the verve of a hot dog vendor barking the relish they were about to devour.

Lois Weisburg, the Commissioner of Chicago's Department of Cultural Affairs, was instrumental in making this premiere NPS happen. Under her suggestion, and with the city's financial help, Chicago sent a team of four poets (Patricia Smith, Cin Salach, Dean Hacker, and me) to challenge teams from San Francisco and New York City. Gary recruited a San Francisco team, and Bob Holman, who had just started a slam at the Nuyorican Café in New York, arranged for Paul Beatty to be the sole New York representative.

About three hundred people showed up at the Fort Mason cultural center to check out what this slam stuff was all about - quite a crowd for a poetry reading in those days, even in San Francisco. Popped down in the first rows with their arms crossed over their chests were sour-faced remnants of the Beat Generation ready to dismiss this Johnny-come-lately "slam thing" as just another desperate gimmick to con people into attending a reading by a group of aspiring nobodies.

Contrário a uma noção de propriedade intelectual, o *slam* é um jogo, um sistema de regras, uma prática política, um arroubo poético, transmitido livremente de comunidade a comunidade, de artista a artista. No Brasil, por exemplo, alguns coletivos distribuem gratuitamente zines e manuais de como organizar e conduzir um *slam*, assim como é frequente ver poetas "mais calejades" dando dicas e incentivo para poetas mais jovens. No caso estadunidense, vislumbra-se o esforço coletivo de fazer acontecer, apesar dos entraves, o primeiro torneio nacional:

Em 1990, o primeiro campeonato do National Poetry Slam (NPS) foi realizado em São Francisco como parte do terceiro Annual National Poetry Week Festival. Gary Glanzer, o produtor cheio de inspiração do primeiro *slam* intermunicipal, saudou os poetas de Chicago e a plateia de São Francisco com o entusiasmo de um vendedor de cachorro-quente anunciando o tempero que eles estavam a ponto de degustar.

Lois Weisburg, a comissária do Department of Cultural Affairs de Chicago, foi essencial para fazer esse primeiro NPS acontecer. Por sua sugestão e com o suporte financeiro da cidade, Chicago enviou um time de quatro poetas (Patricia Smith, Cin Salach, Dean Hacker e eu) para desafiar as equipes de São Francisco e da cidade de Nova Iorque. Gary recrutou um time em São Francisco e Bob Holman, que tinha acabado de começar o Nuyorican Café em Nova Iorque, arranjou para Paul Beatty ser o único representante de Nova Iorque.

Aproximadamente trezentas pessoas apareceram no centro cultural Fort Mason para conferir do que se tratava esse negócio de *slam* - uma multidão considerável para leituras de poesia nessa época, até mesmo em São Francisco. Largados nas primeiras fileiras com os braços cruzados sobre o peito estavam os remanescentes da Geração Beat com cara-azedada e prontos para desqualificar esse novato "negócio de *slam*" como um truque desesperado para ludibriar as pessoas a irem assistir à leitura de um grupo de aspirantes Zé-Ninguéns.

A moeda estava lançada e Chicago escolheu falar primeiro. Patricia Smith caminhou até o microfone e quando terminou o público havia levantado, urrando aplausos. Não havia uma cara azeda no lugar. O time de Chicago foi aplaudido de pé e ovacionado pelo resto da noite. O fogo desceu do alto da montanha e o salão em brasas sabia que algo importante tinha acabado de acontecer.²⁸ (SMITH, 2009, p. 23, tradução livre)

A relação com a Geração Beat é controversa. Algumas comentaristas apontam para uma possível genealogia e origem do *slam* vinculada a eles,

uma vez que poetas como Allen Ginsberg, Amiri Baraka e Diane Di Prima também promoviam leituras públicas e performances não-convencionais. Contudo, essa hipótese é veemente negada por Marc Smith (Ibid., p. 20, tradução livre) que aponta uma diferença fundamental entre o princípio diversificado do *slam* e o anseio “hipster elitista” da primeira geração Beat: “Muites poetas, repórteres e críticos do *slam* erroneamente descrevem-no como uma extensão da Geração Beat. Não é. Suas raízes estão muito mais vinculadas ao movimento *folk* do final dos anos 50 e começo da década de 60”²⁹. Observo, porém, que a contundência da sua recusa parece revelar uma filiação obliterada, afinal, o próprio Marc Smith reconhece a importância dessas performances vanguardistas na sua formação individual e na história da poesia falada estadunidense. Como vem à tona no excerto anterior, esse vínculo é tensionado por ambas as partes, já que não é sem amargor que es “remanescentes da Geração Beat” foram conferir esse “negócio de *slam*”.

Ainda sobre as influências e origens do movimento, gostaria de apresentar algumas outras possibilidades de leitura: Somers-Willett lê o *slam* a partir da diferença racial e do conceito de autenticidade, pensando na criação e validação de identidades negras e no agenciamento da noção de “popular” em movimentos artísticos anteriores. No capítulo “Poetry and the People: The Cultural Tensions of American Popular Verse in Performance” (“Poesia e o povo: tensões culturais no verso popular estadunidense em performance”), a autora faz um panorama histórico, refletindo sobre como “a negritude serve como um complexo e, às vezes, problemático emblema da marginalidade dos movimentos por sua distinção em relação a culturas acadêmicas e dominantes” (SOMERS-WILLETT, 2003, p. 42). Seu texto aborda a paródia racista dos *blackface* dos menestréis, a performance de negritude pela Geração Beat e o movimento Black Art, encabeçado por Amiri Baraka. A seu ver, “juntos, eles articulam uma dinâmica de classe e raça recorrente no coração da cultura popular dos Estados Unidos ordenada através da performance do verso popular” (SOMERS-WILLETT, 2003, p. 42)³⁰. A partir desse panorama, a pesquisadora chega nos *slams*, indagando como as dinâmicas de raça e identidade se tensionam nas competições de *spoken word*.

The coin was tossed and Chicago chose to spit first. Patricia Smith stepped to the microphone and by the time she finished, the audience members were off their seats and on their feet roaring approval. Not a sour face could be seen anywhere. Standing ovations cheered on the Chicago team for the rest of the evening. The fire had been brought down from the mountain, and the ignited room knew something important had just happened.”

29. No original: “Many poets, reporters, and critics of the slam erroneously describe it as an extension of the Beat Generation. It is not. Its roots are more akin to the folk movement of late fifties and early sixties.”

30. No original: “For all of the movements I discuss, blackness serves as a complex and sometimes troubling emblem for the movement’s marginality, for its distinction from dominant and academic cultures. Together they articulate a recurring race-class dynamic at the heart of U.S. popular culture enacted through the performance of popular verse”.

31. No original: "Slam poets, in particular, share much with the performance poets that came before them: They employ live performance, gather at nontraditional venues, express attitudes of political resistance, exercise ideals of nationhood and democracy, and proclaim marginality from dominant and official verse cultures through the performance of identity. In the case of slam poetry, perhaps the pertinent question to ask is: what does this negotiation produce, and what can it reveal about the dynamics of race and identity in American popular verse today?"

Slammers, em particular, compartilham muito com os poetas da performance que vieram antes: eles empregam a performance ao vivo, reúnem-se em locais não tradicionais, expressam atitudes de resistência política, exercem ideais de nacionalidade e democracia e proclamam a marginalidade em relação às práticas poéticas oficiais e dominantes através da performance da identidade. No caso do *slam*, talvez a questão pertinente a ser colocada é: o que essa negociação produz e o que pode revelar sobre as dinâmicas de raça e identidade na poesia popular estadunidense contemporânea? (Ibid., p. 67, tradução livre)³¹

Apesar de identificar a influência dos movimentos anteriores de poesia falada e perceber inúmeras similitudes entre as poesias performadas no *slam* e a cultura do hip-hop, seja na incidência de elementos estéticos seja no engajamento político e nas dinâmicas identitárias em jogo, Somers-Willett refuta o vínculo direto entre esta e aquele, frisando uma suposta origem branca e operária do *slam*, como afirma na introdução do livro:

Conforme se desenvolveu, o *slam* viu uma infusão de performances inspiradas no hip-hop, de forma que os novatos podem erroneamente assumir que a competição floresceu dentro da cultura do hip-hop afro-americano, como oposta às suas raízes na classe operária branca. Entretanto, mesmo quando se consideram sua história e a vasta gama de poesia performada nos *slams*, é nítido que o hip-hop tem uma influência importante para muitos *slammers* hoje. Poetas frequentemente empregam o dialeto do hip-hop no palco do *slam* e muitos deles usam os mesmos materiais em *slams* e batalhas de rima. A poesia dos *slams* e do hip-hop também se engajam em questões similares sobre autenticidade e identidade, especialmente quando se interseccionam com a produção cultural afro-americana e respondem a um pedido por "realidade". (Ibid., p. 12, tradução livre)³²

32. No original: "As it has grown, the slam has seen an infusion of hip-hop-inspired performance, so much so that newcomers may mistakenly assume that the competition grew out of African American hip-hop culture as opposed to its white, working-class roots. Still, even when considering this history and the vast range of poetry performed at slams, it is clear that hip-hop is an important influence on many slam poets today. Poets commonly employ the hip-hop idiom on the slam stage, and some of them use the same material in both ciphers and slams. Slam poetry and hip-hop also engage similar issues of authenticity and identity, especially as they intersect with African American cultural production and address a call to "realness.""

Essa versão da origem do *slam*, mais atrelada ao cabaré, ao *folk* e ao *jazz*, foi amplamente difundida tanto nos Estados Unidos quanto em outras partes do mundo. O *slammer* e *slammaster* brasileiro Emerson Alcalde, por exemplo, narra sua participação no encontro *South-North Griots Summit 2015* (Canadá) no livro autobiográfico *Nos corres da poesia: autobiografia de um slammer*. Nesse evento, a história do *slam* lhe foi apresentada da seguinte maneira:

Um deles [um dos estudiosos do legado dos Griots] disse: *a Poesia Falada é como uma árvore e os galhos seriam o slam, o rap, a canção popular, os contos e cantos dos povos ameríndios e africanos e etc.* Nunca tinha visto por este ângulo o lugar que esta linguagem ocupa na história. Muita gente no Brasil, e acredito que em outras partes do mundo, tenta colocar o *slam* como herdeiro do rap, como se fosse um filho, mas se pensarmos a poesia falada no sentido ancestral, isto não faz sentido. O *slam* e o rap seriam primos e não pai e filho. Sem dizer que quando Marc Smith criou o Slam, ele não se inspirou e nem era próximo do Hip-Hop ou da Geração Beat. Ele ouvia *Folk*. E quem inspirou os primeiros rappers foram poetas dos anos 1960 que gravavam seus textos acompanhados com fundo musical como The Last Poets, Os Watts Prophets e Gil Scott-Heron, e estes são chamados de vovôs do rap. Quando esta modalidade competitiva sai de Chicago e chega em Nova Iorque pelas mãos de Bob Holman, ainda no final dos anos 1980, junto com os poetas porto-riquenhos liderados por Miguel Algarín no Nuyorican Poets Café é que ela se aproxima do Hip-Hop, com forte presença das comunidades negras e latinas. E aí sim os rappers passam a influenciar a nova geração de poetas que frequentam os *slams*. (ALCALDE, 2022, p. 251)

Ao enfatizar a importância do Nuyorican Poets Café, em Nova Iorque, assim como a articulação promovida por Bob Holman e Miguel Algarín com as comunidades afro-americanas e latinas e o pioneirismo dos grupos de *spoken word* como The Last Poets, Watts Prophets e Gil Scott-Heron, Emerson Alcade mostra como a cena do *slam* era mais ampla e complexa do que apenas o circuito de Chicago. Nesse sentido, algo sobre a filiação do *slam* ao *folk* e a recusa do vínculo direto com o hip-hop nos discursos mais institucionais do NPS não me convencia. Talvez este tenha sido um dos pontos mais polêmicos com o qual me deparei durante essa parte da pesquisa. Ademais, como eu não conhecia os locais citados e não havia tido contato direto com as fontes, me via dando voltas e mais voltas entre depoimentos, entrevistas e artigos.

Até que me deparei com o estudo já citado de Javon Johnson (2017). Nesse livro, o *slammer* e pesquisador lê o trabalho de Somers-Willett reconhecendo a importância e pioneirismo da autora nos estudos de *spoken word*, mas pontua algumas questões: primeiro, seu trabalho focaliza as negociações dentro das comunidades e não a recepção dos poemas pela plateia, como ela faz³³. Em segundo lugar, o autor critica a maneira dicotômica como a pesquisadora lida com os conceitos de popularidade e academicismo na poesia estadunidense, achatando as discussões sobre negritude:

33. "Primeiro, enquanto ela se concentra na recepção da audiência, eu exploro as negociações comunitárias a fim de oferecer percepções mais profundas sobre as políticas de performance racial dentro das nossas comunidades" (JOHNSON, op. cit., p. 22). No original: "First, whereas she concentrates on audience reception, I explore community negotiation so as to offer deeper insights into the politics of race performance within our communities".

34. No original: “Second, Somers-Willett’s text rests on false dichotomies between academic and so-called popular verse and between counter versus dominant culture, as if one cannot be simultaneously dominant and counter, or something altogether different.

At the same time it flattens the complexities in the various performances of blackness”.

35. Em seu terceiro tópico, Johnson critica a análise poética que Somers-Willett faz da questão da autenticidade e da premiação de poetas negres no contexto do slam. Retomarei e aprofundarei essa crítica na terceira parte do capítulo.

36. No original: “Couple that with her highly disputed argument that slam has “white, working-class roots” (2009, 12)—as if Marc Smith had never admitted he got the idea of competition poetry from the poetic boxing matches that were taking place in Southside Chicago in the early 1980s; as if Patricia Smith (a critically acclaimed black woman poet from the same neighborhood who got her start in the early days of slam) along with a number of nonwhite, working-class men were not helping to form the phenomenon since its beginning— it is hard to avoid the racial troubles in Somers-Willett’s text. It is claims such as hers that led the New York-based poet Carlos A. Gomez to say in a 2008 interview, “Marc Smith is the Christopher Columbus of poetry”.

o texto de Somers-Willett repousa sobre falsas dicotomias entre poesia acadêmica e a chamada poesia popular e entre cultura dominante e contracultura, como se não fosse possível ser simultaneamente dominante e contra, ou algo completamente diferente disso. Paralelamente, isso planifica as complexidades das diversas performances de negritude (Ibid., p. 22, tradução livre)³⁴

Por fim³⁵, Johnson ressalta como a insistência de Somers-Willett e do PSI (Poetry Slam Incorporated) em frisar o protagonismo de Marc Smith, um homem cis branco, oblitera a importância de outros poetas negres e racializados, em especial de Patricia Smith, nos primórdios do movimento:

Junte-se a isso seu argumento muito contestado de que o *slam* tem “raízes brancas e de classe operária” (2009, p. 12) – como se Marc Smith nunca tivesse admitido que pegou a ideia da competição de poesia das partidas de box poético que aconteciam no Sul de Chicago no início dos anos 80; como se Patricia Smith (uma mulher negra aclamada pela crítica, vinda do mesmo bairro que começou nos primeiros dias de *slam*), assim como vários homens não-brancos de classe trabalhadora não estivessem ajudando a criar esse fenômeno desde seu início – é difícil evitar os problemas raciais no texto de Somers-Willett. São reivindicações como a dela que fizeram o poeta Carlos A. Gomez, radicado em Nova York, dizer em uma entrevista de 2008, “Marc Smith é o Cristovão Colombo da poesia”. (Ibid., p. 23, tradução livre)³⁶

Nesse excerto, Johnson também cita a existência de batalhas de box poéticas que ocorriam nesse mesmo período nos subúrbios de Chicago e que teriam influenciado a criação do *slam*, mas a bibliografia sobre essas batalhas de box poético é bastante escassa. A descrição mais detalhada que encontrei foi no texto “An Incomplete History of Slam”³⁷, de Kurt Heintz (2016). O autor narra como havia uma cena efervescente de poesia falada na cidade de Chicago em espaços não-convencionais que mobilizava grandes plateias e fervilharam no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 – ou seja, antes de Marc Smith organizar as leituras no Green Mill. Sobre o formato de competição atrelado à poesia, Kurt Heintz conta:

Segundo Bob Holman, Ted Berrigan e Anne Waldman fizeram um ataque poético vestidos com apetrechos de boxe, por volta de 1979, mas Holman não se comunicou com Marc Smith até ter visitado o Green Mill em pessoa.

Salla criou sua própria competição de poesia baseada numa partida de boxe em 1980, e isso foi desordenado. Elaine Equi disse: “Meu marido [Jerome] estava lendo em algum lugar de Chicago... suas leituras eram sempre acompanhadas de muita participação da plateia. Havia um músico em particular chamado Jimmy Desmond, que ficava irritado facilmente quando estava bêbado. Ele agarrou uma cadeira e jogou em Jerome. Houve uma briga, mas eles não saíram na mão de verdade.

Jerome Salla continua: “Alguns dias depois eu recebi um telefonema de Al Simmons. Ele estava envolvido com a antiga cena de poesia do baixo leste de Nova Iorque e de Chicago também, e se encontrou com Ted Berrigan. Ele disse: ‘Jimmy Desmond gostaria de te desafiar para uma luta de poesia de 10 rounds até a morte...’”

‘Simmons pode ter pego a ideia da luta-livre profissional, e me disse que certa vez ele viu uma dupla de poetas num ring de box em Nova Iorque... E queria uma disputa entre mim e Desmond. Nós encenamos a primeira em um clube questionável em 1980. Eu li um poema chamado ‘Give a Piss a Chance’ logo depois da morte de John Lennon, e a multidão vaiou!’.

Equi depois explicou: ‘Eles tinham um palco como um ring de box.... Garotas vestiam biquini, segurando placas com o número das rodadas... E juízes... Cada rodada Jerome e Jimmy liam um poema. Jerome venceu’. Não foi sorte, Equi considera. ‘Eles tinham uma revanche e ele ganhou novamente.’

Aproximadamente duzentas pessoas testemunharam essa segunda partida. ‘A revanche foi no Tut em Belmont [no Sheffield, agora The Avalon]. Eu li com um short de box de couro, tinha um robe que dizia Baby Jerome. Jimmy também tinha um apelido. Nós não nos odiávamos na verdade. Era apenas um tipo estranho e divertido evento que nós arrumamos para fazer dinheiro’, diz Salla. ‘Havia uma pequena história no Trib.’

‘Nós éramos da cena *punk*. Muitas forças convergiam em Chicago ao mesmo tempo’, Equi observa. ‘De repente, havia um público para poesia. Não há nada perto dessa experiência hoje, exceto no rap. (HEINTZ, 2016, tradução livre)³⁸

A partir do relato de Heintz, percebe-se que também a cena *punk* influenciou a criação do *slam*, ou seja, é preciso ler o surgimento do movimento a partir do contexto histórico efervescente de Chicago. Em seu livro, Javon Johnson (2017), além dos pontos já citados, refuta a narrativa oficial da origem do *slam* calcada num único fundador, frisando a importância de outros artistas na construção desse movimento e questionando a visão de mundo embutida na alcunha de *slampapi* (atribuída a Marc Smith) e na expressão *slamily* (um trocadilho que funde as palavras *slam* e *family*/família). A partir de conversas com o poeta Carlos Andrés Gomez, Johnson comenta:

37. Disponível em:

<<http://www.e-poets.net/library/slam/index.shtml>>.

Acesso em 11 jun. 2022.

38. No original: “According to Bob Holman, Ted Berrigan and Anne Waldman did a poetry bout dressed in boxing gear, around 1979, but Holman didn’t first communicate with Marc Smith until after he visited the Green Mill in person.

Salla constructed his own poetry competition based on a boxing match by 1980, and it was rowdy. Elaine Equi said, “My husband [Jerome] was reading at somespace in Chicago... his readings were always accompanied by a lot of audience participation. There was one particular musician, named Jimmy Desmond, who got irritated easily when he was drunk. He grabbed a chair and swung at Jerome. There was a fight, but it didn’t actually come to blows.”

Jerome Salla continues, “A couple days later I got call from Al Simmons. He was involved with the old poetry scene in New York’s lower east side, and in Chicago too, and hung with Ted Berrigan. He said, ‘Jimmy Desmond would like to challenge you to a ten-round poetry fight to the death...’

“Simmons might have got the idea from professional wrestling, and told me at one point he saw a couple poets in a boxing ring in

New York... And wanted a match between me and Desmond. We staged the first one at a fly-by-night club in 1980. I read a poem called 'Give Piss a Chance' shortly after the death of John Lennon, and the crowd booded!

Equi explained further, "They had a stage like a boxing ring... Girls in bikinis, holding up cards for the number of the rounds... And judges... each round Jerome and Jimmy reading one poem. Jerome won." It was not a fluke, Equi considers. "They had a rematch and he won again." About two hundred people witnessed the second match. "The rematch was at Tut's on Belmont [at Sheffield, now The Avalon]. I read in leather boxing shorts, had a robe that said Baby Jerome. Jimmy had a nickname too. We didn't really hate each other. It was just a funny, kind of weird event we threw to make money," says Salla. "There was a little story in the Trib."

"We were with the punk scene. A lot of forces were converging in Chicago at the same time," Equi remarks. "Suddenly there was an audience for poetry. There really isn't anything that close to the experience today except in rap music."

39. No original: "Our chief concern was the incessant reminder, built into PSI's official spiel, that Smith had ostensibly created it all. As I have noted earlier in

Nossa principal preocupação era o lembrete insistente construído pela lenga-lenga oficial do PSI de que Smith tinha ostensivamente criado isso tudo. Como notei no início deste livro, no começo de cada rodada em qualquer evento do PSI, e slammaster lê: "O *slam* foi inventado pelo operário de construção civil, Marc Smith" ao que a multidão grita "E daí?". No espaço de Smith em Chicago, o papi mesmo continua "É isso, galera. Eu criei isso tudo". Esse memorial verbal ignora o fato de que Marc foi influenciado por poetas negres do Sul de Chicago e negligencia o talento e o trabalho duro dos primeiros *slammers* negres como Patricia Smith e Reggie Gibson. É um lembrete do tipo de liberalismo bem-intencionado, racista e branco que domina na sua tentativa de ajudar. Esse pai hétero, branco e homem que dá luz ao *slam* sozinho também re-imagina uma família de *slam* alternativa que, em muitos casos, pode ser tão tóxica quanto a família nuclear. (JOHNSON, 2017, p. 84, tradução livre)³⁹

Assim, em interlocução com Johnson, é importante pensar o *slam* não como um fenômeno excepcional e isolado, construído por um único homem, mas criado por muitas pessoas e em diálogo com seu tempo histórico e com outras expressões estético-políticas anteriores e concomitantes. Essa leitura me parece mais interessante, pois compreende a pluralidade de influências e o aspecto coletivo da criação do *slam* ao invés de emular um ato fundacional original, parido pela genialidade de uma única pessoa. Nesse sentido, o livro *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*, de Roberta Estrela D'Alva, é indispensável, uma vez que sublinha a influência da cultura hip-hop, das festas de rua (*black parties*) e do MC (mestre-de-cerimônias) na constituição da linguagem do *spoken word* e no desenvolvimento do *poetry slam*. Analisando os poemas e a prática poética dos *slammers*, é impossível não perceber as confluências com a figura do MC, assim definido por Estrela D'Alva:

o MC, ou *Emcee, master of ceremonies*, poeta oral surgido dentro do universo urbano da cultura hip-hop, inicialmente com as funções promover o DJ, fazer 'a ponte' e ser o elo de ligação e comunicação entre ele e o público. A sigla MC também é interpretada como *move the crowd* (agitador da multidão) justamente em alusão a uma outra função que é conduzir o público dentro da "narrativa" da festa, mantendo-o animado e entretido, e *microphone controller* (controlador do microfone), já que o MC, de posse do microfone, é quem cria e desempenha o rap (ritmo e poesia), que em seus primórdios se constituía de apenas algumas frases de efeito, jogos de pergunta e resposta e pequenos refrões, e que se de-

envolveu até chegar à composição de elaboradas rimas que expressavam seus pensamentos e emoções. (ESTRELA D'Alva, 2014, p. 22)

A multifunção dos MCs, assim como sua intimidade com a plateia e a música, é marcada também por um forte teor político que contesta as formas de discriminação racial e promove discussões sociais nos bairros em que estão inseridos. Roberta Estrela D'Alva relaciona esse caráter político das rimas e *spoken words* com os discursos dos ativistas afroamericanos do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. As semelhanças dizem respeito não só ao conteúdo, mas também à forma de utilização da voz e da palavra falada, o que poderá ser verificado posteriormente em grande parte das performances apresentadas no *slam*:

A emergência de líderes políticos e religiosos envolvidos na luta por direitos civis americanos, como Martin Luther King, Malcolm-X, Angela Davis e outros líderes dos Panteras Negras e do movimento Black Power e de seu “braço” artístico, o Black Arts Movement, como Amiri Baraka e Maya Angelou, também é reconhecida como influência na formação do MC não só no nível ideológico e por sua capacidade retórica e poética, mas também em seu aspecto estético, na cadência e ritmo de suas falas, aspecto notório em famosos discursos como “I have a dream”, de Luther King, ou no discurso de Malcolm X no último ano de sua vida, no qual há a famosa passagem “by any means necessary. (Ibid., p. 33)

Também no *slam* brasileiro a influência do movimento pelos direitos civis estadunidense é notável. Diverses poetas evocam o nome desses ativistas em suas performances, assim como *sampleiam* falas e passagens memoráveis dos discursos. Formalmente, há um embaralhamento da forma poética com a oratória do discurso político, criando um gênero híbrido que tem na voz e no *spoken word* seus elementos estruturantes. Apesar do vínculo inegável com esses movimentos, Marc Smith dedica não mais do que algumas linhas em seu livro ao hip-hop e chega mesmo a criticá-lo no documentário *Slam: voz de levante*. Dessa forma, escavar as origens e genealogias do *slam* não é algo simples e estanque, mas um campo de disputa em aberto, com contradições e deslocamentos.

Em termos temporais, é basicamente após a virada do milênio que o movimento ganha força e se espalha pelo mundo:

this book, at the beginning of every bout in any PSl event, the host reads, “The poetry slam was invented by a Chicago construction worker, Marc Smith,” to which the crowd yells, “So what?” At Smith’s venue in Chicago, the papi himself continues, “That’s it, folks. I created it all.” This verbal memorial ignores the fact that Marc was influenced by black poets on the South Side and overlooks the talent and hard work of early black slam poets such as Patricia Smith and Reggie Gibson. It is a reminder of the kind of well-meaning, racist, white liberalism that conquers in its attempt to help. This straight white male father, who somehow gave birth to slam all by himself, also re-imagined an alternative slam family that is, in many cases, as toxic as the nuclear family sounds”.

40. No original: "The first person to envision an international slam scene was Michael Brown, originally from Chicago and now retired to the coast of Maine. Michael contacted Swedish poet Erkki Lappalainen to create an Olympic-style slam tournament. It never materialized, but through Michael's missionary efforts, slam spread to Sweden, England, and Germany. Closer to home, Canada began staging regular slams in Montreal, Vancouver, Toronto, Winnipeg, and Ottawa."

At Roma Poesia in 2002, poet Lello Voce staged the first truly International Poetry Slam on the upper-level concourse of a train station in the middle of Rome. Poets from Spain, France, Russia, Germany, England, Italy, and the United States participated. The slammers performed in their native tongues with translation projected on a huge video screen behind them. It was a visual solution to the problem of judging a multilingual slam competition, and it was a complete success. The Italian audiences witnessed and enjoyed the physical performance and the verbal music of various foreign languages without losing the meaning of what was being said.

Today the largest slam communities outside the United States are in France and Germany, but slam is growing exponentially across the globe. Ireland,

A primeira pessoa a vislumbrar uma cena internacional do *slam* foi Michael Brown, originalmente de Chicago e que agora se aposentou na Costa de Maine. Michael contactou o poeta sueco Erkki Lappalainen para criar um torneio de *slam* nos moldes olímpicos. Isso nunca se materializou, porém através dos esforços missionários de Michael, o *slam* se espalhou para a Suécia, Inglaterra e Alemanha. Perto de casa, o Canadá começou a desenvolver *slams* regulares em Montreal, Vancouver, Toronto, Winnipeg e Ottawa.

Em 2002, no Roma Poesia, o poeta Lello Voce realizou o primeiro verdadeiramente International Poetry Slam no saguão do mezanino de uma estação de trem no meio de Roma. Participaram poetas da Espanha, França, Rússia, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos. Es slammers performaram em suas línguas nativas com a tradução projetada numa grande tela atrás delus. Esta foi uma solução para o problema de avaliar uma competição de *slam* em línguas diferentes e foi um completo sucesso. O público italiano presenciou e se divertiu com as performances corporais e com a música verbal de diferentes línguas sem perder o significado do que está sendo dito.

Hoje as maiores comunidades de *slam* fora dos Estados Unidos estão na França e na Alemanha; porém, o *slam* está aumentando exponencialmente através do globo. Irlanda, Reino Unido, Austrália, Zimbábue, Madagascar, Ilha da Reunião, Singapura, Polônia, Itália e mesmo o Polo Sul têm comunidades prósperas de *slam*.⁴⁰ (SMITH, 2009, p. 24, tradução livre)

Historicamente, o *slam* cresce primeiro na Europa e depois chega ao Sul Global. Quando esse texto de Marc Smith foi escrito, em 2009, a primeira comunidade brasileira, o ZAP! SLAM, tinha acabado de ser criada. Mal se poderia imaginar que dez anos depois o Brasil se tornaria uma potência mundial do *spoken word*, com mais de 100 comunidades ativas, e que uma articulação política e estética entre países da América possibilitaria a criação do Abya Yala Slam - torneio que reúne poetas, *slammasters* e agentes culturais de diversas partes do continente, com rodas de conversa, trocas de saberes e fóruns de debate desde uma perspectiva latino-americana e que teve sua primeira edição presencial em 2021, durante a FLUP, no Rio de Janeiro. Contudo, apesar da força do *slam* nos países latino-americanos, nenhum de seus representantes jamais venceu a Copa do Mundo na França. Emerson Alcalde foi o brasileiro a chegar mais longe, alcançando o segundo lugar em 2014.

Em termos práticos, a internacionalização do *slam* cria um problema linguístico-formal: como tornar compreensível, num mesmo campeonato,

poemas performados em línguas diversas? A solução veio através da implementação de legendas projetadas de forma simultânea atrás dos poetas. Essa prática será adotada amplamente, chegando até os dias de hoje; porém, tensiona, como abordarei no próximo capítulo, a relação entre voz e letra, favorecendo os artistas franco e anglófonos. Por fim, algo da relação entre *slam* e esporte já se anuncia nesse “delírio olímpico”, dando margem para meus delírios futebolísticos.

Vale ressaltar que a maior parte dos *slam*, independentemente da língua e/ou país em que se desenvolvam, adotam as mesmas regras básicas: poemas autorais de até 3 minutos, sem uso de figurino, adereço ou acompanhamento musical. Entretanto, Marc Smith enfatiza que as comunidades têm total autonomia para modificá-las conforme o contexto de cada território e o desejo de cada *slammaster*:

A comunidade de *slam* não tem um grandioso, elevado e exaltado monarca místico, nenhum ditador, ninguém herdando os mandatos imaculados de como desenvolver competições locais, escrever poesia ou estruturar uma performance. Cada *poetry slam* e *slammaster* é autônoma e livre para tomar as rédeas. Cada organizadora decide como ela quer conduzir seu *slam*. Cada *slam* segue suas próprias regras, rituais e regulamentos. A maioria adere à maior parte dos princípios discutidos neste livro, mas por escolha, não porque são forçados a fazê-lo por alguma autoridade mais alta. (SMITH, 2009, p. 26, tradução livre)⁴¹

Entre as especificidades, Schmid (2000, p. 35) destaca que, nos Estados Unidos, “até muito recentemente o Nuyorican Cafe se recusava a colocar o limite [de três minutos de duração] a seus performers”⁴². No Brasil, por outro lado, os *slams* de poemas curtos se multiplicaram, ganhando modalidades de até 10 segundos, 3 segundos e 1 segundo. Ademais, algumas *slammasters* jogam com a estrutura do evento, criando regras e dispositivos diferentes: no Slam Racha Coração, por exemplo, só são permitidos poemas de amor, erotismo ou temas intimistas; no Slam do 13, localizado no Largo 13 em São Paulo, as performances recebem notas de 0 a 13 (e não de 0 a 10); no Menor Slam do Mundo, o júri levanta dois dados, um com o numeral e outro com os decimais, numa escala que vai de 1,1 a 6,6; no Slam Petisco, cada rodada tem uma dinâmica diferente: na primeira, só valem poemas curtos, na segunda, temas relacionados ao amor e, na terceira, tanto o assunto

the UK, Australia, Zimbabwe, Madagascar, Reunion Island, Singapore, Poland, Italy, and even South Pole have thriving slam communities.”

41. No original: “The slam community has no grand, high, exalted mystic ruler, no dictator, nobody handing down fixed mandates on how to run local competitions, write poetry, or structure a performance. Each poetry slam and slammaster is autonomous, free to call her own shots. Each show maker decides how she wishes to run her slam. Each slam follows its own rules, rituals, and regulations. Most adhere to the majority of the principles discussed throughout this book, but only by choice, not because they are compelled to do so by some higher authority”.

42. No original: “until very recently the Nuyorican Cafe refused to place a [three-minute time] limit on performers”

quanto o cronômetro são livres; no ZAP! Slam, a edição de fevereiro aceita excepcionalmente o uso de figurinos, já que acontece perto do período de Carnaval; no Slam Jazz, es poetas são acompanhades por um trio de músicos que improvisa durante as performances; no Ciranda Jogo de Palavra, es *slammers* batalham lendo e representando textos de poetas mortas - numa ocasião, por exemplo, competi como Hilda Hilst⁴³. Além disso, existem os *slams* com recortes de gênero - em que es *slammers*, *slammaster* e jurades são mulheres e/ou pessoas trans, não-binaries e de gêneros dissidentes - e os *slams* afrocentrados, exclusivos para pessoas negras.

43. Vale lembrar também da edição especial do Slam da Guilhermina durante a Balada Literária que homenageou Itamar Assumpção. Sobre essa edição, Emerson Alcalde conta: “A Balada Literária homenageou neste ano o músico Itamar Assumpção e nos convidou para integrar a programação pelo fato de estarmos situados na região da Penha. Era um desejo antigo do coletivo realizar uma edição especial com os poemas do Itamar Assumpção, já tínhamos feito uma de Viniçius de Moraes. (...) Fizemos o Slam Assumpção, no SESC Pinheiros. Só valia poesia que ele escreveu ou que interpretou. Daniel Minchoni venceu.

Mas não valia vaga para a final, pois não eram poemas autorais. Valeu a experiência e a homenagem ao Nego Dito” (ALCALDE, 2022, p. 236).

44. No original: “is not a monolithic counter-cultural movement”.

A adaptabilidade do *slam* às urgências, desejos e particularidades de cada território e coletividade talvez tenha sido um dos motivos para seu crescimento tão rápido, ramificado e numeroso. Como aponta Schmid (2000, p. 35), essa fluidez da forma reafirma que o *slam* “não é um movimento contracultural monolítico”⁴⁴ - apesar dos enunciados reducionistas de parte dos veículos de comunicação e da crítica literária. Outro exemplo paradigmático é o Slam do Corpo, que levantou a questão da comunidade surda e do bilinguismo português-Libras (Língua Brasileira de Sinais) no ambiente do *spoken word*. Em sua dissertação de mestrado, Cibele Lucena narra a primeira vez em que o coletivo *Corposinalizante* compareceu ao ZAP! SLAM. A presença de poetas surdes alterou a dinâmica corriqueira do evento, pondo em debate a necessidade da intérprete de Libras em cena:

Era inédita a presença dos poetas surdos naquele campo de batalha. E igualmente inédita a presença da intérprete de Libras, que se posicionou no palco para traduzir os poemas. Mas, como as regras diziam que no palco só cabia o poeta, desprovido de elementos adicionais, a intérprete tornou-se um problema. Explicamos que a Libras era uma língua e não um adereço, e que a presença da intérprete permitiria que ouvintes enxergassem a língua de sinais e que os surdos acompanhassem as performances poéticas. Transferida para o canto, a língua de sinais se esconderia e os surdos só olhariam para a intérprete - o que, afinal, aconteceu.

Alguns poetas reagiram a favor da presença da língua de sinais no palco. Daniel Minchoni, idealizador do Sarau do Burro e do Menor Slam do Mundo, nos disse que ver os seus poemas traduzidos simultaneamente para Libras mudou sua performance, deu-lhe novos elementos para criar.

Roberta Estrela D’Alva, *slammaster*, não estava presente, e a noite foi conduzida por outros integrantes do Núcleo [Bartolomeu de Depoimentos]. Roberta

se encontrava nos Estados Unidos, pesquisando a cena cultural das batalhas de poesia, ocasião em que entrevistou Marc K. Smith, inventor do Slam. Ao escutar sobre a intervenção surda no ZAP!, Smith disse que a matéria primordial de um Slam é sua comunidade e não suas regras. Assim, se *slammers* surdos passam a integrar uma comunidade, novas regras precisam ser criadas com eles. (LUCENA, 2017, p. 111)

Nesse caso, torna-se evidente como as regras do *slam* não devem ser verticalizadas, hierárquicas e alheias ao contexto, mas construídas coletivamente, levando em conta as necessidades de seus participantes. Após esse episódio, Cibele Lucena relata a articulação do coletivo Corposinalizante com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e Daniel Minchoni para a criação de um espaço de troca, fricção e investigação poética entre português e Libras, resultando no Slam do Corpo:

Essa dança entre o surdo e o ouvinte, essa coreografia de vozes é o que chamamos *beijo de línguas*, nossa principal matéria de pesquisa. No Slam do Corpo, as duplas de poetas tornam-se a possibilidade de um encontro que alarga, e não anula uma existência, para submetê-la a um modo único de vida. (Ibid., p. 114)

Atualmente, torneios como SLAM SP e SLAM BR contam com intérpretes em todas as atividades (batalhas, formações, debates, fóruns, etc.).



Figura 2 - Catharine Moreira e Cauê Gouveia no SLAM BR 2017.
Créditos: Sérgio Silva (2017)



Figura 3 e 4 – James Bantu e Edinho Santos no SLAM BR 2017.

Créditos: Sérgio Silva (2017)

Dando continuidade às particularidades do contexto brasileiro, destaco que, ao contrário dos Estados Unidos, onde a filiação do *slam* é *controversa e bastante* vinculada ao jazz, aqui ele foi implementado através do grupo de teatro hip-hop Núcleo de Bartolomeu de Depoimentos e do ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra), tendo um vínculo basilar com o hip-hop e a luta antirracista. Roberta Estrela D’Alva, em entrevista para o Blog Escrevendo o Futuro, conta que seu primeiro contato com o *poetry slam* e o *spoken word* produzidos nos Estados Unidos se deu por meio da Frente 3 de Fevereiro - “Grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Ativo desde 2004, trabalha com artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas, debates e uma infinidade de formas expressivas que buscam investigar o racismo no Brasil”.⁴⁵

Nos primeiros anos do movimento – talvez porque a linguagem do *slam* ainda estivesse sendo criada –, havia uma presença expressiva de MCs e rappers (como Dugueto Shabazz, Zinho Trindade, James Bantu, Rocha e o icônico MC Brejeiro do Cajado), artistas do teatro (como Ana Roxo, Claudia Schapira e Luciano Carvalho) e poetas de outros movimentos de poesia urbana e saraus (como Chacal, os maloqueiristas Caco Pontes e Berimba de Jesus, Tula Pilar, Victor Rodrigues, Akins Kinté, entre tantas outras que não conseguirei nomear). Os eventos ocorriam no bairro da Pompeia, na

45. Definição encontrada no site do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/coletivo-frente-3-de-fevereiro/>>. Acesso em 10 fev. 2020.

cidade de São Paulo, com apresentação de Roberta Estrela D’Alva e assistência de palco de Xuxu (Dani Nega), exhibições de filmes, lançamentos de livros e premiações para es primeiros colocades.

Emerson Alcalde (2022) relata a efervescência cultural nas periferias de São Paulo nessa primeira década dos anos 2000 com o movimento de saraus, os shows de rap e os eventos de hip-hop:

A aproximação dos escritores e poetas com os MC’s foi muito forte na primeira década dos anos 2000. Após muita insistência, os grupos de rap abriram espaços para uma poesia ou uma ideia sobre livros em seus shows. Depois esse movimento se inverteu. Os MC’s é que iam ao sarau para mostrar seu trabalho. (ALCADE, 2022, p. 111)

Assim, o *slam* brasileiro nasceu no fluxo entre literatura e rap, organizado pelo grupo de teatro hip-hop Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e embalado por artistas que já circulavam em rodas de rima, saraus, microfones abertos e encontros de literatura. Sobre esse momento inicial, Emerson Alcalde comenta que “Os temas e o estilo dos participantes eram bem variados” (Ibid., p. 136) e que “neste ano de 2009 quem se destacava era o Dugueto Shabazz. O bicho era muito bravo. Eu ficava de boca aberta vendo ele se apresentar. (...) ele ainda tinha um trunfo na manga: o poema Eu vou para Palmares. Quando ele recitava esse, não tinha para ninguém. O bicho se inflamava, as pessoas falavam o refrão. Era nocaute” (Ibid., p. 137).



Figura 5 - Dugueto Shabazz no ZAP! Slam, edição de novembro de 2009.

Créditos: Cibele Lucena (2009)



Figura 6 - Dugueto Shabazz performando “Vamos pra Palmares” no espetáculo Slam: eu tu nós VOZ, dirigido por Roberta Estrela D’Alva para a abertura do evento Estéticas da Periferia em 2017, que reuniu várias *slammers* de diferentes gerações.
Créditos: Sérgio Silva (2017)

Com uma estrutura de rap rimado com três estrofes entremeadas por refrão, o poema narra a fuga de um grupo de escravizados e sua experiência de aquilombamento. Na primeira parte, protegido pela noite, o eu-lírico trama a quebra das correntes, o arrebentamento dos grilhões e a ida para um lugar “onde não tem sinhô aonde não tem sinhá / E o nego pode comê o que o nego plantar”. Na segunda, o breu da mata protege a caminhada do grupo (“E quando mata adentrar onde num entra alazão / Cor do nego vai camuflar”) e imagetivamente contrasta com o vermelho do fogo que consome as construções coloniais de tortura, trabalho forçado e subjugação (“Tocar fogo na capela e no barracão”). Entre as duas partes, o refrão que dá título ao poema é declamado num jogo de pergunta-resposta com o público:

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
 Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares
 Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
 Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
 Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares
 Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
 Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares

Na sequência, alguns versos retornam formando outros paralelismos (“Quando rufares tambor quando tambor rufares / Que me sangrem os calcanhares contra nós sejam milhares”) e reforçando o caráter coletivo da resistência e do aquilombamento (“Você não tá sozinho por que nós somos seus pares / No levante contra bandeirantes militares”). A ênfase na construção coletiva acontece não só no plano do conteúdo, ou seja, como algo enunciado no nível semântico dos versos, mas também no plano da forma por meio da vocalização das palavras, revelando a indissolubilidade de letra e performance no contexto do *slam*. Levando em consideração apenas o poema escrito, poder-se-ia dizer que ele foi estruturado com um eu-lírico em primeira pessoa do singular (“eu”). Porém, na performance esse eu-lírico é redimensionado e se torna “nós” (“primeiro pessoal do plural”). As palavras do refrão continuam as mesmas, mas a forma de emissão e circulação do poema modificam o eu-lírico, pluralizando-o e transformando-o num corpo coletivo. Dialogando com a tradição das rodas de samba, capoeira, coco e jongo, nas quais os dispositivos de pergunta-e-resposta é fundamental, Duguetto evoca a primeira linha do refrão (“Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares”) e o público, vibrante, responde em coro, “Eu vou pra Palmares / eu vou pra Palmares”. Esse deslocamento também se revela no título do poema “Vamos pra Palmares”, no qual o verbo “ir” do refrão é conjugado não mais no singular, mas no plural. Essa noção de coletividade é síntese da prática do *slam*, como procurarei mostrar mais adiante ao trabalhar com o conceito de *assembleia*, de Judith Butler. Ademais, sobre o canto responsorial, é importante inscrevê-lo no âmbito das culturas negras, como mostra a pesquisadora Leda Maria Martins (2021) ao retomar os estudos de Amiri Baraka sobre “o tecido musical de ascendência africana”:

Outro aspecto importante da música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto responsorial. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema, e um coro responde. Suas respostas constituem, em geral, comentários sobre o tema apresentado pelo solista ou dirigente, ou então são comentários sobre essas próprias respostas, em versos improvisados. (BARAKA apud MARTINS, 2021, p. 154)

Ainda que não seja improvisado, a relação que Duguetto Shabazz constrói com público a partir desse jogo responsorial retoma rítmica e musicalmente tradições africanas e afrodiáspóricas nas Américas, agregando mais uma camada de sentido à sua performance. Friso que o jogo de pergunta-e-resposta também aparece em performances de outros *slammers* e, principalmente, na ritualística do evento através do “grito de guerra”. Entoado em conjunto, o “grito de guerra” tem uma primeira função prática, que é dar a largada ao cronômetro, autorizar a cobrança do pênalti, iniciar a contagem dos três minutos. Contudo, tão ou mais importante que regulamentar o tempo da performance, esse grito coletivo serve como um canalizador das atenções, um acordo vocal, uma preparação comunitária para o poema que virá. Me recordo de casos extremos em que o poeta da vez esquecia o texto e pedia para voltar uma, duas, diversas vezes. O grito coletivo nesses casos era também uma forma de abraçar, acolher, incentivar e lembrar que mais importante que as notas era vivenciar a poesia e desfrutar daquele momento. Caso houvesse tempo hábil, gostaria de realizar um amplo inventário desses gritos, analisando a métrica, a poesia e a relação que cada comunidade propõe por meio deles, compondo a forma-show do *slam* e instaurando um ambiente poético ampliado. Contudo, dadas as limitações de tempo, escolhi apenas alguns para apresentar.

O primeiro e mais tradicional grito é o do ZAP! SLAM. Nele a *slam-master* Roberta Estrela D’Alva conta “1, 2, 3” e o público responde “ZAP!”. Reinventando a sigla TAZ (Zona Autônoma Temporada), do historiador anarquista Hakim Bey, a fala ganha aspecto performativo já que, ao ser entoada coletivamente, cria materialmente uma Zona Autônoma da Palavra. A contagem progressiva lembra o ambiente esportivo, só que ao invés do “já” o que se ouve é “zap!”, que mantém a tônica na vogal “a” e também sugere uma onomatopeia (lembra o som de uma flecha sendo disparada e

mais recentemente ecoa mensagens disparadas por aplicativo). Outro grito de guerra que brinca com o som de onomatopeias é o do Menor Slam do Mundo. Nele, o *slammaster* Daniel Minchoni provoca “nem um piu que se vai *slammear*” e a plateia diz “piu”. Satirizando o ambiente da sala de aula em que a literatura aparece como algo cerimonial que exige obediência e silêncio, o “piu” emoldura os poemas com uma desordem jocosa e cheia de irreverência. O humor também está presente no mote do Slam do 13, que joga com o duplo sentido do número 13. Por um lado, esse numeral faz referência ao Largo 13 onde o evento ocorre; por outro, na gíria de rua, “treze” quer dizer “doido”. O chamamento diz: “Se a poesia é louca, e poeta é...”, ao que o público responde “13”. Além de marcar um pertencimento a essa comunidade, a alcunha de “poeta lóqui” se opõe a ideias de escritories bem estabelecidas no mercado, evidenciando o caráter autônomo, independente e periférico da roda de poesia. O grito amplamente difundido e nacionalmente reconhecido do Slam Resistência também sublinha a filiação do *slam* ao movimento de cultura periférica, especificamente ao hip-hop, ao homenagear o rapper Sabotage. O mote diz: “Sabotage, sem massagem, na mensagem” e a plateia completa “Slam Resistência”. Com três versos de quatro sílabas bem marcadas e a aliteração melódica de “m”, “s” e “g”, o grito já avisa o tom contestatório e direto-e-reto dos poemas consecutivos. Noto que a paronomásia (jogo de palavras com som similar, mas significado distinto) é um recurso recorrente em diversos poemas apresentados no *slam* e em outros gritos de guerra, como o do Slam das Minas/SP. A evocação diz “Slam das Minas”, ao que a plateia responde “Monas, Monstras”. Também aqui o “monstra” trabalha em duplo sentido, remetendo por um lado às mulheres e dissidências de gênero que se rebelam contra corpos padrões e ideais de feminilidade e, por outro, recuperando a gíria “monstra”, que atesta a qualidade de uma performance.

Retornando à nossa cronologia do *slam* brasileiro, alguns anos depois da criação do ZAP!, Emerson Alcade cria junto com outros artistas o primeiro *slam* de rua do Brasil, o Slam da Guilhermina, deslocando-se do centro para a periferia da capital. Em sua autobiografia, ele narra que “buscava há anos um espaço para realizar um sarau e não tinha encontrado, o Vander Che sabiamente me provocou a fazer um *slam*, pois sarau já

existiam muitos e eu já tinha me destacado no único que existia. Estava na hora de ter o segundo. A Roberta Estrela D’Alva também pilhava para que eu criasse um outro *slam* onde ela pudesse competir” (ALCALDE, 2022, p. 162). Já em seu livro anterior, *Gênesis*, essa passagem é contada com versos ágeis e explosivos:

eu tava na inauguração do ZAP!
o primeiro slam do país
em 2008, e olha o que eu fiz
cochichavam que o evento era de boy
porque rolava na Pompéia
eu saí do Cangaíba e venci mudando esta ideia
havia um medo de que o formato dividisse o movimento
com uma cena que só acontecia em pubs e teatros do
centro
não imaginavam o que estava por vir
4 anos depois levei o slam pra zona leste
coloquei ele na rua
acendi um lampião
e fiz essa porra explodir!
(ALCADE, 2020, p. 22-23)



Figura 7 - Edição do Slam da Guilhermina em 2014.
Créditos: Rodrigo Motta (2014)



Figura 8 - Cristina Assunção, Emerson Alcalde e Chapéu Uilian, organizadores do Slam da Guilhermina, na edição comemorativa de 10 anos em fevereiro de 2022.

Créditos: Sérgio Silva (2022)

Símbolo do coletivo, o lampião aquece a roda e promove uma explosão poética na Zona Leste da cidade, pois até então a maior parte dos saraus e coletivos de literatura estavam concentrados na Zona Sul de São Paulo. Sobre o lampião, atualmente sua imagem se encontra estampada em camisetas, bandeiras, troféus e tatuagens, sintetizando a comunidade. Porém, sua primeira aparição na roda se deu em razão da precariedade do espaço da praça e a necessidade de iluminá-la para receber uma reportagem de TV. Emerson lembra que, nessa ocasião,

Binho Santana, do Coletivo Periferia Invisível, vendo o nosso desespero em acender a tocha, nos emprestou um lampião a gás que era do seu pai e estava encostado no quintal. Colocamos o lampião no centro da roda, iluminando a cena, o rodeamos de livros. Esta seria nossa marca. (ALCALDE, 2022, p. 170)

Assumindo-se então como o “bando de Lampião” e estabelecendo uma conexão com o cangaço, o coletivo ressignifica simbolicamente a precariedade do espaço público periférico. Antecipando uma discussão que aprofundarei na segunda parte deste capítulo, Butler notará que, muitas vezes, as *assembleias* lutam com e pelo próprio suporte, já que:

A rua, portanto, nem sempre é o palco garantido para certos tipos de assembleias públicas. A rua, o espaço e a via pública também são um bem público pelo qual as pessoas lutam: uma necessidade de infraestrutura que constitui uma das reivindicações de certas formas de mobilização popular. A rua não é apenas a base ou a plataforma de uma reivindicação política, mas um bem de infraestrutura. Assim, quando as assembleias se reúnem em espaços públicos para lutar contra a dizimação dos bens de infraestrutura e contra medidas de austeridade que, por exemplo, acabariam com a educação pública, as bibliotecas, os sistemas de trânsito e rodovias, descobrimos que algumas vezes a luta é pela própria plataforma. (BUTLER, 2018, p. 140-141)

Assim, o deslocamento do centro para a periferia e a inserção do evento no espaço público – mais especificamente na praça anexa à estação de metrô Guilhermina-Esperança – articula outra relação entre artistas e público, cidade e poesia, que se refletirá nos modos poéticos de produção e nas práticas performáticas, como ilustra Emerson Alcalde, ao narrar o estranhamento dos *slammers* na primeira edição do evento:

Foi uma dificuldade para muitos poetas falarem na praça e sem microfone, pois no ZAP, além da acústica do teatro, tinham os equipamentos de som, assim como os saraus, que mesmo ocorrendo em bares de periferia, tinham pelo menos um microfone e uma caixa de som.

O slammer tinha que disputar com o barulho da Radial Leste, dos forrós tocados pelos camelôs e as conversas paralelas dos frequentadores da praça. Se destacou quem conseguiu projetar mais a voz, expandir corporalmente em 360 graus. E quem já tinha esta prática era o Daniel Minchoni, que na última rodada se sagrou campeão, com o poema *Sandy e Júnior*. (ALCALDE, 2022, p. 167)



Figura 9 - Daniel Minchoni performando poema na Semana de Arte contra Barbárie, que reuniu artistas de diversas linguagens em fevereiro de 2020.

Créditos: Sérgio Silva (2020)

Antes de continuar nossa cronologia do movimento, peço uma pausa para falar de “Sandy e Júnior”. Batizado pela comunidade surda como “o barbudo que grita”, Daniel Minchoni começa a performance com a enunciação vigorosa de três frases: “porra”, “é óbvio” e “não, sandy e jr, não”. Durante quase três minutos, o artista experimenta diversas possibilidades de vocalização desses versos: se movimenta pelo espaço, grita, sussurra, repete muito rápido e muito lentamente, inverte a ordem dos vocativos e interjeições, assusta o público, instiga, dramatiza, faz chacota. Esses versos de negação, indignação e raiva são repetidos até quase esgotar o sentido do que é dito. A plateia, em geral, é pega de surpresa, sem entender muito bem o que causou tamanho furor no poeta. O estranhamento é perceptível nos risos, sustos e caras feias. Após extenuar as possibilidades sonoras e semânticas dessas palavras, Daniel Minchoni arremata a performance



Figura 11 - Xuxu anotando as notas no ZAP! Slam na edição de setembro de 2019.

Créditos: Sérgio Silva (2019)



Figura 12 - Xuxu levando o público ao delírio na final do SLAM SP 2018.

Créditos: Sérgio Silva (2018)

Diversas vezes após a apresentação de Daniel Minchoni, Xuxu engatava a paródia: “Porra, Chico Buarque” “Não Chico Buarque, não” “É óbvio Chico Buarque” até concluir com “É óbvio que amanhã será outro dia”. A aproximação inusitada entre a dupla pop adolescente e o consagrado compositor brasileiro causava ainda mais furor e riso na plateia, realçando uma das particularidades do *slam*: a criação de um universo e vocabulário próprios em que poetas fazem referências umas a outras, tecem interlocução, se *sampleam*, aproveitam as deixas e aberturas para redimensionar o agora.

Voltando ao Slam da Guilhermina, Emerson Alcalde conta que após se consagrar como o primeiro *slampião* da história, Daniel Minchoni, “Em seu discurso de campeão profetizou que um dia aquela praça estaria lotada. A poesia viraria esporte nacional” (EMERSON, 2022, p. 168). Estava certo.

A partir de então e ao contrário dos eventos em outros países estrangeiros, o *slam* brasileiro se desenvolve majoritariamente na rua, ocupando o espaço público e adentrando regiões periféricas - na cidade de São Paulo, a maior parte das comunidades estão situadas na Zona Leste. Como Emerson já anotou em sua autobiografia, friso que declamar na rua é completamente diferente de performar no espaço fechado do teatro. É preciso mobilizar uma série de tecnologias vocais diferentes, afinal, o poema precisa soar mais alto do que a cidade, pelas costas, pelo peito, pela nuca. É preciso outras disposições energéticas, afinal, a rua é imprevisível e o acaso pode irromper em cena a qualquer instante. É preciso concentração, porosidade e escuta radical, afinal, a contingência do real é mil vezes mais interessante do que o poema. São precisos radares atentos e gargantas furiosas, afinal, a polícia e os fochos odeiam a poesia que se ergue feito barricada nas praças, calçadas, esquinas.

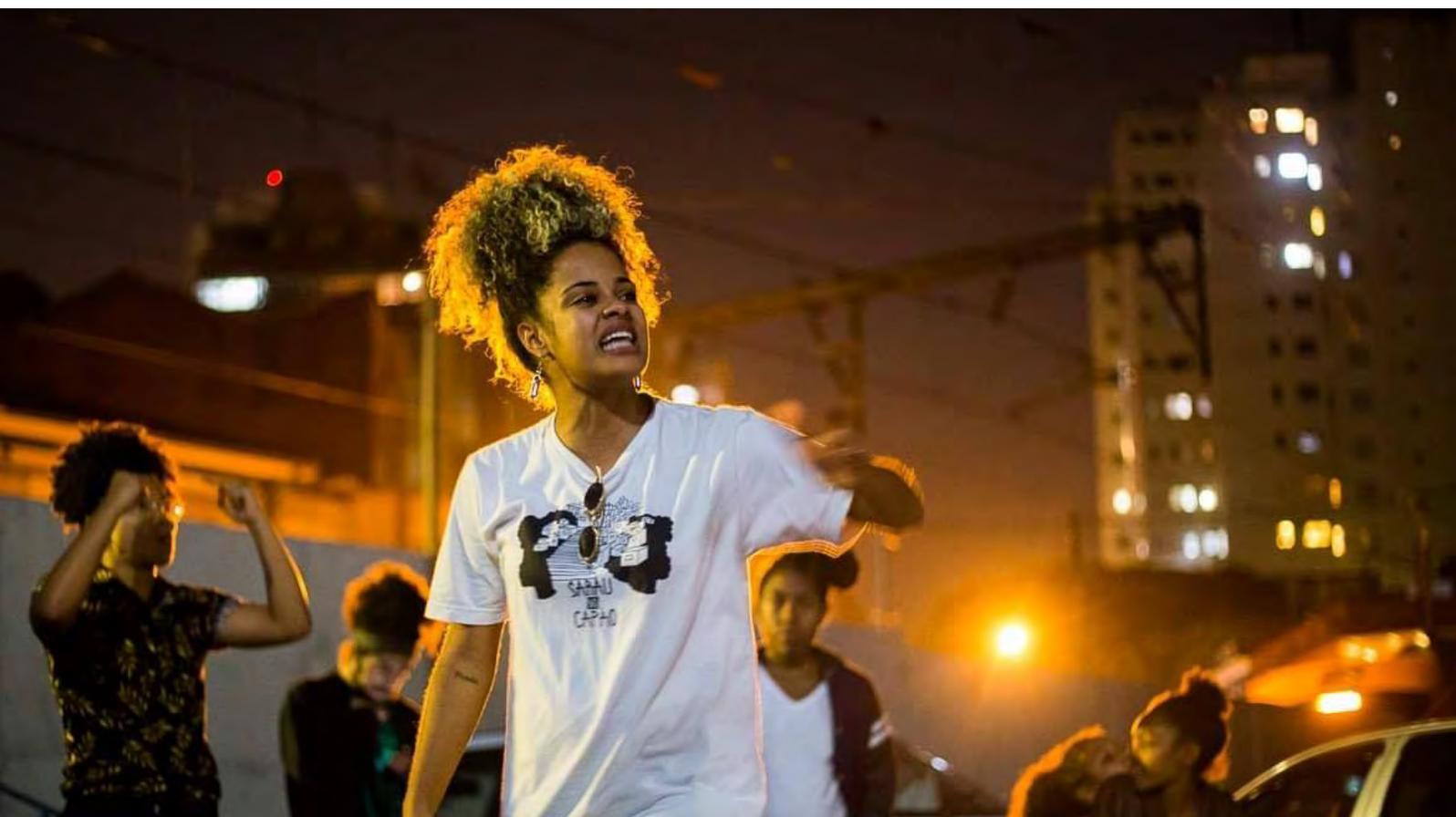


Figura 13 - Tawane Theodoro, com a camiseta do Sarau do Capão, participa do Slam Moinho Resiste, na favela do Moinho, em agosto de 2017.

Créditos: Sérgio Silva (2017)



Figura 14 - Edição do Slam da Guilhermina, debaixo do viaduto.

Créditos: Sérgio Silva (2019)



Figura 15 - Edição do Slam do 13, na saída do Terminal de ônibus Santo Amaro, em maio de 2015.

Créditos: Arquivo do Slam do 13 (2015)



Figura 16 - Edição do Slam do Grito, no bairro do Ipiranga.

Créditos: Sérgio Silva (2018)

CENA-RECORDAÇÃO número 2

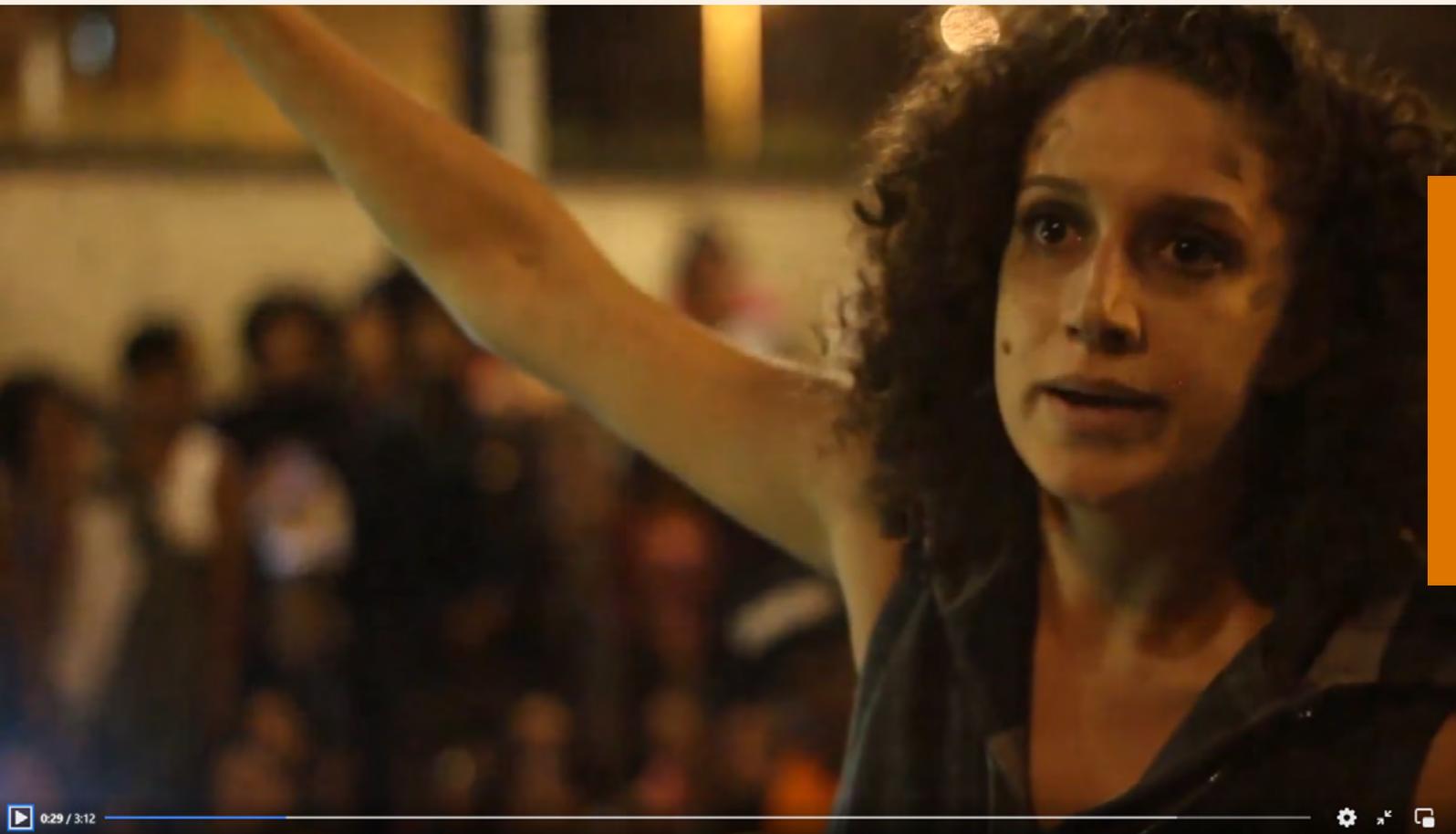


Figura 17 – Participação de Luiza Romão no Slam Resistência
Créditos: Captação em vídeo Daniel GTR (2017) ⁴⁶

Nem eu me reconheço. É verdade. Quando a luz do cinema apaga e a garota de vinte e poucos anos preenche a tela, não dou por mim que era eu, a lâmpada amarela da praça estourada no meu rosto, grito entre fendas rochosas, o ar não chega até o fim da frase, rouca rouca, o vídeo não mostra, mas, minutos antes, a farda interrompeu a roda. Centro de São Paulo, Praça Roosevelt, duas avenidas competem em alarido, mas a farda decreta: é a caixa de som quem atrapalha os vizinhos, a caixa de som nem meio-metro incomoda mais que o trânsito as sirenes os carburadores, a farda desliga a caixa, de som, mas não a torácica, gritar então mais alto que o trânsito as sirenes os carburadores, gritar mais alto que a farda e o nome brasil. Nem eu me reconheço. É verdade.

46. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wcCRF6sNdY8&ab_channel=danielgtr>. Acesso em 13 jan. de 2022.



Figuras 18 e 19 - Intervenção policial no Slam Resistência em março de 2017.
Créditos: Arquivo pessoal

Dessa forma, o *slam* brasileiro precisa ser lido em relação à conjuntura político-econômica contemporânea e aos conflitos sociais postos em movimento. Não à toa, o *boom* do *slam* acontece no mesmo ano em que a extrema-direita ascende ao poder através da eleição de Jair Bolsonaro. Durante os últimos oito anos, acompanhei esse movimento como poeta, plateia, articuladora e entusiasta. Após contabilizar alguns dados – a maior parte deles proveniente dos programas do SLAM BR e SLAM SP –, proponho as análises a seguir, sabendo e já anunciando minhas limitações teóricas – afinal, a ciência política não é, definitivamente, meu campo de atuação.

Ademais, como já deve estar evidente, focalizo o movimento a partir de São Paulo. Quando arrisco abordar a cena nacional, utilizo como referência o SLAM BR (evento que reúne anualmente *slammers* e *slammaster* das cinco regiões do país e garante a vaga para a Copa do Mundo). Esse recorte é obviamente limitado e não compreende a diversidade e as particularidades dos *slams* e *slammers* brasileiros. Seria possível traçar esse caminho desde outros referenciais, como o Rio Poetry Slam, campeonato internacional sediado no Rio de Janeiro como parte da Festa Literária das Periferias/FLUP, criado em 2014; o Slam Interescolar, criado e organizado pelo Slam da Guilhermina desde 2014; ou, ainda, as comunidades locais e/ou campeonatos estaduais realizados por todo o território. Além das já referidas dissertação e da tese de doutorado de Roberta Estrela D’Alva, trabalhos como o de Rogério Coelho (2017), *slammaster* do Slam Clube da Luta (MG) e Slam MG, de Cibele Lucena (2017), integrante do Corposinalizante e Slam do Corpo (SP), de Amanda Julieta Souza de Jesus (2021) sobre o Slam das Minas BA, de Vicente Paulo de Sousa (2019) sobre o Slam Quentura (CE), a pesquisa em andamento de Meimei Bastos, representante do SLAM DF, de Debora Arruda, *slammaster* do Slam do Tabuleiro (SE), de Midria, *slammaster* do Slam Usperifa (SP) e de tantas outras pesquisadoras envolvidas com o *slam*, são essenciais para uma historiografia e compreensão mais complexa do movimento. Sendo assim, anunciadas minhas limitações, parto para as análises. Primeiramente, identifico três momentos, além de um epílogo, na história recente do *poetry slam* brasileiro. Para auxiliar no acompanhamento dos dados, sugiro a leitura concomitante dos gráficos de linha que contabilizam a quantidade de comunidades e Estados parti-

47. Para compreender a abrangência do slam brasileiro, o Distrito Federal foi contabilizado como um estado nos gráficos.

48. Por possuir duas modalidades (poemas de 13 segundos e de 3 minutos), o SLAM do 13 envia dois representantes para a competição; porém, foi contabilizado como uma comunidade no levantamento de dados.

participantes do SLAM BR⁴⁷ e a quantidade de comunidades participantes do SLAM SP⁴⁸ no período de 2008 a 2018, que correspondem aos primeiros dez anos do *slam* no Brasil.



Gráfico 1 - Comunidades de *slam* no Brasil (2008-2018). Elaborado pela autora.



Gráfico 2 - Comunidades de *slam* no estado de São Paulo (2008-2018). Elaborado pela autora.



Gráfico 3 - Estados participantes do SLAM BR (2008-2018). Elaboração da autora.

1. Do surgimento em dezembro de 2008 até o final de 2013, a cena se restringia à cidade de São Paulo, com a existência de apenas cinco *slams*, realizados mensalmente em dias fixos: ZAP! Slam (pioneiro, que ocorre na segunda quinta-feira de cada mês), Slam da Guilhermina (primeiro *slam* de rua, criado em 2012 e realizado na última sexta-feira do mês), Menor Slam do Mundo (primeiro campeonato de poemas curtos, criado também em 2012, com horários diversos), Slam do 13 (com duas modalidades: 13zão com poemas de até 3 minutos e 13zinho com poemas de até 13 segundos, criado em 2013, localizado no Largo 13 ao lado do Terminal de ônibus Santo Amaro e realizado na última segunda-feira do mês) e Slam do Grito (competição itinerante que percorre alguns espaços do bairro Ipiranga, entre elas o Terminal de metrô Sacomã, realizada na penúltima quarta-feira do mês). Nesse período, o campeão estadual do ZAP! SLAM e, posteriormente do SLAM SP, ganhava a vaga para a Copa do Mundo. Friso os dias e horários desses eventos, pois durante esse período era possível saber “de cabeça” a agenda dos *slams* e até mesmo participar de todas as competições em um mesmo mês. Atualmente, isso é impossível dada a quantidade de eventos e comunidades.

2. Na sequência, o *slam* começa a se desenvolver e a se espalhar por outros Estados. Em 2014, surge o Slam Clube da Luta em Belo Horizonte/MG, e os cariocas Slam Tagarela e HaiCai Slam (este de poemas curtos). Em São Paulo, são criados o Slam Resistência, que tem um papel fundamental na divulgação do *spoken word* no Brasil através da filmagem e postagem dos poemas em sua página do Facebook que passam a viralizar com milhões de visualizações; o Slam do Corre, de poemas curtos, localizado no bairro São Miguel Paulista; o Atibaia Slam Clube que, como o próprio nome diz, ocorre na cidade de Atibaia, ou seja, fora da capital; e o Slam do Corpo, já citado anteriormente. Apesar de terem sido criados em 2014, o Slam do Corpo e o Slam Resistência não mandaram representantes para o SLAM BR naquele ano e, sendo assim, eles passam a serem computados nos gráficos a partir do ano seguinte. Em 2015, as comunidades no estado de São Paulo aumentaram para 11 e o SLAM BR recebe também participantes do Distrito Federal – do Slam DÉF e Slam das Minas, primeiro torneio exclusivo para

mulheres e pessoas de gêneros dissidentes. Em 2016, o SLAM BR também recebeu o Slam da Onça e o Slam Lonan da Bahia e o número de comunidades em São Paulo sobe para 17. A quantidade de *slams* também aumenta nos outros estados participantes com a criação de novas comunidades. É nesse período, mais especificamente em 2014, que o Slam Interescolar teve seu início. Segundo Emerson Alcalde, em entrevista para o site Tô no Rumo (2019), no primeiro ano “foram 4 escolas, depois 20 escolas, depois 40 e em 2018 foram 53 escolas participantes”. Em 2016, a final do SLAM BR será a última com a presença de todes campeões de todas as comunidades do Brasil, contando com a participação de 29 poetas. A partir do ano seguinte se torna impossível receber diretamente, num só campeonato, todes es representantes.

3. Na virada de 2016 para 2017, temos o que chamo de *boom* do *slam* no Brasil. Nos gráficos fica evidente a expansão do movimento tanto em termos geográficos quanto em termos numéricos. Em 2017, o SLAM BR passa a receber poetas representantes de 14 Estados e, em São Paulo, o número de comunidades aumenta de 17 para 31. Nesse período, em paralelo à expansão numérico-geográfica, ocorre a profissionalização da competição, com chaves, eliminatórias e semifinais, a criação de campeonatos estaduais e o encorpamento dos fóruns de debate. Atualmente, cada estado possui dues representantes que discutem junto com a equipe do SLAM BR as diretrizes da competição. Além disso, anualmente, durante o torneio nacional, é aberta uma ágora onde qualquer pessoa da comunidade de *slams* pode participar e discutir questões relacionadas ao movimento. Outro ponto fundamental, nesse período, é a mudança do perfil des *slammers*. Até 2016, todos es poetas campeões e vice-campeões – com exceção de mim mesma e de Daniel Marques, poeta que borrava as fronteiras de gênero – eram homens e, mesmo entre es finalistas, as mulheres eram raras exceções. A partir do momento em que vale vaga para a Copa do Mundo, os pódios são ocupados, respectivamente, em primeiro e segundo lugar, por: Fábio Boca e Andrio Candido, em 2011, ambos de São Paulo; Lews Barbosa e Thiago Peixoto, em 2012, ambos de São Paulo; Emerson Alcalde, de São Paulo, e Allan Jonnes, de Sergipe, em 2013 – nesse momento o movimento se restringia ao estado de São Paulo,

mas Allan Jonnes, em visita à cidade, arrematou a edição de Novembro e a anual do Slam da Guilhermina, quase “estragando a festa” de Emerson Alcalde⁴⁹ –; João Paiva, de Minas Gerais, e eu, Luiza Romão, de São Paulo, em 2014; Lucas Afonso e Daniel Marques, em 2015, ambos de São Paulo. Observo que Allan Jonnes, classificado pelo Slam da Guilhermina, participou do torneio antes mesmo que o *slam* se espalhasse para fora do estado de São Paulo. Esse quadro mudou radicalmente em 2016, quando Luz Ribeiro (São Paulo) se consagra campeã e Fabiana Lima (Bahia), vice-campeã do SLAM BR. Nesse mesmo ano, Mel Duarte (São Paulo) conquistou o primeiro lugar no Rio Poetry Slam – nos anos anteriores, as vitórias foram do inglês Keith Jarret, em 2014, e de João Paiva, em 2015. Daí em diante, mulheres negras passam a protagonizar a cena do *spoken word* brasileiro, de forma que, nos anos subsequentes, os primeiros e segundos lugares do SLAM BR são ocupados, respectivamente, por: Bell Puã, de Pernambuco, e Kimani, de São Paulo, em 2017; Piê Poeta, de Minas Gerais, e King, de São Paulo, em 2018; Kimani e Poeta Beká, ambos de São Paulo, em 2019; Jéssica Campos, de São Paulo; e King, de São Paulo/Rio de Janeiro, em 2020 (edição online). Além de todes serem pessoas negras, Poeta Beká foi o único homem cis a subir ao pódio, o que marca o protagonismo de mulheres e pessoas negras de gênero dissidentes a partir de 2016. Ademais, friso que Bell Puã foi a única poeta não-sudestina a vencer a competição até os dias de hoje –acompanhada pelo segundo lugar de Fabiana Lima e Allan Jonnes. Sobre a inversão de perfil das campeãs, parece haver um diálogo com as insurgências antirracistas e feministas na sociedade e com a criação de *slams* voltados para a questão de gênero – o primeiro deles, como pontuei, surgiu no DF em 2015. Ainda nesse período, em 2018, é criado o Slam Marginália – primeira competição feita por e para pessoas trans, não-binárias e de gêneros dissidentes – e é organizado o Torneio Nacional Singulares de Poesia, pela coletiva Slam das Minas SP, que reuniu os então 12 *slams* brasileiros exclusivos para mulheres e gêneros dissidentes. Outro ponto relevante é a participação cada vez mais expressiva de poetas jovens, alguns até menores de idade.

49. Sobre esses episódios, ver os capítulos 35 e 36 da autobiografia de Emerson Alcalde (2022).

4. Por fim, como um epílogo, é preciso pensar os dois anos em que o SLAM BR ocorreu de maneira on-line devido à pandemia de Covid-19.

Primeiramente, houve uma diminuição drástica na quantidade de comunidades do país, pois nem todos os coletivos tinham recursos e estrutura para fazer edições virtuais. Junto a isto, houve um embaralhamento produtivo das fronteiras estaduais e nacionais. No SLAM SP 2021, por exemplo, dos 26 poetas participantes, 11 eram de outros estados e uma de outro país, como Joice Zau, de Angola, que além de ficar em segundo lugar no SLAM SP, se classificou pelo estado de Pernambuco e venceu o SLAM BR, tornando-se a campeã brasileira. Ademais, a final de 2021 foi histórica por ser composta apenas por mulheres e por ter a maior diversidade de estados. Pela primeira vez, o pódio não teve artistas sudestinos, sendo o segundo lugar ocupado por Anna Moura (DF) e Liz Silva (Pará). Se em 2013 todos os cinco finalistas eram homens, em 2021 esse quadro se inverteu completamente com a presença expressiva de mulheres negras. Vislumbro alguns paralelos entre esse breve panorama do *slam* brasileiro e certos movimentos fundamentais na conjuntura política e nas formas de mobilização popular, como as Jornadas de Junho de 2013, que tomaram as ruas contra o aumento da tarifa do transporte público e a truculência da Polícia Militar; as ocupações de escolas públicas contra o sucateamento e a privatização da educação que envolveram milhares de estudantes em 22 estados brasileiros (mais o Distrito Federal); o levante da juventude negra contra o genocídio, a impunidade policial e o racismo estrutural; a maré feminista que percorre a América Latina, demandando o fim do feminicídio, da violência de gênero, da cultura do estupro, da criminalização do aborto, da LGBTQI+fobia. No Brasil, ressalto a importância da Marcha das Margaridas que, em 2015, reuniu mais de 100 mil mulheres, da Marcha das Mulheres Negras, criada em 2015 e que ocorre, anualmente, em diversas cidades brasileiras, dos atos contra a candidatura de Jair Bolsonaro à presidência – considerados por alguns meios de comunicação como a maior mobilização de mulheres na história do país – e das marchas em memória de Marielle Franco.

Não sou cientista política e a análise desses movimentos pede um olhar muito mais acurado e profundo do que posso oferecer. Porém, desde minhas limitações, gostaria de tentar uma aproximação entre esses marcos e o *slam* brasileiro, pensando no uso que é feito do espaço público enquanto território em disputa. Ora por meio da ocupação de vias públicas e edifícios

administrativos, ora por meio de marchas, passeatas e manifestações, as formas de mobilização foram reelaboradas a partir de premissas não-hierárquicas, autônomas e autorrepresentativas. Essas características também aparecem em outros levantes internacionais nesse mesmo período, como a Primavera Árabe e o Occupy Wall Street. Em “Aos nossos amigos: crise e insurreição” (INVISÍVEL, 2016), as “autories anônimas” apontam como o desgaste das instituições partidárias e das formas tradicionais de política deram espaço para outros levantes. Nessa seara, o conceito de assembleia de Judith Butler (2018) me parece primordial, pois possibilita conectar as mobilizações políticas da última década com a célula motriz do *slam*. A forma de assembleia, que é a reunião de pessoas em praças públicas, canteiros de obras, avenidas e pontos importantes da malha urbana, já significa antes que algo seja dito, pois “Ações corporificadas de diversos tipos significam, de forma que não são, estritamente falando, nem discursivas nem pré-discursivas. Em outras palavras, formas de assembleia já têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam” (BUTLER, 2018, p. 14).

Essa “forma plural de performatividade” também pode ser encontrada no *slam*. Antes de o microfone ser aberto um universo poético se instaura. O espaço da metrópole se reconfigura política, afetiva e esteticamente quando quinhentas pessoas se reúnem na saída de um metrô na periferia da maior cidade da América do Sul para ouvir poesia. Além das semelhanças temáticas e ideológicas entre os poemas no *slam* e as pautas levantadas pelos movimentos sociais supracitados, há uma similaridade na forma como esses conteúdos se articulam e se concretizam a partir do corpo, individual e coletivo, dos gestos e ações performáticas, da voz enquanto grito, respiração, transpiração e canto:

Embora os corpos nas ruas estejam vocalizando a sua oposição à legitimidade do Estado, eles também estão, por ocuparem esse espaço e persistirem nele sem proteção, colocando o seu desafio em termos corporais, o que significa que quando o corpo “fala” politicamente não é apenas na linguagem vocal ou escrita. A persistência do corpo na sua exposição coloca essa legitimidade em questão, e o faz precisamente por meio de uma performatividade específica do

corpo. Tanto a ação quanto o gesto significam e falam, tanto como ação quanto como reivindicação; um não pode ser finalmente separado do outro. (Ibid., p. 92)

Retomando Arendt, Butler analisa como a filosofia política em geral cinde pensamento e corpo, relegando este ao espaço privado e doméstico, considerado como “não-político”, e circunscrevendo àquele ao espaço público. A prática da assembleia, por sua vez, matiza esses *espaços de aparecimento* da vida pública através da performatividade e da presença corporificada de vidas precárias, consideradas não-passíveis de luto. Assim, a performatividade do corpo individual e coletivo em ação compõe a ágora do *slam* tanto quanto o significado das palavras declamadas. Segundo Maria Damon (1998, p. 326-327, tradução livre), as leituras de poesia e os *slams*

50. No original: “offer an important venue for grassroots poetic activity that rewrites the privalistic lyric scene into a site for public discourse. (...) The world of poetry slam and open-mike readings, while not directly politically interventionist, perhapes, creates a public sphere that is healthily constetatory”.

oferecem um espaço importante para fundamentar a atividade poética que reescreve a cena lírica privada no lugar do discurso público (...) O mundo dos *slams* e dos microfones-aberto, enquanto não são diretamente intervenções políticas, talvez, criem uma esfera pública que é saudavelmente contestatória.⁵⁰

Javon Johnson localiza a radicalidade do *slam* nessa prática comunitária de organização que se articula alternativa e paralelamente ao poder tradicional, ainda que inserida nele:

51. No original: “The radicalism of slam and spoken word communities is located in our ability not to speak back to power but to imagine beyond traditional power structures even when we are caught up in them. It lies not in our desire to alter structures but in our desire for structural alterity in our ways and spaces, how we creatively and continually work toward beyond the beyond, wherever that is. It is here that we must begin to theorize and critique the radical potentiality of slam and spoken word communities and creative spaces more generally”.

A radicalidade do *slam* e das comunidades de *spoken word* está localizada não em nossa habilidade de retrucar o poder, mas de imaginar além das estruturas de poder tradicional mesmo quando estamos capturadas nelas. Isto está não em nosso desejo de mudar estruturas, mas em nosso desejo de alternativa estrutural em nossos espaços e maneiras, como nós criativa e continuamente trabalhamos antes e além, o que quer que seja isso. É aqui que que nós devemos começar a teorizar e criticar a potencialidade radical das comunidades de *slam* e *spoken word* e dos espaços criativos de forma mais genérica. (JOHNSON, 2017, p. 21, tradução livre)⁵¹

Esse aspecto do *slam* se desdobra em formas de publicação, monetização e mobilização política alternativas, intercalando-se entre as estruturas tradicionais e espaços criativos independentes. No caso brasileiro, os *slams*

inventam e estabelecem espaços autônomos na esfera pública por meio da poesia, ao mesmo tempo em que também se inserem em intervenções políticas “mais diretas”. Em agosto de 2019, por exemplo, a coletiva Slam das Minas SP realizou uma edição em frente à penitenciária Feminina de Santana, onde Preta Ferreira, cantora e ativista do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), estava arbitrariamente presa. Com frases de protesto, intervenção musical e performances poéticas, o *slam* transcorreu no canteiro da avenida, entre as faixas de trânsito, num lugar inóspito e impensado para tal fim. O debate sobre o encarceramento em massa da população negra e a perseguição a lideranças populares se deu, portanto, tanto na temática dos poemas e discursos proclamados quanto materialmente na presença física das pessoas naquele espaço específico cuja coreografia e funcionalidade habitual foram atravessadas e alteradas pelas artistas.



Figura 19 – Edição do Slam das Minas SP em frente à Penitenciária Feminina de Santana.

Créditos: Sérgio Silva (2019)



Figura 20 – Edição do Slam das Minas SP em frente à Penitenciária Feminina de Santana.
Créditos: Sérgio Silva (2019)

No entanto, esse período de *boom* do *slam* e efervescência de assembleias também é marcado pelo avanço conservador. Como uma espécie de reação às mudanças sociais em curso, as elites e camadas mais favorecidas do tecido social levaram à presidência uma agenda neoliberal e de extrema-direita, impulsionando a ascensão de discursos de ódio e de celebração da violência, causando inúmeros retrocessos em questões econômicas, de direitos humanos, liberdade de expressão e educação pública. Elaboraões críticas como as de Singer (2018) e Natali (2018) apontam para o que talvez seja uma nova roupagem do fascismo, ajustada ao século XXI, uma vez que é possível identificar nesses grupos uma busca exagerada e violenta por “culpados”, assim como uma repressão da sexualidade seguida de culto à hipermasculinidade, em que “Um dado da construção do discurso a ser compreendido, aquele que parece ser responsável pela adesão arrebatada, é esse gesto excessivo, o prazer presente nesse excesso” (NATALI, 2018). Nesse sentido, cabe pensar se a “convicção” dos poemas de *slam* no Brasil são não apenas um recurso de linguagem – ou seja, um traço estilístico –, mas também uma interpelação ao agora, estratégia de sobrevivência e fa-

bulação de um futuro que se ergue na linguagem e que declama mudanças. Como essa “convicção” é recebida e agenciada pelas grandes mídias, pelas tendências mercadológicas e por correntes identitárias neoliberais é uma preocupação que carrego até o final da escrita, me debruçando a respeito na parte final deste capítulo.

Em conclusão, os *slams* podem ser lidos como a construção e materialização de espaços públicos e coletivos de discussão e resistência à violência e ao avanço da extrema-direita, algumas vezes de forma mais indireta e autônoma e, em outras, mais vinculada à política institucional, pois é comum que artistas e coletivos integrem marchas e protestos de rua, subindo aos carros de som, declamando em forma de jogral ou integrando o *line-up* de eventos de esquerda. O Festival Lula Livre, por exemplo, realizado em junho de 2019 e que exigia a liberdade do ex-presidente da República, contou com a participação do Slam das Minas SP e apresentação dos MCs Roberta Estrela D’Alva e Lucas Afonso.

Os pontos de contato e confluência, mas também afastamento, entre os *slams* e a política partidária são múltiplos e mereceriam um estudo mais demorado do que o aqui apresentado na medida em que envolve algumas filiações a partidos de esquerda, candidaturas a cargos políticos e participações em campanhas eleitorais. Contudo, ao mesmo tempo em que se cruza com partidos políticos e movimentos sociais, o *slam* mantém fundamentalmente sua essência autônoma e horizontal. Por fim, um caso interessante foi a ação “Combate político”, desenvolvida pelo coletivo Slam da Guilhermina em 2014, 2016 e 2018: “Convidamos candidatos a deputados estaduais e federais para um confronto de ideia no formato do *slam*. Eles terão um tempo determinado de 3 minutos para responder as perguntas elaboradas previamente e serão avaliados pelos mesmos jurados da poesia e um por categoria sairá vencedor (a)”⁵². Inserindo es candidates na lógica de jogo, pontuação e tempo limitado do *slam*, o coletivo quebrou uma certa rigidez do discurso político. Na época, Emerson Alcalde comentou em suas redes sociais: “Alguns políticos pedem para falar no SLAM da GUILHERMINA, mas como aqui ninguém simplesmente fala, então colocaremos os candidatos e candidatas no jogo do *slam*”, criando uma dinâmica comum entre poetas e candidates.

52. Disponível no evento de Facebook do coletivo Slam da Guilhermina: <<https://www.facebook.com/events/s/slam-da-guilhermina-combate-po/1060322764137104/>>. Acesso em 27 set. 2021.

Este trecho é um grande delírio. Já aviso. É um drible desengonçado de quem mal sabe dominar a bola, mas acompanha religiosamente as partidas do verdão às quartas e domingos. Vestida como minha camisa de “pesquisadora acadêmica”, tento levar a sério, demasiadamente a sério, numa marcação cerrada e científica, a preposição de Daniel Minchoni de “tomar a poesia por esporte nacional / antes de mais nada, tudo”.⁵³ Se Pasolini, em um célebre momento, proclamou que o futebol latino-americano é jogado em poesia – em contraposição à prosa europeia –, coloco como hipótese o inverso: e se a poesia fosse jogada como futebol? O que aconteceria? Será que dava no *slam*? Para sustentar esse passe longo, trago uma sequência de dados e situações que sugerem o vínculo entre a paixão nacional pela bola e o frisson do *spoken word* brasileiro, a começar pelo próprio *ethos* do *slam*. Marc Smith fala da emoção avassaladora provocada pela competição nes poetas e no público, talvez só comparada a uma vitória em dia de *derby*, uma virada homérica aos quarenta oito do segundo tempo ou ainda um gol de bicicleta:

Slammers experienciam toda a euforia, a ansiedade alucinante, o sentimento de conquista, e a agonia da derrota que qualquer atleta sente. Elus sorriem pretensiosamente quando seus fãs vão a nota baixa de uma jurada (ainda que acudam por essa pontuação baixa). Elus se regozijam com o aplauso da multidão adoradora. Elus consolam e se simpatizam com a derrota injusta de um companheiro e parceiro de equipe. (SMITH, 2009, p. 29, tradução livre)⁵⁴

Também Emerson Alcalde, santista apaixonado, cruza sua história no *slam* com as fases e episódios do saudoso time da Baixada. Ao comentar seus ensaios para a Copa do Mundo, diz: “A preparação para o meu treino é uma mistura de jogador de futebol com praticante de torneios de matemática. Fecho os olhos e imagino a reação da plateia ao vivo no Teatro e dos amigos assistindo a transmissão de casa” (ALCALDE, 2022, p. 8). O *slam*, assim, se aproxima do esporte no tipo de emoção que provoca, espécie de tudo-ou-nada, concentração pulsante que percorre e amalgama torcida e participantes, criando um vínculo experiencial, mediado pela imprevisibilidade do acontecimento, a promessa da vitória e o peso incontornável da derrota, pois ainda que a premiação aconteça e o desejo se realize, trata-se de uma satisfação provisória: amanhã, mês que vem, em dezembro, outro

53. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/demetrios/entrevista/poesia-slam-e-as-inter-midialidades-entrevista-com-daniel-minchoni/>>. Acesso em 30 set. 2021.

54. No original: “Slammers experience all the exhilaration, mind-bending anxiety, sense of achievement, and agony of defeat that any competitor feels. They smirk when their fans boo a low-scoring judge (even while cringing from that low score). They bask in the cheers of an adoring crowd. They console and sympathize with an unjustly defeated teammate and comrade.”

campeonato começa e então de nada valem os 10 acumulados, os troféus, o renome - o placar zera e a possibilidade do triunfo é tão palpável quanto a frustração do real. Nos dois casos, seja a consagração suprema ou o luto das expectativas, uma coisa é certa: haverá gritos, haverá vaias, haverá o CREDOOOOOO!



Figura 21 - Cérebro Idp, criador do “Credo”, no Zap! Slam.

Créditos: Sérgio Silva (2019)

Para quem nunca pisou num *slam*, explico: o “credo” é uma entidade, é o jargão dos jargões, é o “vai que é tua, Taffarel!” da poesia, o “juiz ladrão” da palavra falada. O “credo” foi criado pelo Cérebro Idp em tempos imemoriais. O credo está em tudo quanto é lugar, em camiseta, em adesivo, mas principalmente na boca do povo. O credo é o rito do *slam* brasileiro, é o que se ouve a quilômetros de distância. Qualquer nota que não seja dez leva um grande e retumbante credo. Es jurades que se cuidem (como diz Daniel Minchoni “lá fora eu corro”). Ninguém pode com o credo. O credo já expulsou jurado, é sério. Ele vai te perseguir, te assombrar, te acompanhar em cada décimo negado, em cada ponto poupado. O credo é o desejo de gozo constante, de que tudo seja dez dez dez dez dez, de que o sonho não acabe. É a aposta na competição, mas também, de modo aporético, o desejo

de que a própria competição não termine, que nenhum 9,9 sobrevenha, que as rodadas de desempate se acumulem infinitamente. O credo é a recusa em aceitar o real e, ao mesmo tempo, a crença simbólica na realidade do jogo. O credo é o “pow, pow, pow” ao reverso, é gritado mais alto que a comemoração da nota mais alta, é oposto e indispensável às palmas, como o urro coletivo depois que a bola atravessa a linha do gol.

CENA-RECORRÊNCIA número 3

Eu perco o chão quando grito é como se toda força se exaurisse no sopro de ar que sobe desde o fundo da terra até a laringe o chão se desfaz enquanto o golfo de som se esparrama no espaço ar empurrando a voz pra muito longe aonde o grito alcança alcanço eu perco o chão quando grito levanto da cadeira então as pernas tremem e sou toda ar três letras um viva é gol é pow. Esses dias quase desmaiei quando o Deyvin arrematou a Libertadores numa bobada do zagueiro. Esses dias, já faz alguns anos, quase desmaiei quando a Luz Ribeiro foi campeã. Sabe como é: tem poeta que rouba a bola, tem poeta que nos rouba o fôlego, tem gol de letra que nos deixa sem ar.

Se a emoção alucinada do jogo e da torcida é uma das possibilidades de aproximação entre o futebol e o *slam*, outra se encontra no “fenômeno brasileiro”. Apesar de ter demorado duas décadas para o *slam* ser implementado no Brasil, hoje somos um dos países com maior número de comunidades e alcance no mundo, estampando inclusive materiais de jornal internacionais⁵⁵. E as aproximações não param por aí: são incontáveis os uniformes que aparecem nas batalhas (camisas de time nacionais, estrangeiros e de coletivos de poesia), os poemas que utilizam diretamente vocabulários e metáforas futebolísticas na sua construção, a incidência do ritmo da narração na métrica e no flow de algumas *slammers*, es apresentadores que recorrem a jargões e tiradas de locutores e comentaristas esportivos, as peladas só com poetas seguidas de saraus e microfones abertos.

55. Veja matéria sobre o slam brasileiro no Washington Post, disponível em https://www.washingtonpost.com/world/the_americas/slam-gave-me-the-ammunition-black-brazilians-deploy-s-poken-poetry-against-jair-bolsonaro/2018/12/28/81705d0a-0214-11e9-958c-0a601226ff6b_story.html. Acesso em 21 abr. 2022.



Figura 22 - O poeta Márcio Ricardo, torcedor fanático do Boca Juniors, que é conhecido por seu poema em homenagem ao Tevez.
Crédito: Sérgio Silva (2019)

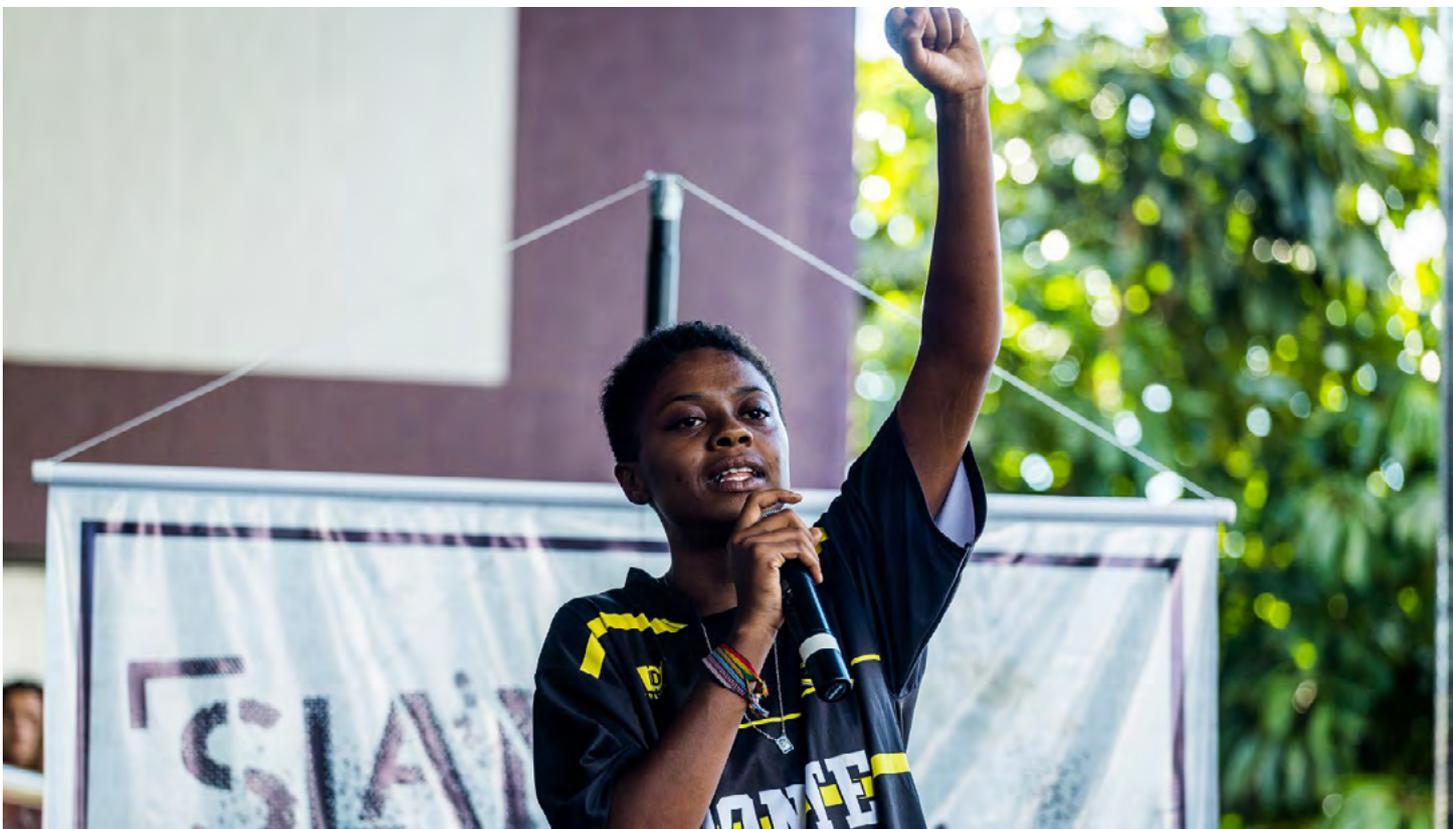


Figura 23 - Jazz com a camiseta da Ponte Jornalismo (portal de notícias independente com foco em segurança pública, justiça e direitos humanos).
Créditos: Sérgio Silva



Figura 24 - Rodrigo Ciríaco, slammaster do Slam Rachão Poético.

Figura 25 - Os prêmios para o campeão da noite no Slam Rachão Poético.

Créditos: Gil Douglas

Ademais, além dessas correlações mais explícitas, o vínculo entre futebol e *slam* também se dá no nível da gratuidade e da imprevisibilidade que atravessa e sustenta ambas as competições, criando sua aura fascinante. Em seu livro *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*, José Miguel Wisnik aponta como o futebol, ao contrário do rugby, do vôlei e do basquete, não é regido por uma lógica produtivista de máximo rendimento em campo, mas por momentos distendidos, por jogadas fortuitas e por uma “margem flutuante de acontecimentos” que se assemelha à vida:

No beisebol, no futebol americano, no vôlei, no basquete, no tênis, temos uma série de alternâncias de ataques e defesas, de confrontos replicados, individuais ou coletivos, que vão varrendo exaustivamente acertos e erros e sinalizando-os em posições e em números. No futebol, temos uma sequência contínua e inumerável de alternativas em que o avanço numérico é um acontecimento entre outros, que se destaca de um magma de possibilidades não cumpridas, de um vai-e-vem de lances falhados ou belos em si.

(...) É isso que faz o *soccer* desinteressante ou incompreensível, acho eu, para a maioria dos norte-americanos: ele não se presta a uma demonstração cabal e serial de competência, e não se estrutura como uma bateria de provas decisivas

de performance. Para o resto do mundo, por sua vez, essa faixa de gratuidade estrutural, essa margem improdutiva inerente ao ritmo do jogo, esse resíduo pré-moderno incluído na competição - elementos que a diversificam sem chegar a afrouxá-la - permitiram identificar o futebol com a vida, e acabaram por fazer dele um campo hospitaleiro ao diálogo polêmico e não verbal entre populações do mundo inteiro. (WISNIK, 2008, p. 19-20)

Em face do mundo produtivista pós-industrial, o futebol mostra-se como um esporte calcado na gratuidade, com bolsões de não-acontecimento ocioso e recheado de jogadas que não valem nada em questão numérica, mas se fazem memoráveis pela beleza e maestria de sua artesanaria. Diferentemente do basquete ou do tênis, nos quais o alto rendimento premia, em geral, o melhor time ou jogadorie em quadra e nos quais os únicos resultados possíveis são a derrota ou a vitória, o futebol está mais propenso a resultados inesperados, inversões de favoritismo, podendo inclusive se encerrar no empate. Algo similar se verifica no *slam*, pois, como bem lembra Emerson Alcalde, “Slam é o momento. Não se trata da melhor poesia ou do melhor poeta e sim de quem jogou melhor naquele dia, que soube aproveitar o que a circunstância lhe oferecia. São detalhes. Um ou dois décimos definem o vendedor” (ALCALDE, 2022, p. 299). Essa característica coloca em xeque certa de ideia de mérito ou qualidade intrínseca à obra na medida em que uma mesma performance pode receber notas completamente distintas a depender do desempenho de poeta, da vibração do público, do encadeamento da noite, entre tantos outros fatores.

Além disso, há, no futebol, uma mescla entre o mundo rural e o urbano materializada no uso do solo terroso a céu aberto ao invés da quadra fechada e asfaltada que, de certa maneira, reorganiza a fruição produtivista e utilitária da cidade:

Ao contrário do basquete, do vôlei, do hóquei ou do futsal, jogos posteriores de espírito definitivamente cidadão, praticados sobre terrenos pavimentados e geralmente cobertos, o futebol se joga ao ar livre, sobre a terra e sobre a grama, num espaço generoso e exposto à natureza, proliferando não só na Europa, mas nas periferias do mundo, nos clubes como nas várzeas. (Ibid., p. 95)

O campão é um espaço vazio e esquecido da metrópole, anteriormente abandonado pelas forças do capital, cujo uso criativo ressignifica a lógica de inserção na cidade, algo similar à reinvenção da malha urbana produzida pelas comunidades de *slam* ao ocupar praças, canteiros, saídas de terminais de ônibus e estações de metrô. A partir da comparação de Pasolini, Wisnik associa essa lógica da diferença e da gratuidade à poesia, característica fundamental do futebol brasileiro (em específico) e do sul-americano (em geral), que produziria o fascínio pelo futebol em diferentes culturas, países e populações. A associação entre arbitrariedade, acontecimento e poesia – seja ela jogada com a bola ou performada numa roda – é fundamental para este trabalho, tendo em vista tanto a definição de poema de Derrida – que apresentarei no próximo capítulo – quanto o maravilhoso e a sinergia produzidos pelo *slam* durante as performances. Essa correlação é materialmente visível numa partida de futebol e, como estou tentando demonstrar, também aparece em termos de voz, corpo, palavra e contexto nas competições de *spoken word*.

Contudo, apesar do futebol ser um jogo atravessado por elementos não-contabilizáveis como o drible, o passe, a pedalada, a elipse, existe um parâmetro inexorável, um fator decisivo e imutável, um ponto objetivo e irreduzível que fixa sua narrativa: o gol. Nos dias de hoje, com a reprise constante e paranoica das jogadas e o advento do VAR (árbitro de vídeo), o gol ganha ainda mais *status* de suposta verdade, de fato verificado e comprovado por tecnologias e sistemas computacionais “imparciais”. Essa aura de legibilidade é reforçada pela presença física de árbitro que, em *viva voce* e através do apito, ordena a gratuidade da dinâmica competitiva, o tempo de duração da partida e a intencionalidade das ações físicas, contendo e punindo as pulsões violentas dos jogadores; sendo “uma subjetividade supostamente onisciente que atua do alto, de dentro e de fora do jogo, imprimindo-lhe um princípio identitário” (Ibid., p. 128). Porém, essa representação e aplicação da lei contém muitas ambiguidades, oscilando conforme a interpretação de juízes e auxiliares. Famosos são os casos de infrações quase idênticas que têm desenrolares muito distintos, como uma bola na mão que em determinado jogo é considerada pênalti e em outra partida é lida como irrelevante, ou um contato violento que não recebe cartão vermelho seguido por outro

hipoteticamente menos grave que leva à expulsão, ou ainda os devaneios para determinar se a falta foi dentro ou fora da área. Como determinar o milésimo de segundo em que o contato ocorre?

Essas ambiguidades permanecem ainda que se revisitem, ralentem, aproximem, tracem linhas móveis de impedimento nos vídeos, o que demonstra que a ideia de Lei é necessariamente móvel e atravessada pelas subjetividades que a operam. No caso do *slam*, os preciosismos também se multiplicam em casos extremos: por exemplo, quando o cronômetro deve ser disparado? Logo no final do “grito de guerra”, quando o poeta inspira ou quando o *slammer* diz o primeiro fonema? Qual o limite entre roupa e figurino? Pode tirar a camisa? A garrafinha de água que o poeta está bebendo é objeto? De forma parecida, seria possível aproximar as adaptações e particularidades de cada comunidade – como a obrigatoriedade de poemas de amor ou a redução do tempo máximo de cada performance – com determinadas regras criadas pelas federações – o valor maior do gol feito fora de casa, a inclusão da prorrogação em caso de empates, o desempate pelo número de cartões amarelos e assim por diante. A constatação da margem de oscilação da Lei e a iminência da falha e do imprevisível no decorrer do acontecimento talvez sejam um dos encantos do *slam* e do futebol, pois não encerram a experiência num cálculo prévio e produtivista:

Mais uma vez, no entanto, o esquadramento do jogo pelo olhar da lei, assim como a neutralização dos acidentes do campo e o controle dos choques físicos, não se dá completamente, e deixa margem a ambiguidades fecundas, pois mantém o futebol na condição de obra aberta cujos sentidos se rebatem e multiplicam. (...) Assim, nenhum jogo arbitrado é tão sujeito à interpretação quanto o futebol. Que critério unívoco seria capaz de decidir de uma vez por todas, por exemplo, se uma jogada é ou não é “caso para cartão”? E nesse caso, amarelo ou vermelho? (Ibid., p. 107)

O caráter de obra aberta e a explicitação da interpretabilidade da lei - que, no futebol, é sintetizada pela figura de árbitro - elevam-se à máxima potência no *slam*, conferindo-lhe um contexto de gratuidade poética.

O que se julga numa performance? O que diferencia um dez de um 9,8? Quais os critérios de avaliação? Se por um lado o *slam* numerifica e valora os poemas em números de zero a dez, por outro, o critério desse julgamento é bastante arbitrário e não-contabilizável. Muito diferente do gol que se conclui na objetividade, as notas do *slam* compõem uma “margem flutuante de acontecimentos” que transborda, daí a dificuldade des *slammasters* definirem exatamente o que está sendo julgado. Roberta Estrela D’Alva, nas apresentações do ZAP! Slam, por exemplo, frisa que não é uma avaliação dos poemas, mas da performance, de como e artista usa voz, corpo, espaço e ritmo e trabalha o assunto. Também se diz que é preciso “escutar do coração” e outros *slammasters* recorrem a formulações do tipo “como o poema bate em você”; Daniel Minchoni tem o mantra “severe porém juste, severe porém juste”; no Slam Clube da Luta, organizado por Rogério Coelho, há uma regra a mais: “escolhemos sempre os(as) jurados(as) no momento inicial do slam, sempre com a premissa de que participem quem nunca foi ao slam” (COELHO, 2017, p. 106).

A margem de fortuidade das notas é impulsionada pela seleção aleatória do júri feita na hora do evento entre as pessoas presentes, respeitando equidade de raça, gênero, faixa etária, localidade. Nesse sentido, qualquer uma pode se candidatar e receber o “cargo de jurade” desde que não seja amigue de alguém que está batalhando. O resultado disso é curioso: aparecem jurades surpreendentemente rigorosas e outras altamente influenciáveis pelo público, algumas são distraídas e outras ranzinhas; há aqueles que destoam e es que levantam bem dizer as mesmas notas que es colegas. E tem aqueles que causam uma baita confusão, mostrando as plaquinhas antes ou depois des outras, ou até mesmo querendo mudar a nota depois de exibi-las à multidão. Isso já deu cada B.O. que não está escrito. Imunes ao credo, os jurados Pedro de Lara são aqueles que mantêm a pontuação abaixo do 10 e arriscam até mesmo um 8 ou um 7. Já Dona Jacira – jurada icônica do ZAP! Slam – foi um caso à parte, mesmo quando levantava números abaixo de cinco, o público arregalava os olhos e acenava com respeito.



Figura 26 - Jurade a la Pedro de Lara.

Figura 27 - Dona Jacira em edição do ZAP! Slam.

Créditos: Sérgio Silva (2019)

Sobre a pontuação dos poemas, Marc Smith (2009, p. 30, tradução livre) diz que

56. No original: “slam is arbitrary – a subjective concoction randomly constructed out of the chaos of an interactive poetry show. By what objective criteria can you compare a sonnet to a rant, or a seventeen-syllable haiku to a full three minutes of rap laced with pop images and slick jokes?”

o que acontece no *slam* é arbitrário - uma mistura subjetiva e aleatória construída durante o caos de um show interativo de poesia. Com quais critérios objetivos você poderia comparar um soneto e um discurso, um haikai de dezessete sílabas e um rap de três minutos completos com imagens pop e piadas habilidosas?⁵⁶

Dessa maneira, há algo de impossível na proposta do *slam*, que foge à lógica produtivista e sequencial do mundo contemporâneo, fascinando tanto quem batalha quanto quem julga, torce e assiste. Se, num primeiro olhar, a competição parece reforçar o caráter produtivista do mundo contempo-

râneo; por outro, a contingência e a aleatoriedade do sistema avaliativo colapsam sua própria estrutura. O caráter impossível da competição se deixa ver na anedota, contada por Marc Smith (2009, p. 36, tradução livre), de que a “menor nota já dada no Uptown Poetry Slam (ou em qualquer *slam*, na verdade) foi um infinito negativo”.⁵⁷

57. No original: “The lowest score ever achieved at the Uptown Poetry Slam (or any slam for that matter) is minus infinity”.

CENA-RECORDAÇÃO número 4

começo com o melhor ou guardo pra final, o sorteio é uma espécie de carrasco, é sabido que es jurades vão aumentando a nota conforme o tempo passa, por mais que haja calibragem, um dois três poemas sacrificiais, ops, não se fala mais sacrificial e sim calibragem, es jurades se aquecem durante a competição e as notas vão subindo, é difícil tirar a diferença, aquele 9,8 vai custar minha noite, qual tema tem apelo com o público de hoje, sentir a inclinação do dia e revisar o repertório, humor, poema-porrada, love song, é o caso de arriscar uma performance nova ou lançar um clássico, ninguém mais aguenta o poema da copa, muito menos eu, eita que sou a primeira sorteada, preciso ir com as dez, mas o que é o dez hoje, as médias estão baixas, vou gastar o poema mais fraco, cai a maior, cai a menor, será que vai dar, esqueci o texto, não acredito, posso voltar?

Da mesma forma que a gratuidade do futebol-poesia têm se esvaído nas últimas décadas devido aos agenciamentos mercadológicos dos times, à midiatização dos craques e à otimização do rendimento em campo por meio da fortificação da função da comissão técnica, o *slam* tem passado por mudanças que envolvem a profissionalização da competição e dos artistas e o interesse de canais de comunicação e produções audiovisuais e publicitárias pela cena, o que cria um imaginário de que um “poema de *slam*” deve conter determinados traços performáticos, temas e figuras de linguagem. Cabe indagar, perante esse contexto, quem traça os parâmetros de “qualidade” e/ou “pertencimento” dos discursos que circulam no *slam*. Susan B. A. Somers-Willett desenvolve, por exemplo, a tese de que, no *slam*, o que se julga não é apenas o poema (forma e conteúdo), mas certa ideia de autenticidade:

58. No original: “Another important quality of slam poetry: its goal of achieving authenticity in the eyes of its audience. The craft and execution of that declaration is just as important as the statement itself, which is to say that how slam poets perform their identities is just as important as what they say about their identities. Performance, as one might expect in a judged, hybrid genre such as slam, is the instrument that makes a poem ring true or false with any given audience. Although authenticity itself is a fallacy—the result of constructed, culturally sanctioned performances over time—it still has very tangible results in everyday practice, especially in slam competition, where audience members are charged with the task of evaluating lyrical performances of identity on-stage.”

59. No original: “If the identities poets express in performance are taken as their identities in life, then many audience members are evaluating not only one’s writing and performance of a poem but also the scripting and performance of one’s identity”.

60. No original: “These audiences not only affirm and construct the identities of slam performers; they also affirm and construct identities for themselves. Because of slam’s liberal leanings and system of public critique and

Outra qualidade importante do *slam poetry*: seu objetivo de alcançar a autenticidade perante os olhos do público. O rascunho e a execução da declaração são tão importantes quanto a declaração em si mesma, em outras palavras, como es *slammers* performam suas identidades é tão importante quanto o que eles dizem sobre ela. A performance, como algo que se espera num julgamento, em um gênero híbrido como o *slam*, é o instrumento que faz um poema soar como falso ou verdadeiro para um dado público. Apesar de a autenticidade em si mesma ser uma falácia – o resultado construído, culturalmente sancionado de uma performance ao longo dos tempos –, há resultados ainda bastante tangíveis na prática cotidiana, especificadamente na competição do *slam*, onde membros da plateia são encarregados de avaliar as performances líricas da identidade apresentadas no palco. (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 70, tradução livre)⁵⁸

A partir de teorias da performance, a autora pontua como a identidade não é algo sólido e orgânico, sinônimo de uma essência, mas algo construído sócio-coletivamente a todo instante, repondo e/ou desviando de normas pré-estabelecidas. Uma vez que o *slam* pressupõe a autoria, o júri avalia não só a obra, mas também a identidade daquelas que se apresentam: “Se a identidade que o poeta expressa na performance é tomada como sua identidade na vida, então muitos membros da audiência estão avaliando não só a escrita e a performance do poema, mas também a narrativa e a performance de sua identidade” (Ibid., p. 71)⁵⁹. A autora desenvolve essa argumentação pensando a relação entre plateias majoritariamente brancas de classe-média e poetas negres, racializadas e de grupos marginalizados que predominam na cena do *slam* estadunidense. Segundo Somers-Willett, ao mesmo tempo em que “autenticam” em maior ou menor medida a identidade dos performers, essas espectralidades também negociam a si mesmas:

Es espectralidades não apenas afirmam e constroem a identidade de *slammer*; elas também afirmam e constroem suas próprias identidades. Devido aos aprendizados progressistas do *slam* e o sistema público de crítica e premiação, poetas que condenam o racismo podem ser aplaudidos por sua escrita, performance, e mensagem, mas também em parte porque a plateia não quer parecer racista. Na melhor das hipóteses, esse processo de avaliação abre portas para um diálogo interracial; na pior, pode ser um método de amenizar a “culpa progressista branca”.⁶⁰ (Ibid., p. 80)

Apesar de não ter encontrado pesquisas que computem e sistematizem o perfil do público que frequenta e julga os *slams* ao longo dos anos, é perceptível que as plateias brasileiras são majoritariamente compostas por jovens negres de periferia, principalmente nas edições que acontecem durante o ano nas comunidades. Em relação ao perfil dos participantes, tendo como parâmetro e recorte as competições anuais, há cada vez mais mulheres negras participando e conquistando o pódio. Dessa forma, o impasse discutido por Somers-Willett – plateias brancas de classe média julgando poetas negres marginalizadas – não se verifica no Brasil. Suspeito que essa diferença pode ser atribuída ao contexto e à forma como o slam foi implementado no Brasil. Sua chegada, como explanei, se dá no bojo do teatro hip-hop e do ativismo antirracista, vinculando-se a uma cena de literatura periférica e poesia marginal já existente. Ademais, nos anos seguintes, o slam brasileiro espalha-se pelo espaço público de quebradas e periferias construído por e para as comunidades locais.

Porém, a despeito das diferenças contextuais, a crítica de Somers-Willett de como a branquitude recebe, avalia e premia os poemas produzidos por artistas negres, especialmente aqueles que tematizam o racismo e a violência, pode auxiliar na compreensão da complexa relação entre os *slams* e os grandes meios de comunicação, eventos institucionais, produções cinematográficas e universidades. Se por um lado essa agenda pode ser lida como uma prática antirracista; por outro, pode resvalar na fetichização do sofrimento de pessoas negras e na cristalização, perante o crivo da branquitude, de determinados poemas e identidades como mais autênticos e mais politizados.

Acerca das negociações de identidade no contexto do *slam*, Javon Johnson faz uma crítica importante à obra de Somers-Willett:

Somers-Willett usa o discurso da autenticidade para explicar por que poetas homens negros são mais bem sucedidos no *slam* que outros grupos. Dado que ela nunca oferece a possibilidade de que esses poetas negros que ganhavam e ganham serem simplesmente melhores, seu livro às vezes se parece menos uma investigação crítica sobre porque poetas negros são altamente premiados e mais com uma problemática apologia racial pela falta de sucesso branco. (JOHNSON, 2017, p. 23, tradução livre)⁶¹

reward, poets condemning racism may be applauded for their writing, performance, and message, but they may also be rewarded in part because the audience does not want to appear racist. At best, this process of reward opens doors for interracial dialogues; at worst, it may be a method of assuaging ‘white liberal guilt’.

61. No original: “Somers-Willett uses authenticity discourse to explain why black male poets are more successful at poetry slams than other groups are. Given that she never offers the possibility that the black poets who won, and win, are simply better, her book at times reads less like a critical inquiry into why black poets are highly rewarded and more like a troubling racial apologia for the lack of white success.”

Esse aspecto é potencializado por um certo enunciado que começa a circular na cena do *slam* estadunidense e reivindica mais “lirismo” nas performances. Johnson lê tal demanda como uma espécie de reação da branquitude frente ao sucesso de poetas negres no *slam*. No caso brasileiro, como explanarei mais à frente, essa crítica não aparece tantos nos círculos internos do *slam*, mas abundam em outros circuitos de literatura:

62. No original: After the dominant success of black poets in both team and individual competitions, the national community responded with calls for “real poetry” that focused on writing. In forums and in everyday conversations, poets began vilifying those who relied on theatrics to win slams, while celebrating those who simply stood still and calmly read their work.

Depois do sucesso dominante de poetas negres tanto nas competições individuais quanto coletivas, a comunidade nacional respondeu com um chamado pela ‘poesia de verdade’ focada na escrita. Em fóruns e conversas cotidianas, poetas começaram a vilanear aqueles que se baseiam na teatralidade para vencer *slams* e celebrar aqueles que simplesmente ficavam de pé lendo calmamente seus trabalhos. (Ibid., p. 20, tradução livre)⁶²

Na cena brasileira, o que se percebe nos últimos anos é como algumas instituições têm olhado com especial atenção para o movimento e tentado se apropriar de certo valor simbólico produzido nas competições. Por vezes, há uma confusão sugestiva na forma como a demanda se apresenta. Comumente, pede-se para o artista “fazer um *slam*”, quando na verdade, a proposta seria melhor colocada como “performar um poema de *slam*”, ou ainda, “apresentar um *spoken word*”. *Slam* é o acontecimento, a roda, o coletivo, o encontro, o público, as notas, a celebração, a performance. Uma apresentação de um poema, ainda que este tenha surgido e se consolidado nas competições, não é um *slam*. Essa perturbação no nomear parece indicativa do interesse de reduzir a amplitude e a complexidade do movimento à apresentação de uma única performance, o que facilitaria a reificação e a comercialização do movimento. Leio esse gesto quase como uma metonímia mercadológica: tenta-se tomar a parte (a performance de um poema) pelo todo (a cena cultural composta por poetas, *slammasters*, jurades, público, ativistas, etc). Marc Smith, em entrevista para Johnson, percebe como “o termo *slam* se tornou sinônimo de competição, ele me disse, porque foi mais fácil, e talvez mais atraente, para a mídia escrever sobre uma competição do que sobre o show inteiro que pode ser ‘muito complexo’ e precisar de ‘mais tempo e espaço’” (JOHNSON, 2017, p. 5, tradução livre).⁶³

63. No original: “the term slam became synonymous with competition, he told me, because it was easier, and perhaps more enticing, for the media to write about a competition than about an entire show, which could be “too complex” and required “time or space.”

Diante desse quadro, cabe indagar as motivações e os horizontes do fluxo entre cultura produzida nas margens e locais estabelecidos de poder. Se em alguns casos parece haver um comprometimento com a reparação histórica; em outros essas “inclusões” são mediadas por desejos e interesses que cristalizam identidades e posições de poder. Junto com essas tensões, existe a necessidade de subsistência econômica dos artistas – especialmente num país que pouco apoia os trabalhadores da cultura – e a possibilidade de ampliar o alcance e a visibilidade dos trabalhos por meio da inserção nesses canais. Sinto-me incapaz de dar uma resposta fechada a essa questão dos desdobramentos da forma da competição e da apropriação do *slam* pelos espaços hegemônicos de poder que, a meu ver, mais se assemelham a um diagrama de forças que se rearranjam a cada momento, com suas vitórias, derrotas, ambivalências e contradições.

Vale ressaltar que esse debate não é algo externo à cena, pois é discutido criticamente pela comunidade. O *slam* não é algo fixo, monolítico e engessado; pelo contrário, é movimento (em seu duplo sentido) que se pensa e se transforma continuamente, agregando visões distintas e até mesmo contrárias. Desconfio de formulações cerradas, como “o *slam* é feminista”. Nesse caso, a revisão histórica feita até aqui mostra como a presença expressiva de mulheres e dissidências de gênero nas batalhas é fruto de uma transformação – inclusive conflituosa – e não algo ahistórico, inerente ou essencial. Caso houvesse tempo hábil seria interessante analisar como os debates de desigualdade e violência de gênero, assim como as denúncias de violência sexual, ocorreram e ocorrem nos *slams*. Em seu livro, Johnson dedica, por exemplo, um capítulo inteiro à assembleia anual do PSI de 2013 na qual foi exposto e discutido um caso de estupro envolvendo um poeta da cena. Agregando os diferentes pontos de vista e contradições dessa situação, o pesquisador intersecciona a denúncia de estupro com a questão racial e o mito do “estuprador negro”, desconstruindo a ideia do *slam* como uma família harmônica (*slamily*).

No caso brasileiro, valeria revisitar as ações de escracho do movimento #nãopoetizeomachismo que ocorrem em paralelo às batalhas e pensá-las em comparação ao episódio do *slam* no México em que uma série de denúncias foram parar no âmbito judicial, com uma ação pública

envolvendo a organização do campeonato nacional. Em ambos os casos, assim como na cena estadunidense, uma das ações diretas em resposta à falta de representatividade de gênero foi a criação de noites e competições exclusivas para mulheres e dissidências de gênero. Esses casos mostram como o *slam* não é um espaço idílico, imune a contradições e conflito, equívocos e aprendizados, exigindo um olhar analítico mais crítico. Nesse sentido, Johnson nota a falta de estudos sobre as dinâmicas internas às comunidades: “Ainda há poucos diálogos que questionam criticamente a forma como essas comunidades de performance altamente politizadas são produzidas e reproduzem, mantêm e negociam, ou empoderam e subvertem” (JOHNSON, 2017, p. 8, tradução livre)⁶⁴. Em uma nota de rodapé ele descreve seu objetivo da seguinte forma:

64. No original: “Yet there is little dialogue that critically questions the ways in which these highly politicized performance communities are produced and reproduced, maintained and negotiated, or empowered and subverted.”

A maior parte dos relatos encobre os problemas no *slam* e nas comunidades de *spoken word* a fim de promover ideais de democracia radical. Como resultado, poucos trabalhos examinam criticamente esses espaços de poesia. Atualmente eu estou investigando as formas que o espaço é racializado no *slam* segregado de Chicago, assim como a forma pela qual a preocupação pouco saudável da cena de Nova Iorque com a realidade e a autenticidade leva seus poetas a perpetuar preconceitos de classe injustos. Este capítulo é simplesmente uma tentativa de começar o diálogo. (Ibid., p. 134, tradução livre)⁶⁵

65. No original: “Most accounts gloss over the problems in slam and spoken word communities in order to promote ideals of radical democracy. As a result, not much work critically examines these poetry sites. I am currently looking at the ways in which space gets raced in Chicago’s segregated slam and spoken word communities as well as how the New York City scene’s unhealthy preoccupation with the real and the authentic leads its poets to perpetuate unjust class biases. This chapter is simply an attempt to start the dialogue.”

No caso brasileiro, trarei alguns exemplos para pensar essas questões. O primeiro deles diz respeito à mesa “Slam Cuir”, realizada em 2021 durante a programação do SLAM BR Edição Especial Online. Com mediação de Tom Grito e participação de Kuma França, Kika Sena e Abigail Campos Leal, um dos aspectos discutidos foi até que ponto os *slams* são ou não espaços acolhedores e seguros para pessoas trans e dissidências de gênero. Transcrevo aqui um trecho da fala de Kika Sena:

Nossa, super contemplada pelas perspectivas de bibi e de Kuma. E em vários momentos eu me senti segura nos *slams*, inclusive, na época ainda que não tinha essa segmentação né, que foi criada e que tem sido movimentada em prol de pessoas trans. Acho que o Slam Marginália eu conheci em 2019 e eu tive a honra de tá presencialmente, foi tudo. E eu acho que assim, antes do Slam Marginália eu me sentia segura nos espaços de *slam* na medida em que eu sabia que eu

ia ser escutada. E aí, como eu tava falando né, aquela coisa de você ter um microfone e aquele momento, aqueles três minutos é todo seu. Só que pra além dessa perspectiva do ser escutada, né, existe também o ser entendida. Que na minha visão, aí eu acho que entra em várias complexidades nessa questão do espaço seguro, do espaço de acolhimento, o que a gente está querendo com o *slam*? o que a gente tá querendo se reunindo pra falar um monte de poesia? a poesia basta? a poesia cura? a poesia acolhe? ou outras coisas acolhem? o quê que acolhe? o quê que afeta? o quê que torna o ambiente seguro? quando eu posso falar das minhas dores ou quando a minha dor se torna objeto de entretenimento? E aí, com o passar do tempo, eu fui percebendo que a minha dor, ela estava se transformando em objeto de entretenimento. E aí eu fui percebendo, já que você trouxe essa questão do ambiente seguro, que “não”. Que eu acho que é isso que quando bibi fala eu me identifico muito. Não. Um espaço de acolhimento, (...) um espaço seguro, ele precisa te respeitar e respeitar seja lá o que for que vier de você, seja sua dor, seja sua agonia, seja sua histeria, enfim. E aí, na medida que eu percebo que não, que o espaço não é capaz de entender o que eu estou querendo comunicar, aquilo deixa de ser seguro, porque eu não estou me fazendo ser entendida. (...) eu tenho remexido muito dentro de mim o quê que é o *slam*, porque pausando minhas participações no *slam*, mas ao mesmo tempo eu sei que eu posso me colocar, que eu posso fazer da minha palavra, da minha poesia, teoria, que é justamente isso, de um poema ser considerado um pensamento de vida. Esses conflitos do “ser entendida”, do que importa, é o que não me deixa relaxar no *slam*. (SENA, 2021)⁶⁶

66. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ln5d8Piad-q8&list=PLmCEtz5KNF-C7uHar1_4VDNJkoxZ6tmaR-L&index=3&ab_channel=N%C3%BAcleoBartolomeu>. Acesso 29 ago. 2021. Minutagem: 27'04" a 30'50".

O depoimento de Kika Sena faz emergir uma série de questões, como a espetacularização da dor e a transformação de vivências traumáticas em entretenimento. Ao apontar a diferença basilar entre ouvir e entender, a poeta aponta para uma instabilidade constitutiva do movimento (“que não me deixa relaxar”) e que é muito mais complexa do que o discurso paternalista de que “o *slam* dá voz às pessoas”. Na sequência, destaca como a própria regra dos três minutos impossibilita a performance de poemas mais longos, balizando uma certa duração ideal.

Apesar e a partir dessas contradições, o *slam* também aparece como um local que permite borrar as dicotomias entre saber e arte, articulando mais profundamente poética, teoria e vida. Alguns anos antes, em 2018, também durante o SLAM BR, Tom Grito performou um poema-manifesto recuperando a história do *spoken word* brasileiro e suas motivações para além de ganhar ou perder. Como esse poema ainda não foi publicado,

conversei com Tom Grito e ele gentilmente me enviou o texto – que até o momento segue inédito. Atualizando o clássico de Fernando Pessoa, ele tira o foco do individual, do sucesso midiático e dos pódios, reforçando a importância da troca coletiva:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada
Todos os meus conhecidos têm sido campeões, slammers.
Youtubers, todos eles, Youtubers na vida.

Ninguém disse que ia ser fácil.
Vivi 5 dos 10 anos de Slam no Brasil.

Conheço a história e ela foi vivida por meus amigos, todos vocês

Afinal, quem nasceu pra ser vidraça
Difícilmente joga pedra
“Pois eu já me fragmentei
já me cortei de mim mesmox
e me curei”

Atravessei portas de armários com os pés na porta
Tão grandes pés
Tantas vezes julgados por seus sapatos
Outras vezes julgadx pelos meus afetos
mas essa história aqui não é sobre mim
É sobre nós
Nossa construção coletiva

Como disse o Marechal
“Quer ser o melhor?
Vai ser o melhor pra sua comunidade”
E nós levamos isso a sério

Quem ainda não entendeu que isso aqui não é sobre competição levanta a mão
Ou melhor, não levanta não
Senta, abaixa a orelha,
E escuta o que Lelê⁶⁷ vai falar.
Isso tudo não é sobre ganhar

67. Letícia Brito é o cisheterônimo de Tom Grito, poeta trans masculino não-binário do Rio de Janeiro.

Mais adiante, em outro trecho, o poeta reverte a lógica do “ganhar”, elencando uma série de momentos, poemas e artistas icônicos, chamando atenção para os princípios da “comunidade *slammica*”. O poema ergue-se como uma historiografia viva que se documenta nos afetos e nos encontros entre poemas e citações, que se aconchega no corpo e se deixa gravar na memória, que vai além do pódio, de quem ganhou naquela noite, de quem levou o caneco para casa. A cena do *slam* retratada por Tom Grito revela uma multiplicidade de acontecimentos que, é verdade, se erguem através da competição, mas também a deixam em segundo plano em alguns momentos/situações. Nesse sentido, o poema também reforça a importância dos mais velhos, daqueles que estão há mais tempo na cena e que transmitem os saberes, aconselham, mediam conflitos, atualizam a memória, compartilham histórias e mantêm a chama da palavra falada viva. É notável como as gerações de *slammers* muda muito rapidamente. A cada três anos, mais ou menos, o cenário de competidores e frequentadores se renova radicalmente, sendo exceções aqueles que continuam batalhando, organizando, frequentando.

Vocês gostam de estatística né?

Vou te contar todas as vezes eu já ganhei no Slam.

A única vez que eu perdi no Slam quando vi o Daniel Marques⁶⁸

[brilhar, perder, se perder, e partir.

Mas semana passada eu ganhei no Slam quando eu vi o Max,

[do Tagarela fazer uma menina trocar a lâmina

[pela caneta e o corpo pelo papel e renascer como poesia.

Mês retrasado eu ganhei no Slam quando vi o zulu 46 convencer

[todo o Rio de Janeiro de que poesia não tem idade.

Eu ganhei no Slam todas as vezes que vi o Edinho, a Catherine,

[a Mariana e o Léo nos ensinarem a escutar com os olhos,

[a ter empatia e a sinalizar com o coração.

Eu ganhei no Slam quando eu vi Negafaya ensinar a nunca baixar a cabeça

Eu ganhei no Slam quando vi Luz nos trazer o Ben

Eu ganhei no Slam quando vi Luiza Romão cair e levantar

Eu ganhei no Slam qdo eu vi Samuel Borges

[manter o público atento durante 3 minutos calado

68. Daniel Marques, poeta negro, periférico e bissexual, se suicidou em 2016.

Eu ganhei no Slam qdo vi o Lobinho virar três noites sem parar de recitar
E qdo vi o Banks falar poesia fazendo tophop e footwork
Vi o Daniel Minchoni pegar a Sandy e o Júnior, é óbvio
Vi Emerson transformar Alcalde em Al Caeda
Vi Bell Puã descolonizar a Europa
Vi Roberta recitar pra Ângela Davis
Vi a origem da Sabedoria de Eugênio Lima, poesia ancestral, cantar
Salve Dona Maurinete Lima
Vi Schapira batalhar no Slam
Vi Slam em diferentes sotaques
Vi o machismo criar raízes e vi as minas no revide
Vi o Slam das Minas no DF nascer e dar frutos
Slam das Minas SP, Bahia, Pernambuco
Dandaras do Norte
Slam das Manas em Minas
Chicas da Silva
Slam das Minas RJ
Vi Carol inspirar milhares de pretas
Vi Genesis reescrever o princípio do mundo
Vi Rejane camelô trocar a venda do pão de queijo pelo livreto autoral
Vi Maria recitar Luz
Vi Débora produzir Slam para multidões
Vi poeta estourar o tempo e falar 7 minutos
Vi jurado dar 3,5 pra poeta internacional
Vi a gente virar filme
Vi o nosso movimento virar resistência política e conscientização
Vi, vivi
E o mais importante,
Eu que até 2013 convivía com a depressão,
só pensava em desistir
Não penso mais na morte.
E hoje fazemos, Eu, Débora, Carol Dall Farra, Genesis, Rejane,
[Lian e tantas Minas incríveis que constroem nosso Slam juntas
Hoje fazemos do nosso Slam, um espaço acolhedor para a
[palavra de mulheres e LBTs.



Figura 28 - Tom Grito na abertura do SLAM BR 2018.

Créditos: Sérgio Silva (2018)

No depoimento de Tom Grito, a poesia produzida no encontro e na coletividade também aparece como acolhimento frente à depressão. Em 2021, no Rio de Janeiro, durante a pandemia, surge o primeiro *slam* voltado para a saúde mental e o sofrimento psíquico dos poetas: o Slam 188⁶⁹. Assim como “Dia de Cão”, que irei analisar no próximo capítulo, o poema de Tom Grito se apresenta nas margens do *slam*, na abertura do campeonato, no dia anterior ao início das batalhas, como um arqui-prefácio que revisita e discute os então dez anos de movimento. Inclusive, é comum os coletivos terem manifestos entoados antes de a competição começar. Essas performances, em geral faladas em coro ou jogral pelos *slammasters*, servem como uma carta de princípios para as apresentações por vir. Assim como os “gritos de guerra”, esses manifestos são falados em formas de versos, expandindo a prática poética para além dos três minutos.

69. “O Slam 188 é uma competição de poesia temática pautada no desabafo do poeta. Justamente por acreditarmos que a arte salva vidas. Além disso nosso projeto conta com a colaboração de psicólogos e também de intérpretes de libras em que faremos frente ao combate ao suicídio, a depressão e ansiedade seja por palestras com profissionais da área de Saúde Mental e com convidados poetas que farão participação artística de qualquer caráter no mic aberto além de competição poética que só na última edição do ano irá dar uma vaga pro campeonato estadual de poesia falada do Rio de Janeiro”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKhxSHpp9PZ/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em 9 mar. 2021.

Como venho argumentando até aqui, o *slam* é o encontro, o acontecimento, a forma-show que abrange as apresentações individuais, mas contamina e compreende tudo o que acontece antes e depois da competição propriamente dita. A “Manifesta”, do Slam das Minas SP, por exemplo, foi gravada e publicada como videopoema⁷⁰. Composta por quatro estrofes, cada uma delas performada por uma das fundadoras da coletiva (Pam Araújo, Luz Ribeiro, Carol Peixoto e Mel Duarte, respectivamente), a “Manifesta” é declamada em uma dinâmica alternada de coro/corifeia enquanto a câmera gira ao redor das poetisas em um plano sequência. Algumas palavras e objetos citados no texto são grafados na tela em vermelho sobre a imagem em preto e branco das artistas. A animação realça o posicionamento político do poema e da coletiva contra o machismo, o racismo, a sexualização dos corpos, a LGBTQIA+fobia, o feminicídio e tantas outras formas de violência de gênero. Alguns versos são entoados em conjunto. Nesses momentos, o plano sequência é interrompido por um enquadramento mais fechado no rosto de cada uma. A câmera frontal realça o olhar das *slammers* e o caráter contestatório e de enfrentamento do poema. Ao final, as fundadoras formam uma linha e a câmera recua, ecoando coletivamente os versos: “Força matriz feminina que consta / Somos o slam das minas, monas e monstras!”.

70. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLJWFiGYNwo&ab_channel=ONErpm>. Acesso em 27 abr. 2022.



Figura 29 - Frame do final do videopoema “Manifesta” do SLAM das Minas SP.
Fonte: Canal #ONErpm

Também o manifesto do Slam da Guilhermina é performado coletivamente por seus integrantes. Cindindo o nome da estação Guilhermina em duas células sonoras (Guilher-Mina), o poema brinca com a irmandade criada através do *slam*. O coletivo diz “Guilher” e o público responde “Manos”. Es *slammasters* repetem “Guilher” e a plateia devolve “Minas”. Através desse coro responsorial, o partilhar da palavra produz performativamente o vínculo entre artistas, apresentadores e espectadores, instaurando a roda e um estado extracotidiano de presença. Além disso, o manifesto realça os princípios de celebração da poesia, propondo uma genealogia comum com o hip-hop (“Da Guilhermina a São Bento é só questão de tempo”) e uma comparação com o futebol de várzea (“Praticando *slam* como num racha de domingo”) e a festa (“Só que pra gente também é balada”). Assim, a competição aparece como mais um dos aspectos do *slam* e não seu princípio único e exclusivo. Finalmente, antes de puxarem pela última vez o refrão, o coletivo frisa que o *slam* “É resistência. É celebração. É convívio”, ou seja, um acontecimento coletivo e comunitário.

Gostaria de destacar que a crítica à competição aparece não só em mesas de debate e como tema de poemas e manifestos, mas também formalmente nas performances por meio da quebra de expectativas e da transgressão deliberada das regras básicas. Somers-Willett, por exemplo, analisa o poema “I Don’t Want to Slam”, de Staceyann Chin, no qual

enquanto lamenta os resultados homogêneos do aspecto competitivo do *slam poetry*, Chin revela muitas das técnicas retóricas comuns ao estilo do *slam*: chamamentos teatrais para a “revolução”, rima frequente, uso de ‘superlativos’ e ‘hipérboles’ para ‘ganhar a multidão’, a “cafetinagem” de material confessional em troca de notas, e a consciência do ‘tique-taque do relógio’ e de ‘juízes difíceis de agradar. (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 31, tradução livre)⁷¹

Sommer-Willet nota como, apesar de criticar esses aspectos, a própria poeta lançava mão deles na performance. Porém, na final do NPS de 2000, Chin radicalizou a escolha por “não *slammear*”, ultrapassando deliberadamente a duração dos três minutos permitidos e perdendo pontos irrecuperáveis:

71. No original: “the homogeneous results of slam poetry’s competitive aspect, Chin reveals many of the rhetorical techniques common to slam style: staged calls for “revolution,” frequent rhyme, use of “superlatives” and “hyperboles” to “work a crowd,” “pimping” confessional matter for scores, and an awareness of the “ticking clock” and “hard to please judges”.

72. No original: “As Chin demonstrates, being critically aware of the rhetorical chestnuts of slam poetry does not make one free of them. There are other aspects of the poem that indicate she wishes to harness slam poetry’s power while disavowing the imperative to win. When it is performed in its entirety, Chin’s poem runs well beyond the NPS time limit of three minutes ten seconds, and in a contest in which a tenth of a point commonly separates winners and losers, this ensures that the poem will not be competitive. Slam poets and most audience members recognize this as Chin’s deant gesture against the competitive structure of the poetry slam.”

Como Chin demonstrou, ter consciência crítica dos macetes do *slam* não torna ninguém livre deles. Há outros aspectos do poema que indicam que ela desejava aproveitar o poder do slam enquanto repudiava o imperativo de vencer. Quando performado inteiro, o poema de Chin leva muito mais que o limite de três minutos e dez segundos do NPS, e numa disputa em que décimos costumam separar vencedories de perdedories, isso garante que o poema não será competitivo. *Slammers* e a maior parte do público reconhecem isso como um gesto de Chin em desafio à estrutura competitiva dos *slams*. (Ibid., 32)⁷²

No caso brasileiro, um momento memorável foi o poema performado por Patricia Jimin na final do SLAM SP 2018 durante as rodadas de desempate entre ela e Tawane Theodoro. Contrariando as expectativas, Patricia Jimin declamou um poema em homenagem e agradecimento à sua companheira Daniela Rosa, celebrando o encontro e o amor entre as duas. Dentro da estrutura do *slam*, os desempates são comparáveis à decisão por pênaltis, bolas decisivas em que qualquer mínimo detalhe pode definir e campeão do dia. A tensão é tanta que, em geral, o DJ Eugenio Lima repete a mesma música para as duas poetisas. Feito o duelo jogador-goleiro, os décimos são decisivos, a ansiedade aumenta em níveis exponenciais e o público delira sem saber quem arrematará o caneco.

Vale citar, nesse quesito, duas ocasiões históricas: as infinitas rodadas de desempate entre Lucas Afonso e Daniel Marques no SLAM BR 2015 e a final entre Luz Ribeiro e Nega Faya no SLAM BR 2016 – esta eu retomei algumas páginas atrás, já a primeira infelizmente não pude presenciar. Conta-se que foi uma das mais emocionantes da história. Segundo Emerson Alcalde, as jurades não conseguiam desempatar e depois da sexta rodada, já com o SESC fechado, pois o horário tinha sido em muito extrapolado, “o Daniel já não tinha mais poesias tão fortes com os assuntos que abordavam no momento. Teve que relembrar um poema do início da carreira que dizia nos saraus e Lucas tinha a sexta na ponta da língua” (ALCALDE, 2022, p. 294), levando o caneco para casa. No caso do SLAM SP 2018, conversei com Patrícia Jimin por telefone em outubro de 2021 e ela rememorou o contexto da performance:

Quando eu fiz esse poema pra Dani, eu estava no SLAM SP, foi na final né do SLAM SP. Eu e Tawane [Theodoro], nós já estávamos classificadas pro SLAM BR. Aquele

ano foi um ano muito importante pra mim. (...) No ano de 2018, foi um ano que eu me destaquei muito no *slam*, então, se pá eu era a favorita daquele ano e a Dani me acompanhou em todos os processos. Quando eu decidi sair do meu emprego, que eu decidi mandar meu patrão embora, ela foi a primeira pessoa que eu falei “Vou pedir demissão do meu trabalho”, ela falou “Mas você vai fazer o quê?”, eu falei “Vou viver de poesia”, ela falou “É isso. É o que te faz feliz?”, eu falei “Sim”, ela falou “Então, demorou”, e foi. Ela sempre me apoiou, então todas as vezes que eu tinha oportunidade de recitar uma poesia pra ela, eu sempre fazia isso. Só que no SP foi diferente, porque no SP eu tava na pressão da competição, todo mundo “vai, vai, vai”. Eu empatei com a Tawane três vezes e a Daniela estava cuidando das minhas coisas. Tinha vezes que ela não conseguia me ver, só conseguia me ouvir. Era uma final muito decisiva, naquele momento eu ficava muito nervosa (eu sempre fico muito nervosa quando eu vou competir). Quando eu decidi fazer o poema pra Dani, eu decidi não competir. Ali eu decidi não competir. Naquele dia eu decidi homenagear alguém que tava comigo o tempo inteiro e que eu vi tentando me alcançar com os olhos, mas como tinha muita gente em cima, não tava conseguindo me ver, e quando eu comecei a recitar a poesia as pessoas começaram a abrir pra ela chegar perto, né. Então quando eu recitei o poema, as pessoas estavam esperando que eu naturalmente fosse mandar um poema que falasse sobre negritude, que eu abordasse sobre racismo, porque dentro da estética do *slam*, é a temática que tem ganhado, que tem ganhado público, que tem caído nas graças do povo. E aí eu chego numa final, que era uma final que a gente estava disputando o campeonato paulista para ver quem seria o campeão paulista de poesia falada, eu faço uma poesia de amor e, nas rodas dos *slams*, poesia de amor não dá dez, poema de amor não vence *slam*. Dentro de um campeonato de poesia falada, poesia de amor não vence. E ali, eu vi também que eu demorei minha vida toda para encontrar essa pessoa, sabe. Eu tava nervosa, muito nervosa, aí eu olhei, vi a Dani tentando se esticar pra me ver, eu falei “perai”, aí eu desliguei um pouco, sabe, eu falei “agora é hora de eu fazer o que eu preciso fazer”. Porque em todos aqueles dias de competição, a Dani estava comigo, mas quando é que eu estive com ela? Eu tava muito nervosa. A gente é muito companheira uma da outra. Então, eu decidi fazer uma poesia de amor e decidi não competir, porque é isso, o resultado, é isso: foda-se o resultado. Tawane é uma grande poeta, nós estávamos ali competindo de igual e independente se eu fosse ganhar, se ela fosse ganhar, eu tava muito feliz que eu estava com a pessoa que eu demorei minha vida inteira pra encontrar, sabe. E naquela hora era a pessoa que eu sempre encontrei remanso, era pessoa da qual eu encontrava ombro sabe, era cabeça, era ombro pra eu recostar cabeça, era o remanso, era minha referência de afeto, era minha referência de família, era meu lugar mais seguro, meu abraço mais seguro, meu abrigo mais seguro era o abraço da Daniela. Eu precisava me acalmar e precisava que ela soubesse também e que as pessoas soubessem o quanto ela

era importante pra mim. Porque eu passei a minha vida toda sofrendo, a gente demorou uma vida inteira pra se encontrar e sempre que eu tenho oportunidade, se eu puder fazer isso em público, eu faço. Teve gente inclusive que falou que isso foi estratégia, “ah foi golpe, foi jogada de marketing”, mas eu sei que não foi, sabe. Eu sei do sentimento que eu carrego e da importância que ela tem na minha vida. Então como a gente demorou muito para se encontrar, eu faço questão de que fique registrado em todos os lugares que forem possíveis, o tanto que eu amo, o tanto que a gente se ama, o tanto que a gente se respeita, o tanto que a gente se doa. E foi por isso, nesse lugar, dentro do *slam*, que eu decidi fazer uma poesia de amor, e decidi dedicar essa poesia a ela, porque ela precisava, porque eu precisava, porque as pessoas precisavam saber que quem tá dentro do *slam* sangrando falando de racismo como eu falo muito, eu também tenho espaço de cura, tenho um abraço que me cura, um colo que me recebe, e eu também queria falar sobre aquilo, dar outras referências e não acho que existe referência melhor ou maior referência de cura que o amor: o amor entre duas mulheres pretas, entre duas mulheres fora do padrão, como nós somos. E pra mim foi, sei lá, foi muito incrível fazer essa poesia, porque eu fiquei tranquila. Então quando eu acabei a poesia, eu acabei a poesia muito tranquila, porque sempre que eu decido fazer uma poesia de amor, eu decido não competir, porque quando eu decido competir, a poesia que eu faço é outra. Então, quando eu tô fazendo poesia de amor, eu não tô competindo, eu tô só amando. (JIMIN, 2021)



Figura 30 - Patricia Jimin e Daniela Rosa na final do SLAM SP 2018.

Créditos: Sérgio Silva (2018)

Em seu depoimento, Patrícia Jimin marca como os poemas que “sangram” e falam de negritude a partir da dor costumam ter mais êxito, premiação e alcance do que poemas “de amor”, moldando as expectativas do público sobre sua produção e criando uma suposta oposição entre esses dois temas. Ao decidir “não competir”, a poeta desloca essa expectativa e, por meio da performance, questiona o paradigma que sustenta a competição. Naquela tarde, Patricia Jimin não ganhou, mas trouxe “outras referências” para a cena (“o amor entre duas mulheres pretas, entre duas mulheres fora do padrão”) e emocionou a todos: a imagem do público se abrindo para que Daniela Rosa se aproximasse da roda talvez seja uma das mais marcantes do SLAM SP.

Elenco ainda outras ocasiões nas quais as *slammers*, percebendo que já não têm mais chance de ganhar, subvertem os princípios do *slam* explorando outras possibilidades. São casos diferentes em relação à performance de Chin e de Patricia Jimin, uma vez que nos próximos exemplos o jogo já está decidido. Ainda assim essas cenas levantam a questão da competição ao desobedecerem ou esgarçarem os limites da regra. É como se, ao ser definido o julgo da competição, um espaço se abrisse para a experimentação, a radicalidade e a ousadia poética. Johnson percebe que

mesmo grupos matematicamente rendidos à *Zona Morta* falam sobre sua impossibilidade de vencer como o nascimento de novas possibilidades, já que agora eles estão aptos a ler uma gama mais ampla de poemas que podem não ter boas notas, mas iniciam diálogos significativos. (JOHNSON, 2017, p. 13, tradução livre)⁷³

73. No original: “Even mathematically dead teams talk about their inability to win as the birth of a new possibility, for they are now able to read a wider range of poems that may not score well but could spark meaningful dialogue.”

Também no futebol são muitos os episódios em que a definição do placar dá margem à transgressão da funcionalidade do jogo e do princípio da lei. Algumas vezes o efeito produzido é negativo e violento, com jogadores que não aceitam a derrota ao partirem pra cima e causando pancadaria; em outras, a iminência do revés provoca reviravoltas e inversões da hierarquia inusitadas, como a vez em que o atacante santista Ganso se recusou a ser substituído, pois mesmo esgotado fisicamente o jogador fazia “não” com o dedo, desobedecendo a indicação do treinador e permanecendo em campo – sua postura e comprometimento alterariam positivamente o placar angariando, o título de uma competição para a equipe da Baixada – ou o caso

da torcida visitante que mesmo depois de encerrada a partida, consumada a derrota e esvaziado o estádio, continuou a cantar e festejar sua equipe à plenos pulmões. No *slam* brasileiro, elenco alguns episódios: Tom Grito no SLAM SP 2021 colocando fogo no papel enquanto lia seu poema em chamadas; Mariana Felix na final do SLAM BR 2017 estourando em poucos minutos o cronômetro para dar seu recado; Samuel Borges e Felipe Marinho no SLAM BR 2014 e SLAM BR 2016, respectivamente, performando poemas curtos. Em todos esses casos, o não-dito e a transgressão intencional tanto da regra quanto das expectativas operavam em conjunto com as palavras enunciadas.

CENA-RECORDAÇÃO número 5

Três passam para a última rodada. Eu entre eles. Na soma das notas, a impossibilidade da vitória. Minha e do próximo: Samuel Luis Borges. O último da tarde. Assisto a tudo do fundo da praça. Mal vejo. Só ouço. A multidão anuncia. O tempo dispara. Mal vejo. Só ouço. Um silêncio. Será que ele esqueceu o poema? Vai pedir pra voltar, certeza. Mais vejo: ouço só. Três minutos de absoluto silêncio. A voz gesticula sem algum. As mãos dançam ao redor do microfone. Os poemas que vieram antes ecoam entre a saudação e a recusa. Acontece. Espiral de uma voz que se diz na impossibilidade da pronúncia. O címbalo ressoa. Tempo esgotado. Um poema curto é dito. Memória alguma tenho do que falavam os versos.

CENA-RECORDAÇÃO número 6

Surpresa ao contrário, jocoso encanto. A intérprete de Libras atônita. Como assim já acabou? Tinha ele subido ao palco e não podendo subir ao pódio (final cumulativa às vezes entrega os pontos), num instante só, arrematou a tarde:

*“reintegração de posse
é quando você me devolve
o beijo que eu te dei”.*

Ah, Felipe Marinho, que rasteira foi essa!

Em relação aos poemas curtos, Zumthor afirma que “A brevidade pressupõe concentração discursiva, regida ou não por regras explícitas. (...) O sentido emerge de um não-lugar, de um não-dito, no espírito do ouvinte” (ZUMTHOR, 1997, p. 140). Por sua brevidade, o poema curto trabalha com sinapses e particularidades específicas, envolvendo muitas vezes trocadilhos, micronarrativas e imagens concentradas. No Brasil, além da modalidade dos três minutos, também existem *slams* de poemas curtos. Criado por Daniel Minchoni, o pioneiro Menor Slam do Mundo abrange versos de até dez, três ou um segundo e remete a uma genealogia de “poetas menores” (salve Bandeira!), como os modernistas e a geração mimeógrafo. Caso houvesse tempo, gostaria de investigar como poemas mais longos se estruturam, por vezes, a partir de uma célula central ou de um *punchline* que mobiliza e dimensiona toda a obra, quase um poema dentro do poema ou um refrão circular. Em geral usado como conclusão, esse verso sintetiza em poucas palavras o que antes foi desenvolvido. Em outros casos, o “texto longo” se constrói a partir da junção e do encadeamento de várias estrofes curtas que, sozinhas, também se sustentariam. Em 2013, Bobby Baq se classificou para a final do SLAM SP por meio do Menor Slam do Mundo e, não tendo materiais de três minutos, costurou várias poesias de menor duração. A montagem, espécie de auto-*sample*, aparece como recurso de composição – eu mesma, em diversas apresentações, altero trechos, corto estrofes ou junto versos, tendo em vista a plateia e o contexto da apresentação. Somers-Williet (2009) aproxima esses recursos aos roqueiros estadunidenses que incluem saudações ou referências aos locais que visitam durante as turnês. Às vezes essa tentativa de aproximação e intimidade funciona; porém, em outras, o fracasso revela o macete e a superficialidade desse vínculo – são conhecidos os casos de artistas que confundem nomes, têm lapsos ao vivo e se enganam nas referências locais.

Nas aberturas do Menor Slam do Mundo, Daniel Minchoni faz o caminho inverso, explicando comicamente como reescrever um poema-longo em dez segundos. A partir do texto “Sobre o Soco e a Borboleta”, de Michel Melamed, ele chega à frase síntese “Essa é a história da borboleta que se apaixonou por um soco” e na palavra-poema de 1 segundo “jáinda”. Outro chavão do *slam* é o mantra “menormenormenormenor”. Ele pede à

plateia que repita o adjetivo “menor”. Devido à cacofonia, a palavra ressoa como “enorme”, ao que ele reclama: “não, gente, é para falar menor”. Além do humor, essa inversão dos valores matiza a ideia de poemas longos e curtos, de “alta” ou “baixa” qualidade.

Ainda sobre a competição, uma outra face do problema se encontra nas críticas e tentativas de deslegitimação do movimento por círculos de poesia canônicos. Comumente, circulam frases como “poemas de *slam* são todos iguais” ou, ainda, “isso não é poesia, é textão”. Nesses casos, vale indagar se os valores estéticos que sustentam tal crítica, como a originalidade e a genialidade, já não teriam sido postos em xeque pelas vanguardas do começo do século passado. Em circuitos mais brancos e elitistas de poesia, os cacoetes e lugares comuns também abundam, mas a ressalva não é feita com tanta veemência. Quando me deparo com comentários desse calibre, sempre fico curiosa para saber quão profundamente a pessoa conhece a cena do *slam* para formular sentenças tão monolíticas, confiantes e taxativas. Além da repetição de temas e recursos ser discutida criticamente dentro das comunidades, ela também poderia ser lida como um agenciamento coletivo tecido a várias vozes que tenta elaborar o trauma de uma sociedade que secularmente repete as mesmas cenas de barbárie, violência e genocídio. Isso sem falar dos diversos poetas que subvertem as expectativas impostas e performam textos “fora da curva”. Quanto ao “textão”, identifico-o como uma “cronicalização” da poesia, o gênero lírico sendo fissurado pela inclusão de elementos jornalísticos e referências diretas ao presente, afinal, como colocado anteriormente, o *slam* está imerso nos conflitos políticos do Brasil contemporâneo.

74. No original: “is too public and aims too aggressively for mass appeal”.

75. No original: “it is merely poetry”

76. No original: “tends toward a utilitarian, semantically overdetermined ‘message’, in which language is commodified, subordinated, and consumed either spectacle or propaganda (‘false consciousness”),

Nesse contexto, Maria Damon (1998, p. 327-328) identifica três tendências nas críticas recebidas pela cena do *slam* estadunidense: para os conservadores, ele é muito “público e deseja agressivamente o apelo popular”⁷⁴; para a esquerda não é politizado o suficiente, já que “é apenas poesia”⁷⁵; para os vanguardistas, o uso do spoken word “tende para uma mensagem utilitária e semanticamente sobredeterminada, na qual a linguagem é mercantilizada, subordinada e consumida como espetáculo ou propaganda (‘falsa consciência”)”⁷⁶. A segunda crítica, como procurei

mostrar, não é tão presente no contexto brasileiro, talvez em decorrência da radicalidade do *slam* brasileiro ao ocupar espaços públicos e da relação mais próxima com os movimentos sociais e as mobilizações políticas. Porém, as outras ressalvas fervilham na opinião pública. Na cena do *slam* internacional, talvez o depoimento mais extremo tenha sido o do honorário crítico literário Harold Bloom que, em entrevista, proclamou que o “*slam* é a morte da arte”:

Depois de nostalgicamente mencionar os trabalhos de Milton, Blake, Shakespeare, Crane, Yeats, Stevens e Whitman, ele desvia de repente de assunto: “E, óbvio, agora tudo isso está indo pro inferno. Eu não consigo suportar esses relatos que leio no Times e em outros lugares sobre esses *slams*, no qual vários e várias jovens em vários espaços noturnos estão declamando desabafos e discursos retóricos nonsenses para si mesmas. A coisa é julgada por aplausos que na verdade não estão lá, mas poderia estar de qualquer forma. (BARBER apud JOHNSON, 2017, p. 1, tradução livre)⁷⁷

Johnson lê essa alusão à morte da arte não como algo negativo, mas como algo produtivo: “Minha expectativa é que, ao invés de tentar provar nosso mérito e utilidade no mundo literário, nós possamos considerar que a morte da arte – pelo menos da forma como Bloom imagina a arte – possa ser generativa” (Ibid., p. 2).⁷⁸ Já Maria Damon (1998, p. 326) responde que “esta é uma suposição equivocada: aficionados profissionais em poesia precisam ser re-treinados para ouvir de forma diferente (dissidente, dissonante)”,⁷⁹ uma vez que as produções do *slam* não se restringem ao texto falado, pois abarcam também a performance, o contexto e a relação com o público. Neste trabalho, através das discussões teóricas sobre voz, palavra e performance, busco escutar e analisar alguns poemas desde sua matéria fluida, identificando esses imbricamentos e tensões. Por fim, rebatendo certa crítica de que o *slam* torna a poesia uma disputa, Marc Smith marca como a competição não é algo alheio à literatura:

Mesmo nos círculos sagrados da elite da alta literatura, onde a página eclipsa o palco, a competição é amiúde feroz. Ao invés de competir pela aprovação da plateia, poetas se submetem ao julgamento particular de editoriais, diretórios,

77. No original: “After pining over the works of Milton, Blake, Shakespeare, Crane, Yeats, Stevens, and Whitman, he suddenly veered off-topic: “And, of course, now it’s all gone to hell. I can’t bear these accounts I read in the Times and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter, which is actually not there, but might as well be”

78. No original: “My hope is that, rather than trying to prove our merit and usefulness to the literary world, we can consider the possibility that the death of art—at least in the ways in which Bloom imagines art—can be generative.”

79. No original: “that poetry that reaches for a wider field of conversants or emphasizes values other than craft and subjectivity necessarily suffers a diminution in subtlety and sophistication - the ‘lowest common denominator’ theory of mass-culture critique. However, this is a faulty assumption: professional poetry aficionados need to be retrained to listen differently (dissidently, dissonantly)”

80. No original: “Even in the sacred circles of the high literature elite, where the page overshadows the stage, competition is often vicious. Instead of competing for audience approval, poets submit to the private judgment of editors, deans, publishers, and institutions doling out contest awards, grants, publications, and enrollment in MFA (Master of Fine Arts) programs. If you think that’s not a competitive arena, think again”.

críticos, e instituições que distribuem prêmios, concessões, publicações, e inscrições em programas de Mestrado em Artes. Se você pensa que isto não é uma arena competitiva, repense. (SMITH, 2009, p. 19, tradução livre)⁸⁰

Dessa forma, cai por terra o puritanismo de que o *slam* coloca a poesia no nível do mata-mata esportivo, uma vez que a competição rege também as linhas editoriais, as publicações de poesia e os prêmios literários. Estampados em biografias e apresentações, os concursos literários aparecem como garantia da qualidade de determinada obra e artista. Talvez a diferença seja a de que no *slam* a premiação parta, como argumentei, de uma premissa explicitamente pessoal e sem a pretensão de ser objetiva, assumindo a gratuidade como elemento lúdico constituinte. Como no futebol e nos grandes prêmios de literatura, a vitória pode ser decidida por um fator imponderável (o morrinho na grande área, a trave carrasca, o campo escorregadio, a direção do vento) e nem sempre “o melhor time”, quer dizer “e melhor poeta”, leva o troféu para casa.



N

O

N

Este capítulo é dedicado à análise da performance de dois poemas: “Dia de cão”, de Pieta Poeta, e “Mundo cão”, de Beto Bellinati. Buscando teorizar a indissolubilidade entre performance, poema e acontecimento nas produções artísticas do *slam*, proponho antes da análise algumas revisões teóricas, de forma que este capítulo é dividido em três partes: na primeira, discuto algumas questões relacionadas à voz no poema, partindo da cisão entre *logos* e *phoné* e propondo a revisão bibliográfica de algumas formulações críticas de Jacques Derrida, Adriana Cavarero e Jean-Luc Nancy, entre outros; na sequência, proponho uma interlocução entre o *slam* e a noção de *literatura silenciosa*, cunhada por Edimilson de Almeida Pereira (2017), dialogando com Leda Maria Martins (2021). Na segunda parte, discorro sobre a *movência* da noção de “obra” no contexto do *slam*, levando em consideração a incidência de inúmeros fatores incontabilizáveis em sua produção e circulação. Por fim, proponho uma análise comparada dos dois poemas.

No ensaio “*Che cos’è la poesia?*” (2001), Derrida se debruça sobre a natureza e o funcionamento do poema, aproximando-o da figura de um ouriço que se arremessa na via da linguagem. Espinhos voltados para dentro e espinhos para fora, enrolado sobre si mesmo, o poema-ouriço é descrito como algo monstruoso, simultaneamente ameaçador e indefeso, próximo à terra, jogado pelos campos. Essa aproximação entre animal e poema situa o acontecimento como elemento central da obra poética – “Não há poema sem acidente” (Ibid., p. 115) –, ao mesmo tempo em que aponta para certo hibridismo, pois o poema, tido convencionalmente como produção cultural própria ao humano, se amalgama ao corpo animal, desestabilizando a oposição entre *bio* e *zoe*. Esse deslocamento, a meu ver, abre espaço para os estudos sobre a voz no campo da poesia, concebendo-a como um elemento indispensável da poemática. Essa percepção – que será essencial na minha análise dos poemas performados no contexto do *slam* – também está presente na expressão “aprender de cor” (“to learn by heart”) que Derrida define como axioma imprescindível do poema:

Assim surge em você o desejo de *decorar*. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. (...) Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil de distinguir da palavra coração. (...) A memória “de cor” entrega-se como uma oração (Ibid., p. 114-115, grifo meu)

Segundo Derrida, o poema seria *aquilo* que penetra pelas vias do coração e se imprime na memória. Devaneio que a tal poema não basta, portanto, ser lido em silêncio. Junto aos gestos de decorar, abrigar na carne e corporificar o verbo, parece haver um horizonte enunciativo sonoro e um desejo latente por se tornar voz. Para que se decora um poema se não para dizê-lo, se não para poder em algum momento entregá-lo a alguém, ainda que seja a você mesma? Há aprender de cor fora da voz? Quando Derrida escreve “deixar-se atravessar o coração pelo ditado”, o termo “ditado” carrega para mim uma dimensão necessariamente vocálica, uma ação com, na e através da voz. Ademais, ao aproximar memória, poema e oração (“a memória ‘de cor’ entrega-se como uma oração?”), Derrida traz à tona as

imbricações entre poesia e maravilhoso, encantamento e oralidade, lembrando orações, feitiços e cantos que precisam ser pronunciados em voz alta para que seu aspecto mágico se efetive. Nesse sentido, uma das possibilidades de definição da poesia em oposição à prosa é, para Valéry, a indissolubilidade entre som e sentido:

Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido. Ora, eis uma condição que parece exigir o impossível. (...) É preciso considerar que este é um resultado exatamente *maravilhoso*. Digo *maravilhoso*, embora não seja excessivamente raro. Digo *maravilhoso* no sentido que damos a esse termo quando pensamos nos prestígios e nos prodígios da antiga magia. Não se deve esquecer que a forma poética foi, durante séculos, destinada ao serviço dos encantamentos. Aqueles que se entregavam a essas estranhas operações deviam necessariamente acreditar no poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessas palavras do que em seu significado. As fórmulas mágicas são frequentemente privadas de sentido; mas não se pensava que sua força dependesse de seu conteúdo intelectual. (VALÉRY, 1991, p. 214)

De acordo com Valéry, as formulações mágicas repetidas de memória e de coração encontram sua potência na sonoridade, no ritmo e na voz, prescindindo algumas vezes de significado lógico. A própria forma poética parece revolver resquícios encantatórios ao recorrer à indissolubilidade entre som e sentido. Acerca da magia, Agamben (2007) a enxerga como única felicidade possível, uma vez que não pode ser conquistada ou merecida, se não recebida por engano ou sorte por meio de uma lâmpada ou enigma – e é curioso perceber as afinidades com a definição de poema apresentada por Derrida (2001) anteriormente. Como ciência dos nomes secretos e interditados, “Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria” (AGAMBEN, 2007, p. 22). O maravilhoso, próprio da magia e do poema, está antes e além do nome, nas bordas da linguagem, do conhecido, do pronunciável. O passaporte para acessá-lo vincula-se tanto ao significado quanto à corporificação e atualização vocal das palavras: é a língua secreta, o balbuciar de expressões inteligíveis, o grito, o sopro, o farfalhar dos

nomes, a velocidade desmedida, o canto incontrolável, o ar sussurrado. Pensando na formulação de Derrida, arrisco dizer que além do arremesso do corpo do ouriço na estrada, também seu guincho promove o acidente inevitável e desejável da poemática (aliás, um ouriço guincha, rosna, mia?). O som agudo, de ataques breves e esgarçados, que inspira cuidado e chiste, o choro insuportável entremeado de gritos e pequenos soluços, são espirais que propulsionam o *acontecimento*.⁸¹

81. Talvez minha pouca expertise em assuntos biológicos me faça confundir porcos-espinhos, ouriços e pequenos roedores, mas eis aqui um pequeno inventário sonoro para efeito didático: <https://www.youtube.com/watch?v=NMeuwYvl-BI0&feature=emb_logo> e <<http://videos.sapo.pt/zjau70bThOjAj42PCBl>>. Acesso em 15 jul. de 2020.

82. No original: “J’insiste sur la verticalité de la chose, parce que la surprise ne peut venir que d’en haut.”

Sobre o conceito de “acontecimento”, me distancio um pouco da definição proposta por Jacques Derrida. Em “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” (2012), o autor configura-o como algo que cai no colo, imprevisível, uma surpresa arrebatadora cuja chegada não se antecipa, necessariamente vertical e de cima para baixo.

A chegada do que chega é o outro absoluto que cai sobre mim. Insisto sobre a verticalidade da coisa, porque a surpresa não pode vir que [sic] do alto.⁸² (...) Isso quer dizer que o acontecimento enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair em meu colo. Por quê? Porque se ele não me cai no colo, isso quer dizer que eu o vejo vir, que há um horizonte de espera. Na horizontal, eu o vejo vir, eu o pré-vejo, eu o pré-digo e o acontecimento é o que pode ser dito, mas nunca predito. (DERRIDA, 2012, p. 241-242, grifos meus)

Primeiramente, é curioso perceber como o autor que geralmente se esquivava tanto de definições cerradas e abusa de aporias e paradoxos usa repetitivos verbos modais, interditando definições divergentes, ao abordar o acontecimento, delimitando, de forma até taxativa, as particularidades desse evento. Apesar dos esforços constantes da desconstrução em romper com binarismos, Derrida parece reforçar uma dicotomia horizontal/vertical sem abertura para modelos que rompam com esses eixos, como o círculo, a espiral ou a diagonal. Essa insistência na verticalidade vinda do muito-alto, atrelada ao pressuposto do “acontecimento como outro”, dissolve qualquer resquício de intencionalidade na produção do acontecimento. Essa abordagem também se repete em “*Che cos’è la poesia?*”, texto em que Derrida define o *acontecimento* do poema pelo movimento de queda e a condição necessariamente desarmada do indivíduo que o recebe:

Ele [o poema] acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se *deixa* fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O poema cai, benção, vinda do outro. (DERRIDA, 2001, p. 115, grifos meus)

Por mais que palavras como autoria e intencionalidade não apareçam explicitamente, suas sombras se projetam em formulações como “Sem sujeito: talvez haja poema, talvez *se deixe*, mas nunca o escrevo” (Ibid., p. 116) ou as grifadas no excerto acima. Partindo de tais assertivas e seguindo a argumentação derridiana, a dissolução do autor parece condição para a experiência do poema, colocando práticas como a do *slam*, nas quais os artistas se materializam em cena, numa posição de exílio, estranheza ou aparente não pertencimento à poemática. Dada essa ressalva, prefiro pensar o acontecimento no contexto do *slam* de forma multifacetada: como não só esse imprevisível que cai do alto – o microfone que para de funcionar no meio da performance, a jurada que recebe uma boa notícia durante o evento e aumenta exponencialmente as notas, o espectador que tosse e desconcentra o ambiente –, mas também como um acidente propulsionado pela voz, por essa espiral que tem origem nos *slammers*, mas que nos envios e reenvios coletivos do encontro se torna distinta, a mesma e também outra. Proponho ler assim o ouriço como voz que perturba as vias da linguagem, corpo que se joga e escapa, som que significa e ao mesmo tempo extrapola a significação.

Nesse sentido, a definição de voz tal qual estudada por Adriana Cavarero (2011) é precisa e preciosa. A autora revisa, historicamente, a cisão entre *logos* e *phoné* na linguagem promovida pela filosofia grega, em especial a partir de Platão. Essa dicotomia instaura o *logos* (*phoné semantiké*, ou seja, voz que significa) como espaço do saber, da racionalidade, da ciência e da política, enquanto a *phoné* se torna reduto da irracionalidade, do reino animal, das emoções perigosas e indecifráveis a serem evitadas e combatidas. Não à toa, o poeta – *aedo* que, através da e na voz, constrói suas narrativas – é expulso da República platônica: “Platão teme a voz do prazer acústico, a voz que é ritmo e respiro, aquela que escapa ao controle do sistema videocêntrico⁸³ da linguagem. Teme, em outras palavras,

83. Por sistema videocêntrico entende-se uma forma de conhecimento centrada na visão e na letra ao invés da escuta e da voz.

a área corpórea do vocálico” (Ibid., p. 107). De forma parecida, a flauta é lida como um instrumento lúgubre, pois impede a fala concomitante do instrumentista: “Desse âmbito, para Platão, a flauta representa definitivamente o pior. Ela não solicita a parte noética da alma, mas sim as paixões e os instintos” (Ibid., p. 93).

A partir de Platão, o Ocidente se engaja numa desvocalização do *logos* tanto em termos políticos quanto filosóficos. Uma vez que a voz é única –impressões vocálicas são mais singulares que impressões digitais –, essa ruptura entre pensamento e corpo falante propulsiona uma abordagem supostamente universal e abstrata: a reticência em relação ao aspecto *próprio* da voz “assinala um problema que tem a ver com a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (Ibid., p. 23). Essa idealização compactua, por sua vez, com a manutenção de corpos e subjetividades específicos nos espaços de aparecimento, fantasiando uma neutralidade do dizer desvinculado de quem diz: “É preciso abandonar o velho hábito metafísico de tematizar a linguagem pretendendo que ela fale por si, forma anônima de um Dizer que se põe como separado e indiferente a quem efetivamente fala” (Ibid., p. 45-46). Enquanto a fala vocalizada convoca a presença de outre para o diálogo, o pensamento aparentemente destituído de corpo (e garganta e ouvido) camufla o monologar do *status quo* e de sujeitos econômica e socialmente dominantes:

O preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros. Preanunciado pela metafísica platônica, o diálogo silencioso da alma consigo mesma não é somente um monólogo; é um solilóquio que, mesmo metaforizando-se na esfera da voz, neutraliza o estatuto relacional da voz e, portanto da palavra. (...) Do filósofo grego [Platão] em diante, a alma fala obstinadamente com uma voz que não vibra. (Ibid., p. 65)

A perda da dimensão relacional da voz acompanha a normatização de certos campos do conhecimento, de determinados modos de produção cultural e de funcionamentos políticos excludentes. Ao comentar esse trecho de Cavarero, Roberta Estrela D’Alva (2019) traduz o *outro* como *outra*, agregando a dimensão de gênero ao debate. Em sua tese de doutorado, D’Alva analisa

diversos casos de violência obstétrica em que as parturientes tiveram sua voz reprimida por profissionais de saúde hospitalar. Ressaltando que esse tipo de violência atinge principalmente mulheres negras, D'Alva mostra como o choro e o grito que poderiam auxiliar no processo do parto são repreendidos, satirizados e estigmatizados como fraqueza ou frivolidade:

Muitas ainda, por medo de represálias, ou diante de frases como “enfermeiras não gostam de mulheres que gritam” ou “tá gritando por que? Na hora de fazer tava bom né?”, que aparecem repetidamente em relatos de parturientes, deixam de expressar seus sons livremente, sendo coagidas a forçarem por si próprias o silêncio em um momento em que a vocalização seria algo natural e que poderia colaborar com o processo de nascimento. (ESTRELA D'Alva, 2019, p. 39-40)

No próximo capítulo, me debruçarei com mais atenção sobre a perspectiva de gênero dos estudos da voz. Por ora, interessa perceber como a desvocalização do pensamento fantasia um sujeito sem corpo, supostamente universal, que fala apenas para si mesmo. No caso da teoria literária, Cavarero nota como a voz se tornou uma nomenclatura técnica, usada para se referir ao estilo e às características particulares de um escritor. Se, de um lado, esse emprego do termo ecoa ainda que longinquamente a unicidade da voz; por outro, aniquila os resquícios da oralidade, reduzindo-a a um artifício da escrita:

O jogo é sutil: o funcionamento da metáfora requer que a voz, em sua perceptibilidade sonora, seja única, mas a própria metáfora transforma o fato da unicidade na peculiaridade de um estilo consagrado à escrita. Se, em meio aos vários aspectos desse estilo, existe também um ar musical, exatamente aqui está a passagem preciosa que reaproxima a “voz” da voz. (CAVARERO, 2011, p. 114)

Entre as produções que reaproximam a “voz” da voz seria possível traçar uma genealogia da poesia moderna e contemporânea, passando pelos movimentos de poesia falada, como os *slams* e *saraus*. Contudo, estas são expressões dissidentes que se contrapõem à tendência neutralizante das pulsões vocais na medida em que a desvocalização do *logos* demanda uma homogeneização das formas de falar, ler e performar poesia. Desde o ambiente escolar e suas aulas de “leitura em voz alta”, são ensinadas

cadências, entonações e padrões rítmicos supostamente corretos e desejáveis no trato com o texto literário: respirar no ponto final, pausar na vírgula, não “comer” o fim da frase, enfatizar a rima, cuidar da articulação. Me lembro de um jargão teatral, em especial, que impunha que a primeira vocalização de um texto fosse uma “leitura branca”. Nesse caso, fica evidente a associação falaciosa entre branquitude e universalidade/neutralidade. Ademais, a expressão reforça a fantasia de um texto com voz própria, desencarnada, sem entonações, sem “interpretação”, a ser reproduzida de forma idêntica por qualquer boca. Nesse sentido, pode-se dizer que a “voz literária”, como coloca Zular (2019), é reduzida a um recurso estilístico, um corpo a ser domesticado e neutralizado no ecoar da enunciação:

Na medida em que assumimos que um texto implica uma articulação do lugar da voz em suas infinitas cenografias, sabemos também que há uma forte determinação social para limitar essa voz [do texto] àquela voz muda, interna, identificada com a experiência de uma unicidade no seu funcionamento que se aplicaria a todas as experiências e a todos os textos. (ZULAR, 2019, p. 379)

Em meio a essas discussões, porém, o estudo de Meschonnic (2006) me embaçou as certezas em relação ao lugar da voz nos estudos literários. Frente à oposição entre o oral e o escrito, ele apresenta um modelo tripartido composto por *escrito*, *falado* e *oral*. Sua abordagem recusa a oposição binária, concebendo a oralidade não mais como ausência de escrito, puro negativo, mas como manifestação rítmica e respiratória:

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (...) A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade. (MESCHONNIC, 2006, p. 8)

Ao dissociar a oralidade do falado e fixá-la na pontuação do texto escrito, essa formulação sacrifica a dimensão material da *phoné*, reiterando a ideia platônica de uma voz que não vibra. É ponto pacífico que há ora-

lidade, ritmo e prosódia na escrita e que elas operam de forma diferente na performance ao vivo e no papel, não bastando a simples transcrição. A própria distinção entre oralidade e vocalidade proposta por Zumthor (1997) – e tão atacada por Meschonnic – aponta para as especificidades da voz. Porém, logo após concordar que é imprescindível uma “garganta de carne” – “Não há oralidade sem sujeito nem sujeito sem oralidade” (MESCHONNIC, 2006, p. 42) –, Meschonnic afirma:

Como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera ORL⁸⁴, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o *corpo vivo com sua história*. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, *não se ouve o som, mas o sujeito*. (MESCHONNIC, 2006, p. 43)

84. Sigla de Otorrinolaringologia.

Na primeira parte desse excerto, Meschonnic separa e opõe voz, som e corpo vivo como se fossem esferas distintas, quando, exatamente em razão de sua materialidade fônica, a voz ativa habita e movimenta o corpo vivo. Biologicamente, a comunicação é desprovida de um sistema orgânico específico, necessitando da cooperação entre aparelhos respiratório e digestivo para se realizar. A construção de Meschonnic (2006) dá a entender que haveria voz sem o engajamento de um imaginário respiratório e sem corpo vivo. A frase “não se ouve o som, mas o sujeito” parece recair exatamente no idealismo desvocalizador platônico, como se fosse possível dissociar o som da voz da “garganta de carne” que a produz e como se a voz fosse um excedente a ser mutado a fim de não atrapalhar a subjetividade que se apresenta. Curiosamente, o verbo escolhido é “ouvir”, mas um “ouvir” que recusa o som, os ruídos, o ar, os reenvios, um ouvir que projeta um sujeito despersonificado que não estende a orelha filosófica. Em sentido distinto, Nancy propõe:

Queremos aqui estender a orelha filosófica: puxar a orelha do filósofo para fazer com que ela tenda na direção daquilo que sempre em menor medida solicitou ou representou o saber filosófico do que isso que se apresenta à vista – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenômeno, composição –, e que se eleva sobretudo no acento, no tom, no timbre, na ressonância e no ruído. (NANCY, 2013, p. 161)

Dessa maneira, percebo como o cânone filosófico e literário, em seu paradigma videocêntrico e associado à escrita, reduziu a voz ao significado, “quase como se a esfera da *phoné* só pudesse ser medida pelo plano daquilo que ela é forçada a significar, ou, pelo menos, sinalizar” (CAVARERO, 2011, p. 51). Essa concepção ignora os significados e afetos que circulam no e através do acento, do tom, do timbre, da rouquidão, do volume, do ritmo, da respiração, taxando como excedente a voz que não se conclui imediatamente em significado, ou seja, a *phoné* que não se converte completamente em *phoné semantiké*/logos. Ademais, o conceito aristotélico de *phoné* abrange tanto a voz humana quanto os sons emitidos por um animal, sedimentando uma dicotomia animal/humano (*bio/zoe*) que exclui a materialidade da voz quando não encerrada no sentido semântico e que, curiosamente, considera gritos e lamentos de dor ou prazer como “sem significado”:

Na *Política*, Aristóteles é muito claro sobre a questão. Ela aponta que somente no homem a voz significa, ou seja, é *semantiké*. Nos animais ela é signo (*semeion*) da dor e do prazer, é grito ou lamento. A voz antes da palavra – ou independente da palavra – é simplesmente voz animal: fonação alógica, uma vez que assemântica, e, todavia, mesmo no animal, já *semeion*. Quase como se a voz não pudesse ser mais do que signo, remissão a outra coisa, função de uma realidade não vocálica. Ou seja, quase como se a esfera da *phoné* só pudesse ser medida pelo plano daquilo que ela é forçada a significar ou, pelo menos, satisfazer. (CAVARERO, 2011, p. 51)

Tentando chegar à palavra por outros meios que não o da desvocalização do pensamento, dada a importância e centralidade da voz nas performances poéticas do *slam*, avento a hipótese de que a *phoné*, enquanto geografia limítrofe, zona híbrida entre o animal e o humano, potência não decodificada pela racionalidade ocidental, talvez seja o lugar por excelência do acidente poemático. Retomando a metáfora do ouriço, leio-o e escuto-o não só como uma imagem em suspensão – um corpo-texto prestes a ser arremessado –, mas também como grito (ou recusa dele): guincho espiral a contorcer as vias da linguagem. Apesar de Derrida não tocar diretamente no tema da voz no ensaio “Che cos’è la poesia?” (2011), ele escreve: “você

chamará poema uma certa *paixão da marca singular*, da assinatura que repete sua *dispersão*, a cada vez, *além do logos, ahumana*, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito” (Ibid., p. 115, grifo meu). O poema é definido como paixão de marca singular e ahumana. Considerando a unicidade da voz, aproximo-a da assinatura: única em relação às demais inscrições, porém diferente e múltipla a cada instante no corpo que a atravessa. Nancy (2015, p. 15) caminha nessa direção ao afirmar que “a voz é a marca irrefutável da presença de um sujeito. É a sua marca, como dizia”. Ainda que recuse a ideia de um sujeito da voz, Nancy lança mão da expressão “assinatura indelével da voz” e frisa a relação entre ela e a poemática: “ela [a poesia] fala, mas fala com esta fala que não executa uma língua, e da qual pelo contrário, saída da voz, uma língua vem a nascer”.

Na terceira parte deste capítulo analisarei como Pieta Poeta e Beto Bellinati trabalham com essa língua que nasce durante o ato performativo da vocalização e desestabilizam as cisões *logos/phoné* e *humano/animal*. Nesse ponto, enfatizo que meu intuito não é abolir a palavra e instaurar ou um estágio balbuciante ou o silêncio, mas recuperar a palavra na sua materialidade vocálica e no entrelaçar das vozes, uma vez que, como diz Cavarero (2011, p. 232), “Em certo sentido, trata-se simplesmente de focalizar a palavra pelo lado da voz”. A essa empreitada de analisar os poemas performados no *slam* desde sua materialidade vocal, corporal e verbal me dedicarei, portanto, na parte final do capítulo.⁸⁵

Por enquanto, para continuar esta revisão teórica, gostaria de pensar o silêncio enquanto materialidade fônica e significativa oposta à tendência desvocalizadora do pensamento. Para tanto, recupero o “grito mudo” de Helena Weigel na montagem original de “Mãe Coragem”, dirigida por Bertold Brecht, em 1949. Após ver o filho morto pelo exército e sem poder se manifestar, a atriz explode num urro silencioso e aterrorizante. Considerado um caso exemplar de *gestus social*, essa ação “diz tudo” sem recorrer a palavra alguma⁸⁶. A voz, portanto, significa não só em seu extremo de pura *phoné*, mas também em sua supressão, no silêncio intencional ou forçado. “Certamente silencioso, ou no mais extremo, o silêncio pode ser uma expressão política virulenta de recusa. O silêncio funciona

85. Nesse sentido, rejeito declarações que relacionam phoné e gênero, por exemplo, desde uma perspectiva infantilizadora ou puramente maternal. No texto anteriormente referido de Nancy (2015), a voz e a fala das mulheres estão confinadas a duas representações limitadoras: por um lado, na cena do nascimento e da amamentação (como a voz-mãe que convoca o mugido primevo do bebê e estimula a sucção mamária) e, por outro, comparada a uma enfant: “É preciso que a voz alcance ela mesma um devir-mulher ou um devir-criança” (DELEUZE apud NANCY, op. cit., p.19). Trata-se de um ensaio filosófico dramaturgizado em que as duas figuras principais são homens – nota-se que a eles é dado o privilégio da diferença e das vozes distintas – e, em contraposição a um panteão de filósofos, o único corpo feminino em cena é, literalmente, uma projeção do rosto de Julia Kristeva. Me parece que tal representação, tanto em termos teatrais quanto filosóficos, acaba, ainda que como sintoma, por fixar e planificar um debate que, como abordarei no próximo capítulo, é muito mais complexo. Ao colocar tais figuras e vozes em cena, o texto define quem pode participar do debate filosófico: além de serem quase todos homens, quase todos são europeus – com exceção de Derrida, filósofo franco-argelino. Ademais, em nenhum momento do texto, a análise sobre a questão da voz é discutida

tendo em vista a diferença racial, como se este não fosse um ponto significativo.

86. O grito mudo da personagem brechtiana parece ressoar nas marchas silenciosas das Madres de Plaza de Mayo argentinas. Vestidas com lenços brancos e carregando as fotos de seus filhos assassinados e desaparecidos durante a ditadura militar, essas mulheres ocupam as ruas da cidade e marcham sem entoar palavra alguma. “O procedimento silencioso - que nunca foi um pacto com a restrição imposta da palavra - era o contraponto expressivo de um corpo que delatava e falava através de gestos e imagens: o silêncio se converteu em discurso” (CABALLERO, 2011, p. 124). Nessas cenas, o corpo torna-se “arquivo vivo” e o silêncio ganha dimensão performativa de recusa e oposição. Poderíamos também relacionar às mães que tiveram seus filhos assassinados pela Polícia Militar, pelo Exército e pelo genocídio da juventude negra e periférica brasileira. Durante as audiências judiciais, muitas delas se sentam nas arquibancadas do tribunal com as fotografias de seus filhos estampadas em camisetas e faixas. Nesse ambiente em que a fala é privilégio dos magistrados, o silêncio delata a ausência de justiça social.

historicamente como uma força criativa e de inspiração” (KANNGIESER, 2011, p. 8).⁸⁷ Nesse artigo, Anja Kanngieser se debruça sobre a cena em que Aquiles se recusa a falar com Agamenon, tornando o silêncio uma arma contestadora, uma irrupção ativa dos limites codificados da linguagem:

O silêncio, portanto, pode ser uma recusa em participar, em trabalhar ou em se envolver. Pode ser uma estratégia para uma aparente fuga do reino humano da linguagem. Pode marcar também, entretanto, a impossibilidade de tradução ou as limitações da linguagem. (Ibid., p. 9, tradução livre)⁸⁸

Já Roi Wagner (2012), em “Silence as Resistance before the Subject, or Could the Subaltern Remain Silent?”, artigo que retoma a discussão proposta por Gayatri Spivak em “Pode o subalterno falar?” (2018), comenta alguns episódios nano-políticos em que o silêncio dos subalternes rearranja as estruturas e discursividades do poder. Como forma de conter e ordenar a desorganização gerada pelo silêncio, a violência se manifesta em várias camadas: no corpo, na linguagem (através da procura e presunção de um motivo velado), ou ainda na representação: “Para remover os objetos resistentes silenciosos, o discurso deve forçá-los a falar - se não através da violência, então através da representação” (WAGNER, 2012, p. 115, tradução livre).⁸⁹

No *slam*, me recordo de diversos episódios em que poetas são tomados pelo silêncio ao lembrar das vidas assassinadas pela Polícia Militar, perseguidas pelas milícias, trancafiadas pelo Estado, ceifadas pelo genocídio. O silêncio, por vezes, cava espaço durante o poema, inibe as palmas, atravessa a fala, preenche o canto, embarga palavras, tremula o dizer, se materializa no espaço compartilhado da roda em memória daqueles, daquelas e daqueles que tiveram a vida tomada pela necropolítica contemporânea. Ali onde se esperava a palavra falada a voz falha, a linguagem revela seu limite, e o silêncio, como desdobramento da espiral da voz, *acontece*, ultrapassando as possibilidades de explicação.

No poema “Santana”⁹⁰, por exemplo, Juliana Jesus narra o assassinato a queima-roupa de cinco jovens negros que dirigiam um Santana quadrado

rumo a um baile de funk. O poema começa com um mau pressentimento da eu-lírica (“esse dia eu tava meio pá, pensativa, calada, não sabia o que tava pegando”), que decide “não colar” no fluxo apesar do grupo de o Whatsapp “estar fervendo”. Na sequência, em um “passo de fora pra dentro”, ela se depara com a face “nítida e límpida” de um menino preto. A partir desse encontro, como em um movimento cinematográfico de *pull-out*, no qual a câmera se afasta da personagem, ampliando o enquadramento para revelar o ambiente e contexto em que a cena se passa, a eu-lírica descreve o fim de tarde tranquilo no bairro, com as crianças brincando, as “tias” na calçada e a quebrada “toda na rua, esbanjando seus sorrisos largos”. Também a voz de Juliana Jesus sorri, ganhando um brilho especial. Anoitece e o baile começa. Então, o poema é subitamente interrompido pela “chamada urgente de um parça”. O rosto, a voz, a velocidade da fala e a postura corporal da poeta se alteram gravemente. O foco narrativo se desloca da cena da festa para os arredores, onde um “caveirão” persegue um Santana com cinco jovens negros. A poeta alerta que nessas horas só sendo “monstro” ou tendo muito dinheiro para sair dessa situação. Os policiais não encontram nada no carro, mas isso não importa na lógica racista e genocida do braço armado do Estado: “o fato é que pra qualquer efeito/ se tu é preto, homem, favelado em um Santana quadrado / tu é um suspeito”. A *slammer* narra com versos breves e cortantes o espancamento dos jovens pelos “diabos malditos fardados”, seguido de seus assassinatos: “cinco meninos tão jovens calados com tiro no peito”. Essa parte final é intercalada com a repetição da palavra “suspeito”, marcando a recorrência dos homicídios de jovens negros e periféricos no Brasil, assim como a construção racista dessas vidas como “suspeitas”. Nas últimas repetições, a poeta cinde o som da palavra em dois (“sus”/“peito”) e começa a bater o microfone no tórax, criando um som de pulsação cardíaca. Aos poucos, a fala para e só ecoa o som desse “microfone-coração”, desses peitos perfurados por tiros para os quais não chegam as ambulâncias do “sus”. Conforme o silêncio aumenta e as pulsações deixam de ecoar, a morte à queima-roupa desses rapazes (e de tantos outros) se materializa. O aplauso se torna impossível.

87. No original: “Indeed quiet, or at the most extreme, silence can be a virulent political expression of refusal. Silence has historically functioned as an inspirational and creative force”.

88. No original: “Silence, thus, can be a refusal to participate, to work and to engage. It can be a strategy for a perceived flight from the human realm of language. It can also, though, mark the impossibility of translation and the limitations of language”.

89. No original: “To remove resistant silent objects, discourse must force them to speak – if not by violence, then through representation.”

90. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAH-KoSHmqw/?utm_source=ig_web_copy_link>

Acesso em 22 mai. 2022.

CENA RECORDAÇÃO número 7

Não tenho, mas caso tivesse nas mãos a prancheta, qual nota levantar? Qualquer coisa diferente de dez seria antes o atestado da falta, da incompletude, como se frente ao depoimento da vida nua e da exposição do sofrimento, do genocídio, houvesse qualquer coisa de mais importante. Mas igualmente incômodo seria rapidamente erguer um dez, afinal, o que estaria sendo premiado? Não tenho, mas caso tivesse nas mãos a prancheta, na aporia do silêncio talvez não levantasse nota alguma, afinal, essa escuta talvez peça outro tipo de levante.

Tendo em vista as experiências promovidas pela poesia falada no contexto do *slam*, parece irrazoável uma concepção de linguagem que só atribua significado à palavra, em detrimento da voz, do corpo e do silêncio. Nesse sentido, gostaria de propor um diálogo com o livro *A saliva da fala: Notas sobre a poética banto-católica no Brasil*, de Edimilson de Almeida Pereira (2017). Meu intuito não é averiguar equivalências ou comparações entre o *slam* e os *cantopoemas* analisados pelo autor, mas perceber como algumas problemáticas apontadas por Edimilson de Almeida Pereira acerca da produção, recepção e análises das textualidades banto-católicas produzidas no contexto do Congado podem reverberar no estudo do *spoken word* e permitir um aprofundamento nas análises do *slam* brasileiro. Em seu estudo, o autor propõe o diálogo entre diferentes poéticas da oralidade e *performers* da palavra falada, analisando os *cantopoetas* em ressonância com os *griots* africanos⁹¹, os *troubadours* e *jongleurs* medievalistas e os *songmen* australianos e traçando as especificidades de cada umas dessas expressões. Além disso, ressalta a importância do contexto na análise dessas textualidades: “O *cantopoeta* desempenha funções similares às do *griot*, do *troubadour* e do *songman*, mas seu pertencimento a um contexto específico leva-o a distinguir-se – assim como os outros se distinguem em função de seus contextos – como sujeito de uma textualidade particular” (PEREIRA, 2017, p. 99-100).

A fim de elaborar os ecos entre os *cantopoemas* e os *spoken words* do *slam*, acredito ser necessário primeiro apresentar, ainda que de forma breve

91. Sobre a aproximação entre os *griots* africanos e os *cantopoetas* do Congado, Edimilson ressalta a importância de se perceber, além dos elementos em comum, o que é próprio de cada um desses *performers*: “Semelhanças de âmbito geral, como o uso da oralidade, são frequentemente consideradas para identificar os *cantopoetas* aos *griots* africanos. É justa a intenção de reconstituir as ligações entre as culturas afro-brasileiras e seus berços africanos, mas é importante também reconhecer aquilo que pertence como originalidade ao patrimônio africano (os *griots*) e aquilo que se articulou como originalidade do patrimônio afro-brasileiro (os *cantopoetas*)” (PEREIRA, 2017, p. 96).

e resumida – já que o Congado não é o tema de estudo dessa dissertação –, o universo dos *cantopoetas* estudado por Edimilson Pereira de Almeida:

Emergindo desse cenário, o cantopoeta se caracteriza como um sujeito pertencente às camadas mais pobres da população, em geral, negra ou mestiça. Desempenha profissões de menor rendimento salarial, sendo que, em alguns casos, os mais velhos vivem de parcas aposentadorias pagas pelo Estado. Apesar das condições sociais desfavoráveis, o cantopoeta representa a linha de contato entre seu grupo e a sociedade abrangente, entre o passado e a contemporaneidade, entre a língua oral e a língua escrita, entre os valores rituais e as criações estéticas do Congado. Sua atividade nasce da vivência religiosa, pois o cantopoeta é um devoto do Congado, competindo-lhe a função de traduzi-la para os demais representantes do grupo. O cantopoeta, assim como os outros performers, também goza de prestígio social. (Ibid., p. 100-101)

A partir desse excerto, percebe-se que o *cantopoeta* articula seu lugar histórico e material específico com o lugar mítico-religioso da cultura banto-católica⁹², criando uma textualidade múltipla que conecta sua voz pessoal com a da sua comunidade e sobrepõe o presente da vocalização com a ancestralidade e o futuro vindouro. A tradição não aparece como algo estanque, a ser conservado de forma inalterada, mas como um conhecimento que é recriado esteticamente por meio da palavra presentificada do *cantopoeta* em um jogo constante de preservação e mudança dos ensinamentos. A palavra enunciada coloca em movimento a *performance* do *tempo espiralar*, conceito criado por Leda Maria Martins (2021) a partir da vivência dos Reinados e apresentado na introdução deste trabalho⁹³. Nesse sentido, Edimilson de Almeida Pereira pontua que “O poietés interpreta o presente como futuro dos antepassados e passado, dinâmico, de si mesmo” (PEREIRA, 2017, p. 85). Segundo o autor, o cantopoeta trabalha com a *memória do sagrado* e a *memória escrava*, contestando a História oficial a partir da experiência e do ponto de vista daqueles que foram escravizados. Entre os múltiplos temas abordados, há diversas narrativas que se contrapõem à discursividade oficial do Estado e tentam denunciar e subjetivamente elaborar a violência da escravidão e do deslocamento forçado da África para a América. Frente à desordem, à negação do mundo e à fragmentação linguística, estética, religiosa, moral, cultural e afetiva

92. Destaco aqui a ressalva que Edimilson de Almeida Perereira faz em relação ao uso do termo banto-católica: “No que concerne a essa expressão, salientamos o seu caráter circunstancial e a intenção de empregá-la no caso específico do corpus proveniente do Congado, do Jongô e dos Vissungos. Os termos ‘banto’ e ‘católico’ referem-se a categorias distintas: o primeiro designa um vasto contingente linguístico relacionado a grupos com características culturais definidas a partir de várias regiões da África, e o segundo, uma das vertentes do cristianismo vinculada pela ordem colonial à etnia branca. Os cantopoeias surgem dos embates e confluências entre esses universos. Como frisamos, na ausência de uma terminologia que dê conta dessa textualidade, utilizamos provisoriamente a expressão ‘banto-católica’, cientes das contradições que ela comporta. Por outro lado, valemo-nos dessas contradições para justificar a necessidade de uma investigação apurada sobre essa tradição literária” (PEREIRA, 2017, p. 19-20).

93. Sobre as diferenças entre o Congado e o Reinado, Leda Maria Martins ressalta: “Ainda que sejam tomados um pelo outro, os termos congado e reinado mantêm diferenças. Ternos ou guardas de congô podem existir individualmente, ligado a santos de devoção em comunidades onde não exista o reinado.

Os reinados, entretanto, são definidos por uma estrutura simbólica complexa e por ritos que incluem não apenas a presença das guardas, mas a instauração de um império, cuja concepção inclui variados elementos, atos litúrgicos e cerimoniais e narrativas, que, na performance mitopoética, reinterpretem as travessias dos negros” (MARTINS, 2021, p. 38).

provocada pela escravidão, os cantopoetas buscam frestas simbólicas para a reinvenção das suas subjetividades e de suas comunidades e um outro ordenamento do mundo:

O texto dos cantopoemas funciona como roteiro para uma leitura da outra história costurada a partir de fragmentos e instauradora de um contradiscurso (o do oprimido), que reduplica e também rejeita o discurso dominante. Ao mergulhar nesse roteiro, o olhar arqueológico reencontra a sequência que se pode considerar como a versão da diáspora elaborada na perspectiva da poética banto-católica. (Ibid., p. 79)

Assim, as liturgias do Reinado, de acordo com Leda Maria Martins, “tematizam a África em terras d’América” (MARTINS, 2021, p. 43), de maneira que “À reterritorialização e à restituição de formas expressivas da tradição africana alia-se a interpretação, pelo negro, de ícones religiosos cristãos, investidos de novas conotações semânticas” (Ibid., p. 48). Note-se que essa reinvenção ou *estratégia de reversibilidade* tem como fundamento a palavra, mas não a palavra restrita ao seu significado semântico. Trata-se de uma palavra poética que também é imagem e encenação coletiva, que é grafada no ar e nas coreografias do corpo, da música, da dança, da festa e das liturgias, que é carregada de sentido *aurático*, de saliva, de voz:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. (MARTINS, 2021, p. 184)

Nesse âmbito das práticas estético-religiosa dos Congados – aqui apresentada de forma sucinta –, Edimilson de Almeida Pereira apresenta o termo “literatura silenciosa”, destacando como o cânone literário brasileiro não reconhece essas textualidades – as poéticas banto-católicas, em específico, e as poéticas negras, em geral – como literatura, colocando-as ou numa posição de exílio ou de objeto exótico ao qual autores consagrados recorrem em busca de renovação. Ademais, o “reconhecimento” não surge

como solução para esta tensão, já que a noção de “literatura silenciosa” parece apresentar uma demanda de outra ordem, que desestabilize a própria instituição Literatura. Pensando nessa condição de poética rejeitada, o autor discorre:

Os conceitos literatura silenciosa e poética subterrânea referem-se aqui, de maneira direta, às textualidades que não se colocam apenas como alternativas exóticas ou desvios em relação ao cânone, já que demonstram uma expressiva capacidade de interferência social, apesar de terem sido lançadas ao fundo do labirinto dos cânones literários ocidentais. A textualidade banto-católica nasce do esforço de indivíduos negros e mestiços que desejam silêncio e isolamento em matérias do canto e da celebração. Essa elaboração discursiva, expressada com proposições que admitem a metamorfose como sua maneira de ser constante, desafia o sujeito habituado aos caminhos do idioma canônico, ao mesmo tempo que o estimula a entrar num mundo onde cada palavra é por definição “uma penca de ideias”. A literatura silenciosa diz respeito a um aspecto da textualidade que, mesmo tendo sido condenada ao exílio, aponta várias janelas para a atribuição de sentido ao mundo. O exílio se torna parcial na medida em que a literatura silenciosa estremece os cultores do cânone que a percebem como algo a ser repellido por causa de seu estranhamento, mas por causa dessa diferença também como algo a ser buscado para introduzir no já conhecido a perspectiva da renovação. Por outro lado, a literatura silenciosa constitui-se como o lugar a partir do qual os indivíduos destituídos de voz, por força das desigualdades sociais, estabelecem a sua autorrepresentação. (PEREIRA, 2017, p. 23-24)

A partir desta definição, percebo como diversos pontos colocados por Edimilson de Almeida Pereira vão ao encontro do estudo do *slam* brasileiro: a posição de *diferença* em relação ao cânone literário⁹⁴; a compreensão do silêncio não como ausência, imobilidade ou vazio, mas como local de produção de conhecimento e “capacidade expressiva”, apesar das desigualdades e violências institucionais, permitindo uma aproximação interessante com a resposta negativa de Spivak à questão “Pode a subalterna falar?” e que me aprofundarei no próximo capítulo; e a abordagem da poética como um lugar de autorrepresentação e ação social de grupos racializados e subalternizados. Ao utilizar o *silêncio* como adjetivo de uma literatura majoritariamente oral, Edimilson Pereira de Almeida, a meu ver, desestabiliza a dicotomia *logos* e *phoné*, propondo uma abordagem da palavra

94. Faz-se necessário ressaltar que o *slam* tem despertado um interesse considerável nos estudos acadêmicos nos últimos anos. Ainda que sua “inclusão” nos estudos de teoria literária seja cheia de conflitos e ruídos, esse dado situa o *slam* numa posição diferente da dos cantopoemas. Edimilson de Almeida Pereira frisa como a textualidade banto-católica dos Congados está fora inclusive da noção de marginalidade literária: “Mas, o que dizer dos cantopoetas e de sua literatura silenciosa? O modo como têm sido tratados priva-os, inclusive, da marginalidade literária. No sentido amplo dos termos, os cantopoetas não são vistos como criadores e nem sua textualidade observada como literatura” (PEREIRA, 2017, p. 144).

que não passa apenas pelo sentido, mas também pela voz, pelo corpo e pela coletividade. O silêncio, em seu aspecto paradoxal, indica como essa textualidade “está ausente dos espaços literários legitimados, ao mesmo tempo em que insinua sua presença em potencial. Trata-se de uma situação que resulta da construção de uma ausência e de uma presença incompletas” (Ibid., p. 24). Uma das consequências dessa condição paradoxal está na abordagem usualmente antropológica, sociológica ou psicologizante dos *cantopoemas*, que não reconhece o caráter artístico dessa textualidade e o gesto criativo dos *performers*:

Na base desse paradoxo reside a noção de que uma textualidade não pode exprimir-se simultaneamente como função referencial e função poética mas, ao contrário, que a manifestação de uma esvazia as possibilidades morfo-sintático-semânticas da outra. Por isso, na maioria das vezes, as narrativas e os cantos de preceito despertam interesse como fontes documentais ou pré-literatura. No entanto, uma leitura que considere essa textualidade com outros *olhos*, há de perceber a necessidade de levar em conta o solo onde nasce e as alturas a que aspira, pois se trata de uma elaboração discursiva forjada segundo a lógica específica de certos grupos sociais. (Ibid., p. 24-25)

Nos estudos sobre *slam* muitas vezes também prevalece uma perspectiva de leitura sociologizante, que enfatiza os aspectos antropológicos, psicologizantes e/ou biográficos – que obviamente compõem a experiência do *spoken word* e não podem ser desconsiderados – em detrimento do trabalho artístico dos *slammers*, privando-lhes de singularidade e promovendo uma ilusão de que todos os poemas e performances de *slam* são iguais. Edimilson de Almeida Pereira ressalta como essa tendência à uniformização atravessa diversas poéticas da oralidade, uma vez que o cânone literário se concentra numa concepção de literatura escrita:

Para avançar essa discussão, trataremos de modo especial da literatura silenciosa que se firma, quase sempre, sobre o suporte da oralidade. A ocasião é propícia para insistir na ampliação do conceito de literatura (reiterado, sobretudo, pelas instituições de ensino e que a define como textualidade gravada no código escrito) e investir na crítica ao reducionismo que leva a crer numa uniformidade de todas as produções sustentadas pela oralidade. Nesse caso, acreditamos,

confunde-se o recurso da vocalização – esta, sim, marca de todas as oralidades – com as diversas práticas de tecelagem do texto que se desdobram a partir dos fios da vocalização. É dizer, as poéticas da voz possuem contornos que funcionam como universais da criação, mas que, para não se tornarem redutores dos atos de criação, merecem observações capazes de detectar as especificidades das realidades locais e do sujeito que as traduz poeticamente. (Ibid., p. 40)

No caso do *spoken word*, é muito comum confundirem o *slam* com saraus ou batalhas de rima. Diversas vezes me peguei – em mesas, entrevistas e bate-papos – tendo que frisar as especificidades estéticas, contextuais e a dinâmica de cada um desses movimentos. Ainda que haja múltiplos pontos de contato e que a oralidade alinhe as três experiências, cada uma dessas práticas tem agentes e formas de elaboração particulares, fazendo-se necessário uma outra perspectiva de análise literária que escute tais diferenças, que leve em consideração os aspectos de materialidade, de contexto, de tradição, de ação social e de documento histórico desses acontecimentos e que analise as textualidades em seu labor poético. Obviamente, essa mudança coloca em questão as próprias metodologias tradicionais de análise literária, já que “não é possível ler-ouvir os cantopoemas com os mesmos instrumentos de leitura da poesia clássica ou romântica, mas é da aproximação a essa diferença que nasce o desejo para ampliar nossas faculdades de apreensão do mundo” (PEREIRA, 2017, p. 64).

Um dos principais desafios metodológicos diz respeito ao trânsito entre oralidade e escritura, uma vez que essa tradução desloca estruturas linguísticas, altera os espaços de circulação das performances e reduz as particularidades da palavra falada à palavra grafada, não abrangendo os incontáveis aspectos sonoros da voz. No caso dos *cantopoemas*, Edimilson de Almeida Pereira ressalta como esse trânsito entre fala e escrita se deu, majoritariamente, através da intermediação de terceiros (pesquisadores e viajantes que transcrevem, editam, gravam e publicam essas produções em forma de texto, vídeo ou áudio).⁹⁵ Ademais, se por um lado os *cantopoemas*, no momento de sua enunciação e performance, atendem a uma demanda ritual e coletiva vinculada à comunidade de devotos, quando eles são registrados e colocados para circular em outros espaços como bibliotecas, universidades, arquivos históricos, etc., essa funcionalidade

95. A exceção é feita em relação aos cadernos em que os cantopoetas registram suas produções: “De modo geral, foram os viajantes, sobretudo no decorrer do século XIX, e os pesquisadores contemporâneos que efetivaram o registro escrito dos cantopoemas e narrativas, bem como dos ritos e condições sociais em que eram realizados. Prevaleceu, portanto, o ponto de vista “desde fora”, responsável pela elaboração de interpretações etnocêntricas e acadêmicas, que não davam conta da outra realidade estética incrustada nos cantopoemas. Só recentemente tem-se dado alguma atenção aos cadernos dos devotos, nos quais aparece o registro feito pelos próprios enunciadores dessa literatura. Mas isso ainda não é suficiente para realçar a estética dessa escritura, principalmente quando é utilizada para ilustrar as descrições e análises dos pesquisadores” (PEREIRA, 2017, p. 89).

e gerenciamento são alterados. Sobre essa costura complexa entre oralidade e escritura, Edimilson de Almeida Pereira pontua:

O primeiro sinal é a problematização que impõe para delinear o perfil dos enunciadores dos cantopoemas: enquanto criação estritamente oral, estiveram restritos ao poietés na área de sua comunidade, mas a escritura feita pelos devotos ou por viajantes e pesquisadores está criando novos meios de difusão e novos espaços de recepção para essa literatura.

(...)

O segundo sinal diz respeito à estrutura linguística dos cantopoemas. A versão oral do poietés flagra a palavra como objeto sonoro, caracterizada por flexões de ritmo e junções de sons que não são capturadas pela escritura. Esta, por sua vez, intenta um registro ou descrição fiel do canto, seja pela reprodução do modo de falar do poietés ou pela grafia fonética. Mas, o que parece em curso é a formulação de duas realidades poéticas, pois os contextos diferentes do ritual e da mídia impressa interferem nos sentidos evocados por quaisquer dos cantopoemas.

(...)

A análise dos papéis exercidos pelo poietés e pelos transcriutores aponta mudanças nos perfis dos enunciadores dos cantopoemas. A principal delas, a mudança no estatuto de gerenciamento da textualidade, abre novas perspectivas e atribui novas funções aos cantopoemas. O poietés reduplica, cria e administra os cantopoemas para atender à demanda dos rituais, realizados, geralmente, por e para um público local. Os atributos estéticos e os significados da textualidade se reservam a um tipo específico de consumo, ou seja, aquele que transmite orientações fundantes da identidade dos devotos. (...) O transcriutor, em acordo com as casas editoriais, reedita os canto-poemas para fazer um estudo crítico ou preservar um patrimônio cultural, mas não exatamente para atender à demanda dos rituais (isso pode ocorrer indiretamente, quando os devotos tomam os livros como objeto de interesse, já que foram escritos com elementos de sua própria história). A mediação do transcriutor amplia a repercussão dos cantopoemas, lançando-os da esfera local para a global. (PEREIRA, 2017, p. 90-92)

Esse excerto ressalta pontos fundamentais para pensarmos a produção e a circulação dos *spoken words*. Uma das principais diferenças talvez seja a de que, no *slam*, em paralelo à performance pública e à organização de eventos de poesia falada, os coletivos têm se organizado para publicar suas produções através de selos editoriais e editoras independentes. Ainda que haja a incidência de terceiros (revisories, editories, preparatories), es *slammers*

majoritariamente gerenciam a transcrição e a publicação de seus poemas, assumindo frequentemente a venda e a distribuição dos livros. Apesar disso, as questões referentes às mudanças de suporte se aproximam. Assim como é diferente o *cantopoema* performado na liturgia dos devotos e o *cantopoema* tornado patrimônio cultural e documentado em bibliotecas, é diferente o poema performado ao vivo no contexto da roda de *slam* e o poema gravado em vídeo e viralizado na internet com mais de 6 milhões de visualizações. Inclusive, muitas vezes o poema que ganha o mundo não é o poema que ganha a noite, criando diferentes intencionalidades na performance e tensionando, por exemplo, os desejos de garantir uma vaga para a final e de ter sua produção veiculada num grande canal de Youtube. Sobre esse ponto, Emerson Alcalde lembra a final do Slam da Guilhermina 2017, registrada por Gica TV, na qual “Kimani mandou *Profecia* (vai ter queima!) o vídeo viralizou, ela não passou da primeira fase” (ALCALDE, 2022, p. 315). Na sequência, Emerson Alcalde rememora a participação de César MC, do Slam Espírito Santo, no SLAM BR daquele ano:

César é um cara do rap, do improviso, e como o Slam do Espírito Santo, tocado por John Conceito, é muito próximo do rap, ele participou da seletiva do seu estado, ganhou e veio. Humildemente disse que não era da poesia. Eu achei que ele iria improvisar e poderia impressionar todo mundo, mas ele mandou suas letras, uma delas foi *Canção infantil*. Tirou notas baixas e não passou de fase. Depois lançou o clipe desta música e ela bateu 41 milhões de visualizações no Youtube. (Ibid., p. 316)

A partir do excerto acima, fica evidente que o “sucesso” de um poema na internet não é garantia de que o *slammer* tenha boas notas no *slam* – e vice-versa. A recepção e premiação da performance é diferente se ela acontece ao vivo, no âmbito da roda, ou através de um vídeo (documental ou produzido posteriormente) em circulação por plataformas digitais.

Por fim, ao se debruçar sobre textualidades rejeitadas pelo cânone literário brasileiro, lendo-as por meio de suas particularidades contextuais e poéticas, o estudo de Edimilson de Almeida apresenta como questão o horizonte para tais práticas discursivas. O autor destaca que não se trata de “incluir” essas poéticas na noção de literatura, mas talvez repensar os

paradigmas de produção, circulação e análise da teoria literária cunhados a partir de modelos eurocêntricos e coloniais:

A questão não consiste apenas em inserir a diferença da literatura silenciosa no interior da literatura legitimada integrando-a como parte daquela identidade, espelhada nos modelos lírico e épico predominantes na cultura ocidental. Trata-se, muito mais, de indagar se os paradigmas da lírica e da épica ocidentais esgotam todas as possibilidades de vivência e expressão do lirismo e do épico. (PEREIRA, 2017, p. 41)

Essa tensão em relação à literatura legitimada também está posta no *slam*. Ainda que haja uma demanda por tentar “reconhecer” e “incluir” o *slam* em grandes eventos literários, em antologias importantes de poesia contemporânea, em prêmios literários e em materiais didáticos escolares, essas inserções são complexas, tensas e contraditórias, solicitando que sejam repensados os modos de fruição, produção e análise de poesia.

Antes de adentrar na análise dos poemas de Pieta Poeta e Beto Bellinati, é necessário primeiro delimitar o que é considerado “obra” e o que será efetivamente analisado. Uma vez que a poesia no *slam* não se restringe ao texto escrito e às palavras pronunciadas, ultrapassando até o limite dos três minutos e englobando elementos incontabilizáveis, como o som, a voz, o encontro, o público, o contexto, o lugar, o grito de guerra, es jurades, a ordem das apresentações, entre outros tantos elementos que incidem no acontecimento, algumas questões se impõem a respeito dos contornos do poema. O que é a obra no *slam*?

- É o poema escrito?

- É o poema quando pronunciado?

- É o poema treinado em casa?

- É o poema declamado no chuveiro?

- É o poema apresentado para alguém logo antes de o evento começar?

- Quando eu ensaio, está valendo? Ou é só no calor do momento?

- Como analisar o poema em sua relação intrínseca e indissociável com a performance?

- Devo considerar a performance de um dia específico?

- Ou a soma de todas as performances já realizadas?

- E a variação entre essas performances?

- Dá para objetivar a performance?

- É o inventário dos gestos e movimentações? A partitura vocal?

O medo, a expectativa, a ansiedade? Como abranger o estado emocional na forma-poema?

- As notas des jurades entram na performance?

- Aliás, quando começa a performance?

- Quando dão *play* no cronômetro?

- Quando sorteiam o nome de poeta?

- Quando e *slammaster* dá “boas-vindas”?

- O dia altera a performance? E se for à noite? E se for num teatro?

E se for a final do campeonato nacional? E se for em francês?

- Quando acaba a performance?

- É no último verso? Na última nota? Nos aplausos? Quando anunciam quem ganhou?

- O que analisar quando se analisa a obra?
- Como registrar a obra?
- Deve-se analisar o vídeo da performance? A transcrição do vídeo da performance? Ou o videopoema produzido posteriormente? Ou ainda a faixa do disco de *spoken word*? Ou a antologia publicada com os poemas? Ou o espetáculo lítero-musical criado a partir da performance do poema?

Uma vez que a instância performativa é parte indissociável do poema oral – “A performance, é pois, tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela” (ZUMTHOR, 1997, p. 84) –, os contornos e fronteiras da obra perdem sua exatidão. Ainda que os versos performados tenham sido concebidos anteriormente, a circulação e a recepção da obra são concomitantes e atravessadas por elementos não-objetivos, por *acontecimentos* que extrapolam o nível semântico das palavras e só se dão a conhecer no encontro entre artistas e público. A essa “instabilidade radical do poema”, Zumthor dá o nome de *movência* (1997, p. 264), enquanto Charles Bernstein pensará esse aspecto da performance poética como algo “multifoliar”⁹⁶: “O poema, visto em termos de suas múltiplas performances, ou mútua intertraduzibilidade, tem uma existência fundamentalmente plural. (...) Falar do poema em performance é, portanto, derrubar a ideia do poema como um objeto linguístico fixo, estável e finito; é negar ao poema sua própria presença e unidade” (BERNSTEIN, 1998, p. 9, tradução livre).⁹⁷

Sobre a noção de obra, também Foucault (2012, p. 37) faz questionamentos preciosos: “O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõe? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?”. O autor identifica como determinados materiais são incluídos no conjunto “obra” enquanto outros são dispensados:

Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte da sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também.

96. “Eu chamarei essas versões multifoliadas da performance do poema”. No original: “I would call these multifoliate versions performances of the poema” (BERNSTEIN, 1998, p. 8)

97. No original: “The poem, viewed in terms of its multiple performances, or mutual intertranslatability, has a fundamentally plural existence. (...) To speak of the poem in performance is, then, to overthrow the idea of the poem as a fixed, stable, finite linguistic object; it is to deny the poem its self-presence and its unity.”

Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, só encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. (Ibid., p. 38)

Ainda que esse excerto fale especificamente da escrita e não da obra poética em performance, a análise de Foucault deflagra como há certa arbitrariedade na escolha dos limites do objeto, abrangendo inclusive a projeção posterior e o julgamento de quem lê sobre a presença ou não de intenção autoral em determinados textos. Essa revisão do arquivo resgata certos materiais em detrimento de outros, descartando o que é considerado fortuito e pondo em evidência o que é lido como imprescindível, ou seja, o limiar entre obra e não-obra se expande ou retrai conforme os critérios de quem analisa o inventário. Bernstein (1998, p. 5) nota, por exemplo, como a teoria literária em geral privilegiou e se deteve na letra, desconsiderando os aspectos sonoros da poesia: “Focar a atenção no conteúdo ou na forma do poema tipicamente envolve colocar tanto o audiotexto quanto a tipografia - o som e a visualidade do poema - à margem”⁹⁸. Como desenvolvi anteriormente, esse apagamento da dimensão vocálica e plástica da palavra condiz com e reforça a tradição desvocalizante do pensamento ocidental. Em contraposição a essa tendência, o autor propõe o conceito de “close listening”:

O *close listening* pode contradizer ‘leituras’ de poemas baseadas exclusivamente no texto impresso que ignoram a performance de próprio poeta, o som ‘total’ da palavra, e a relação entre som e semântica. (...) Efetivamente, o devaneio de muitos críticos literários das últimas duas décadas se distancia dos aspectos performativos e auditivos do poema, em parte devido à prevalência da noção de que a estrutura sonora da linguagem é relativamente arbitrária, uma perspectiva que é frequentemente contestada neste livro. Esses elementos, como a aparência visual do texto ou o som da obra na performance, podem ser extra-lexicais, mas não extra-semânticos. Quando elementos do texto que são convencionalmente excluídos como não-semânticos passam a ser considerados como significativos, o resultado é a proliferação das possibilidades de enquadramento da interpretação. (BERNSTEIN, 1998, p. 4-5)⁹⁹

Já Maria Damon, ao comentar o conceito de “close listening”, evidencia a necessidade de tensionar tanto a forma de recepção/análise engessada

98. No original: “Focusing attention on a poem’s content or form typically involves putting the audiotext as well as typography - the sound and the look of the poem - into the disattend track.”

99. No original: “Close listening’ may contradict ‘readings’ of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet’s own performance, the ‘total’ sound of the word, and the relation of sound to semantics. (...) Indeed, the drift of much literary criticism of the two decades has been away from the auditory and performative aspects of the poem, partly because of the prevalent notion that the sound structure of language is relatively arbitrary, a view that is often contested in this book. Such elements as the visual appearance of the text or the sound of the work in performance may be extralexical but they are not extrasemantic. When textual elements that are conventionally framed out as nonsemantic are acknowledged as significant, the result is a proliferation of possible frames of interpretation”.

pela teoria literária videocêntrica quanto certa abordagem sociológica que não se debruça nos poemas propriamente ditos:

Esta poética pública merece um “close listening” que difere, por um lado, do *close reading* que nos ensinaram (pelo menos desde a década de 40) a associar à recepção adequada da poesia e, por outro lado, de uma escuta generalizante que insere a poesia em numa narrativa master-narrativizante (instrumental) que os estudos culturais atuais - os quais são simpáticos aos registros populares que a cultura do slam pretende alcançar, mas não à poesia em si - trazem deste fenômeno. (DAMON, 1998, p. 332, tradução livre)¹⁰⁰

Sendo assim, analisar os poemas performados no contexto do *slam* deve levar em consideração tanto as contingências do local quanto as particularidades do dia, o estado emocional dos participantes, a disposição física dos *slammers*, a iterabilidade da performance. No caso do poema de Pieta Poeta, por exemplo, gostaria de focalizar a performance de “Dia de cão” num contexto específico: a final do SLAM BR 2018.

100. No original “This public poetics deserves a ‘close listening’ that differs from, on the one hand, the close reading we have been taught (since the 1940s at least) to associate with a proper reception of poetry, and on the other hand, from the ‘generalized’ or master-narrativizing (instrumentalist) listening that current cultural studies - which is sympathetic to the popular registers of culture slams purport to reach, but not to poetry itself - brings to such phenomena”.

CENA-RECORDAÇÃO número 8

Descargas energéticas dignas de Libertadores, praça do SESC Pinheiros abarrotada de gente, Pieta Poeta: microfone na mão. Cronômetro zerado: “Eu digo SLAM, vocês dizem Brasil”. SLAM: BRASIL. Pieta Poeta faz um poema avassalador sobre o slam. Mote: o uso e esgotamento de certos chavões nas performances. A plateia delira. Urros, choros, gritos, vivas, aplausos enlouquecidos: ali nascia o campeão do ano. A competição termina: quando pedem que faça o “discurso de vencedor”, Pieta declama “Dia de cão”. Tinha perdido a FLUP com esse e queria se redimir com o poema.

Emerson Alcalde recorda esse dia assim:

Piê deu o nocaute. Nesses textos novos criticava os próprios slammers que usam frases de efeito com acontecimentos do momento sem vivenciá-los, simplesmente para ganhar notas. *Marielle Presente! Liberdade para Rafael Braga! Fora Temer!* Um soco no estômago. Foi catártico. (ALCALDE, 2022, p. 328)

Já Debora Machado Gonçalves, pesquisadora da UFSC que acompanhou o SLAM BR 2018, transcreve partes do poema de Pieta e comenta a tensão entre competição e premiação presente na performance, anotando que “fica visível a característica dual que possui a poesia slam: por um lado se estabelece como uma forma competitiva e, por outro, critica-se essa característica quando a competitividade extrapola o desejo genuíno de fazer circular a palavra” (GONÇALVES, 2021, p. 76).

Esse caso específico retoma a questão do que é considerado um poema vencedor de *slam*: quais as expectativas criadas sobre a produção dos poetas e do que é preciso abrir mão para ganhar uma final? Ou seja, sugere uma negociação entre as estratégias de jogo e o horizonte de expectativa do público. Geralmente quando os poetas propõem performances que não se enquadram no entendimento como “poema de *slam*”, eles recebem notas mais baixas por isso. Porém, às vezes, excepcional e surpreendentemente, o júri recompensa esses poetas por quebrarem o universo de expectativas – como foi o caso do poema de Pieta na segunda rodada do SLAM BR 2018.

A partir dessa questão “Como a competição molda a performance?”, procurarei meios de ler esse poema que retorna da não-escolha, da margem, das beiradas da competição; esse “poema de *slam*” feito no limite do *slam*, no discurso de vencedor, quando o campeonato já está decidido e que, desde seu limiar, redimensiona a experiência até ali (quase o sexto ato da tragédia de Szymborska)¹⁰¹. Para a análise do contexto, outra dificuldade se apresenta: não há nenhum registro em vídeo ou áudio desse momento (Pieta Poeta não autorizou a gravação). A partir de que materialidade, então, analisar esse acontecimento? Posso confiar na minha memória? Seria o caso de entrevistar o poeta? Ou procurar um vídeo dele performando esse texto em outro contexto?

A *movência* do poema oral altera não só os contornos do que é considerado obra, como também requer outros procedimentos de análise, que considerem a memória como elemento constituinte do acontecimento – uma vez que a conservação não é estanque ou objetiva como no caso do livro impresso. Enquanto escrevo me deparo a todo momento com a precariedade e a natureza fugaz da performance, com a impossibilidade de apreender o instante do acontecimento, com a inconfiabilidade da minha

101. “Para mim, o mais importante na tragédia é o sexto ato:/ o ressuscitar dos mortos das cenas de batalha, / o ajeitar das perucas e dos trajes, / a faca arrancada do peito, / a corda tirada do pescoço, / o perfilar-se entre os vivos / de frente para o público” (SZYMBORSKA, 2011, p. 44).

própria lembrança. No caso de “Dia de cão”, optei por conversar com Pieta e, numa troca por Whatsapp, ele me escreveu o seguinte:

Nem lembrava que tinha feito esse poema no Slam BR!

Ele foi escrito se não me engano em 2017, bem no início do ano. Participei da Flup nesse ano ainda bem bebê na poesia, caindo de paraquedas num evento daquele tamanho. Nessa época eu era um bobão competitivo, não entendia direito o que tava fazendo. Perdi um desempate com meu grande amigo Beto Belinatti e fiquei super sentido com o poema (com nada ou ninguém além do próprio poema). Nesse dia eu e ele recitamos sobre cachorros. Foi hilário. Sigo amando o poema “mundo cão” do Beto.

Depois da Flup esse poema ficou conhecido nos saraus, a galera sempre me pedia “aquele do cachorro”. Mas eu nunca tive um apego ao texto. Tinha um leve ranço dele por causa da Flup ainda.

Vários amigos insistiram muito pra que eu escolhesse recitar “Dia de cão” no Slam BR e eu rejeitei com 100% de certeza. Detestava o poema. Cabeça dura que (sou) era, pensei “se perdi um desempate com ele uma vez, não é poema pra usar em competição”. No fim das contas, eu nunca acho que poema algum tá “no nível” de competição alguma. Por isso geralmente escrevo um texto novo na hora. Costumo ser excessivamente rigoroso e duro com (tudo) o meu trabalho. Defeito meu.

Na hora que saiu o resultado do slam, e isso é até algo que eu escrevi sobre no meu próximo livro, me pediram pra fazer outro poema e eu já não tinha nada na mente, não sou bom em decorar poemas, geralmente recito lendo. E quando eu não tenho nada pra recitar na mente, só sobra o “dia de cão”, essa velharia que eu nunca esqueci uma vírgula, passe o tempo que for.

Recitei “dia de cão” pra fazer as pazes com o único poema que eu memorizei perfeitamente e que não se apaga da memória mesmo quando sob pressão. Foi importante. Hoje em dia já não detesto o coitado, e a Flup tá quitada! Hahaha.

A performance poética é irrepetível e, ao mesmo tempo, cumulativa. A memória das performances anteriores compõe a performance do agora, de forma que produção e conservação se amalgamam no corpo e na voz do intérprete. “A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra” (ZUMHTOR, 1997, p. 265). No caso de “Dia de cão”, por exemplo, as diversas recepções se sobrepõem: o “sucesso” que o

poema alcança ao longo do tempo até se tornar um *hit* (“a galera sempre me pedia ‘aquele do cachorro’”) coexiste com as frustrações e derrotas a ele vinculadas (“leve ranço”, “velharia”).

Além disso, tomei um susto quando vi que os dois poemas que eu havia escolhido analisar tinham sido usados numa final da FLUP, com direito a desempate e tudo (“Nesse dia, eu e ele recitamos sobre cachorro. Foi hilário.”). Deveria, então, alterar a rota e ir atrás dos registros desse evento específico? Nesse caso, perderia a discussão acerca das estratégias de jogo e do que é considerado um “poema vencedor de *slam*”. No depoimento, Pieta frisa que esse era seu único poema decorado e, portanto, o único poema possível de declamar no “discurso de vencedor” – o que retoma a definição de Derrida de poemática como “aprender de *core*”. A memória aparece como insistência de algo não desejável, mas também possibilidade de “quitar” a dívida, de desvincular o poema do estigma da derrota. A insatisfação de Pieta com seus textos obriga-o a escrever o tempo todo, radicalizando a potência oral, a fugacidade da performance e as tensões entre lembrança e conservação (“Por isso geralmente escrevo um texto novo na hora. Costumo ser excessivamente rigoroso e duro com (tudo) o meu trabalho. Defeito meu.”); é o caso do segundo poema apresentado naquela tarde (“Tava no caderninho que me deram de presente no slam, perdi, sumiu, cabo. Se tiver registro pra transcrever, tá lá, se não tiver, cumpriu a missão e foi embora hahaha”). Esse investimento radical no agora e nas contingências do presente atuam na estrutura dos poemas de Pieta e convidam ao inesperado.

Para a análise da obra, além da entrevista, me guiei por um vídeo de “Dia de cão”, realizado em 2019, na Copa do Mundo, na França. Além da distância temporal, os contextos são distintos: há a diferença linguística e a exigência da seleção prévia dos poemas (es poetas precisam enviar antecipadamente os seis textos que irão apresentar para que a organização providencie a tradução e legendagem, ou seja, es *slammers* não podem escolher na hora o que irão performar). No enquadramento do vídeo, Pieta aparece em primeiro plano e atrás dele a transcrição do texto para o português e as legendas para francês e inglês, projetadas numa tela. Assim, antes mesmo que a performance comece, salta aos olhos o contraste entre escrita e ora-

lidade, *logos* e *phoné*. A autoridade da escrita desvia a atenção da plateia e o corpo do poeta deixa de ser o local onde voz e sentido, som e significado se articulam, necessitando da *letra* grafada.

Já no caso do poema “Mundo Cão”, de Beto Bellinati, conversei com o poeta para decidir qual das performances escolher. A princípio, pensei no vídeo de agosto de 2014, filmado no ZAP! Slam por Gê Ladeira, que, segundo ele, era “mais *original style*”. Porém, Beto me mandou o registro do mesmo texto na FLUP/2017, dizendo que “tava mais inspirado pra falar nesse dia”. Sendo assim, escolhi utilizar o segundo vídeo e a transcrição publicada na antologia *Slam da Guilhermina 2.0* (2015), contendo es vencedories do ano anterior. Além disso, o poeta me cedeu a versão revisada do poema, com “uma coisinha ou outra que eu gosto mais”. Seria de muito interesse, se houvesse tempo hábil, analisar comparativamente os dois vídeos. Talvez, assim, a *movência* da obra poética oral saltasse aos olhos: fosse pelo amadurecimento do texto ao longo do tempo, fosse pela incidência do contexto na performance. É perceptível como determinados gestos que antes apenas se anunciavam ganham consistência; os silêncios se expandem; há uma ferocidade nos latidos e uma outra energia em determinadas pausas e comentários diretos com o público. Ao mesmo tempo, a estrutura geral se mantém, tal qual uma partitura musical. Uma vez conversando sobre performance com Eugênio Lima, ele comentou sobre a voz poética que o texto pede e como algumas vezes o poeta a alcança e noutras não. Talvez seja essa a “inspiração” que Beto comentava (a capacidade de “alcançar a voz” e toda a concentração energética, o ritmo interno e a presença que a performance requisita). Às vezes, o poema *acontece*, outras vezes, não. Às vezes, *acontece* com toda sua potência, às vezes, a toque de caixa.

Enfim, finalmente, chego às análises dos dois poemas.

DIA DE CÃO¹⁰²

Dia de cão!

E o meu fraco latido era mais um ganido de dor.

Meu osso ruído caiu no triturador

E feito cadela no cio

A vida me fode sem amor.

Eu fico tão puta [!]

Que eu persigo o carteiro.

Persigo as motas na rua,

Eu coço sarna o dia inteiro.

Eu agora só quero andar nua, não aparo mais os pelos,

Eu uivo pra lua.

Se eu sai pra dar uma volta

Foi pra gastar minhas unhas,

Mas o asfalto hoje tá quente demais,

Queimou minhas patas na frente e atrás,

Eu já nem caminho mais

Já nem farejo os ais,

Ai! Os dias andam maus pra cachorro!

Quem dera ter pedigree.

Ai não apanhava dos porcos,

Podia andar por aí.

Cansei de passar sufoco, fui morder, mas só lati

E ainda abanei meu rabo torto pra passarem a mão em mim!

Dia de cão!

Eu corri atrás da bolinha

Mas era só ilusão

E ainda ouvi sua risadinha

E minha bolinha na sua mão

Porque você só faz que joga

E ri da minha empolgação!

Eu vigio tanto a casa que até mastigo as cartas

E apanho por subir na cama, na minha cama

Apanho do despertador que logo cedo já chama

E vou dormindo no metrô.

Eu nem sei por que eu vou.

Dizem que o dono chamou, mas ninguém me adotou!

Eu continuo vira-lata.

102. POETA, Pieta. Dia de cão.

In: Select 42. Disponível em:

<https://issuu.com/editora3/docs/select_20190320_42>

Acesso 10 out. 2020.

Virando lata após lata
De breja fraca e barata
e ainda querem que eu lata
antes que alguém me bata,
antes que alguém me mata
antes que o tédio me mata e anda...
que a passagem é cara.
No busão cachorro não entra.
Na farmácia cachorro não entra
No mercado não entra cachorro



POETA SE APRESENTA:

Pieta Poeta é professor, músico, artista cênico e escritor de Belo Horizonte, campeão mundial de poesia falada. Tem dois livros e duas antologias publicados pela editora Venas Abiertas e 18 Zines de produção independente.

Mundo Cão?¹⁰³

A cidade urbana foi feita juntar
 e ela junta, ela aglutina
 em tudo quanto é canto
 em tudo o que é esquina
 é pobre, é punk, é banco, é mina
 as bocas sem “ésse” das língua ferina
 e os “ésses” em excessos de uma elite sem nexos
 que não faz sexos
 todo mundo junto
 um bando sem conjunto
 pra lá e pra cá
 progresso e retrocesso
 não dá pra escolher
 vem tudo no pacote
 e é cada figurinha que vem e quer falar
 Haha, meu irmão, é difícil de escutar,
 mas vamo lá
 vamo comunicar,
 se a disputa é de palavras eu também quero lutar

outro dia eu tava andando num canto-centro da cidade
 quando entrei num museu-teatro não sei não lembro tanto faz
 e tava lá,
 o maluco,
 em cima dum caixote
 maluco mesmo, louco
 pique dom quixote
 gritando, quase rouco,
 ardia assim:
 Mundo cão!
 Como é que eu fico são no meio desse mundo cão?
 Mundo cão!
 Como é que eu fico são no meio desse mundo cão?
 Aí eu parei...
 escutei...
 pensei...
 reflitei...

Mundo cão? Mundo cão?

103. BELLINATI, Beto. “Mundo Cão”. In: Vários Autores. Slam da Guilhermina 2.0. São Paulo: Edição do Autor, 2015. Apresentação de “Mundo cão” no ZAP! Slam em Agosto de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KiloE9ch68I>>. Acesso em 10 out. 2020. Apresentação de “Mundo cão” na FLUP Slam BNDS em Março de 2018. Disponível em <<https://www.facebook.com/watch/?v=1693994834021660>>. Acesso em 10 out. 2020.

Da onde veio essa expressão?

Mundo cão...

quem fez a comparação?

Porque se o mundo fosse cão, não tinha esses rei, não tinha essas lei, não tinha espancamento de alguém por ser gay.

Se o mundo fosse cão, não tinha exclusão, não tinha escravidão, não tinha exploração do cão pelo cão.

Porque cachorro que é cachorro não maltrata, só late.

As veiz bate nos colega,

PORQUE NÃO FALA, SÓ LATE.

E é tipo um chega pra lá...

rrghr eu quero almoçar

grhhr au

Só isso.

E aí eu me pergunto:

Será? Que será? Que será que o cachorro ia falar se pudesse falar?

Tanto faz, tanto fez...

o totó perdeu a vez

É o homem que pega o microfone

é o bicho homem que pegou o microfone.

E fala fala e não diz

Pois a rima dele não é fina

a rima dele só combina

letra com letra

não ilumina nada. Nada.

Os cachorrinhos pode nem se defender.

Mas chegou a hora, canina vez

vamo virar o jogo, inverter o xadez.

a partir de agora, eu to do lado deles

Au Au! advogo por eles.

Eu falo a língua Au Au!

Vou defender os inocentes

desfazer o engano

todos os dias, acusados

de serem humanos.

Au Au!
 Que é o líder da matilha? Au! Grhhgr!
 Quem é o chefe dessa porra?Au!
 Quem inventou o mundo cão? Au! Au!
 Ninguém levanta a mão? Au! Hein? Au! não?
 Au! Au! Au! Grhhgr!

É essa a meta?
 Tirar o furico da reta?
 Quando precisa de alguém
 não tem; todos somem.
 mundo cão é o caralho,
 Aqui é o mundo homem.



POETA SE APRESENTA:

Sou pai desde 2015, professor de Teatro formado pela UNESP desde 2006 e ator formado na EAD – Escola de Arte Dramática/USP desde 2013, mesmo ano em que voltei a escrever poesias para participar do ZAP! Slam. A partir de então, fui (re)estreitando meus laços com as palavras, participando de várias coletâneas (FLUP Brasil - Novos autores [2014]; SLAM DA GUILHERMINA - dois ponto zero [2015]; Marginais Plácidos 2015 - SLAM DO GRITO [2016]; 1ª Antologia da Parada Poética [2018]; Coleção SLAM Antifa [2019]). Em 2017, lancei meu primeiro livro autoral de poesias, ICEBERG. Desde 2016, organizo e apresento o Slam da Roça junto com a CONPOEMA, em Franco da Rocha - SP. Compartilho em cursos e oficinas sobre POESIA FALADA um tanto do que aprendi nessa caminhada. Leitura, significados, interpretação. Nasci em São Paulo, 1985. Gosto de ver o mundo.

Como os títulos prenunciam, os poemas tematizam a vida canina em confronto com a cidade e a noção estabelecida de Humano. No contexto das expressões idiomáticas “dia de cão” e “mundo cão”, a palavra “cão” exprime dificuldade - um dia cheio de trabalho, um dia ingrato ou com pouco sucesso, um mundo repleto de injustiça e crueldade. Enquanto substantivo diferente de “cachorro”, o “cão” não pertence ao universo afetivo do animal doméstico, mas ao dos seres relegados às ruas aos quais é atribuído um estereótipo de selvageria. Essa definição de cão, assim como o estabelecimento de Humano como oposto ao “animal”, será posta à prova e perturbada pelos poemas que discutem como populações racializadas são lidas e construídas como menos que humanas pela colonialidade e pelo racismo. Como frisa María Lugones, a cisão entre humano e não-humano foi estruturante para a colonização e a escravidão, estabelecendo diretrizes de sociabilidade nas Américas e Caribe:

Acredito que a hierarquia dicotômica central entre seres humanos e não humanos é a dicotomia central da modernidade ocidental. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção hierárquica e dicotômica entre humanos e não-humanos foi imposta sobre os colonizados, a serviço dos interesses do homem ocidental. (LUGONES, 2019, p. 358).

Já Zakiyyah Iman Jackson, autora de *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*, propõe uma leitura racializada da questão do humano/não humano a partir de outros termos que não os dicotômicos-binários de pertencimento e exclusão. Segundo a autora, “Tornar a humanidade de alguém provisória, onde o espectro da anulação é uma assombração imensa, é precisamente o trabalho que o racismo faz” (JACKSON, 2020, p. 10, tradução livre)¹⁰⁴. A partir da análise de expoentes da filosofia iluminista (Hegel e Kant, entre outros) e dos postulados positivistas e evolucionistas da ciência moderna concebidos durante a expansão colonial-imperialista europeia e a escravidão, Jackson apresenta a confluência criada entre as noções de racialização e animalidade, mostrando como o humanismo eurocêntrico forjou uma definição de negritude como animalidade humana

104. No original: “To render one’s humanity provisional, where the specter of nullification looms large, is precisely the work that racism does”.

abjeta a fim de erigir a branquitude como modelo de “humanidade universal” a ser conquistada e exemplo de racionalidade. Em sua pesquisa, a autora argumenta que a antinegitude opera não somente no sentido de uma exclusão das pessoas negras da categoria do humano – ainda que também faça isso –, mas centralmente no âmbito de uma taxonomia e hierarquização racializadas na qual o animal é uma das formas – mas não a única – de violência e subjugação:

Eu reinterpreto o pensamento do Iluminismo não como uma “exclusão” desnegres ou “uma humanidade negada”, mas como uma imposição e apropriação violentas – inclusão e reconhecimento – da humanidade enegrecida no interesse de plasticizar essa própria humanidade, por meio da qual “o animal” é uma, mas não a única forma que se pensa que a negritude abrange. (Ibid., p. 10, tradução livre)¹⁰⁵

Animalização é um método privilegiado da expressão biopolítica da antinegitude; contudo, as respostas de teóricas e historiadoras à centralidade da animalização têm sido inadequadas, uma vez que pesquisadoras não têm reconhecido a complexidade dessa operação. Estruturas binárias como “humanização versus desumanização” e “humano versus animal” são insuficientes para entender o regime biopolítico que desenvolve tecnologias de humanização para reconfigurar a negritude como animalidade humana abjeta e estender o reconhecimento humano como um esforço para rebaixar a negritude como o “animal dentro de uma forma humana”. (Ibid., p. 17, tradução livre)¹⁰⁶

A fim de analisar a violência do processo de “humanização” imposto pelo colonialismo, pela escravidão e pelo racismo antinegro em termos não-dicotômicos, uma vez que a

animalização não é incompatível com a humanização: o que geralmente se imagina como desumanização é, na maioria das vezes, mais precisamente interpretado como a violência da humanização ou o fardo da inclusão dentro de uma humanidade universal racialmente hierarquizada. (Ibid., p. 16, tradução livre)¹⁰⁷

Jackson cunha o conceito de *plasticidade*, anotando como a ciência e a filosofia humanista europeia moldaram o corpo negro como uma matéria biopolítica maleável e supostamente sem ontologia:

105. No original: I reinterpret Enlightenment thought not as black “exclusion” or “denied humanity” but rather as the violent imposition and appropriation—inclusion and recognition—of black(ened) humanity in the interest of plasticizing that very humanity, whereby “the animal” is one but not the only form blackness is thought to encompass.

106. No original: “Animalization is a privileged method of biopolitical expression of antiblackness; however, historians’ and theoreticians’ response to the centrality of animalization has been inadequate, as scholars have misrecognized the complexity of its operations. Binaristic frameworks such as “humanization versus dehumanization” and “human versus animal” are insufficient to understand a biopolitical regime that develops technologies of humanization in order to refigure blackness as abject human animality and extends human recognition in an effort to demean blackness as “the animal within the human” form.

107. No original: “animalization is not incompatible with humanization: what is commonly deemed dehumanization is, in the main, more accurately interpreted as the violence of humanization or the burden of inclusion into a racially hierarchized universal humanity”

108. “Plasticity is a mode of transmutation whereby the fleshy being of blackness is experimented with as if it were infinitely malleable lexical and biological matter, such that blackness is produced as sub/super/human at once, a form where form shall not hold: potentially ‘everything and nothing’ at the register of ontology.”

109. Sobre as produções e artistas analisados, Jackson (Ibid., p. 10) comenta: “eles respondem criativamente à animalização do ser negro ao gerar uma práxis crítica do ser, paradigmas de relação e epistemologias que alternadamente expõem, alteram e rejeitam não apenas a racialização da distinção humano-animal encontrada na ciência e na filosofia ocidental, mas também desafiam os termos epistêmicos e materiais sob os quais o espectro da vida animal adquire sua autoridade. O que emerge desse questionamento é um sentido rebelde/indisciplinado de ser/conhecer/sentir existencial, um que necessariamente perturba as fundações do modelo hegemônico atual do “humano”. No original: “they creatively respond to the animalization of black(ened) being by generating a critical praxis of being, paradigms of relationality, and epistemologies that alternately expose, alter, or reject not only the racialization of the human-animal distinction found in Western science and philosophy but also challenge the

Plasticidade é um modo de transmutação por meio do qual se experimenta com o ser encarnado da negritude como se ele fosse um léxico e uma matéria biológica infinitamente maleável, de tal modo que a negritude é produzida como sub/super/humana ao mesmo tempo, uma forma que não contém a sua forma: potencialmente “tudo e nada” no registro da ontologia. (Ibid., p. 10, tradução livre)¹⁰⁸

A autora irá pensar essas questões a partir da produção cultural de artistas afrodiáspóricos da literatura e das artes visuais que perturbam o conceito de ser e a dicotomia humano-animal, sugerindo outras epistemologias e práticas político-filosóficas que não as propostas pelo humanismo eurocêntrico, no qual o único horizonte e solução possível seria a inclusão na categoria do humano¹⁰⁹ - inclusão que Jackson demonstra que não apenas não resolve ou repara a violência racial, mas por vezes também a acentua, tornando necessária outra postura crítica: romper os fundamentos que definem o Humano como oposto e dominante ao animal e à natureza e inquirir: “Se ser reconhecido como humano não oferece indulto à dominação e violência ontológica, então o que nós podemos ganhar com a ruptura de ‘o humano’?” (Ibid., p. 17).¹¹⁰

Tendo em vista essa discussão e o trânsito entre produção artística e debate filosófico, gostaria de abordar o conceito de *plasticidade* para pensar a instabilidade da representação do eu-lírico no poema de Pieta. Através do embaralhamento do lugar de enunciação da voz poética – o poema é narrado em primeira pessoa por uma figura que ora é descrita como cão, ora apresenta incumbências humanas – e da performance corpo-gestual da ambiguidade e da *plasticidade* produzidas pelo racismo, em que o corpo inteiro se compromete com a produção do sentido, de maneira que voz e gestualidade são escrituras que questionam a cisão entre voz e fala, entre humano e animal, Poeta tensiona criticamente a categoria de “humano” e “Homem” cunhados pela colonialidade eurocêntrica, apontando para outra elaboração que não a dicotomia humano/animal. Como veremos, a narrativa é atravessada por um repertório de eventos e ações que produzem e performam o eu-lírico como “sub/super/humano ao mesmo tempo”.

Interessante notar que essa maleabilidade se dá não só no corpo, mas também na voz do poeta. Como procurei mostrar até aqui, a voz é uma

zona híbrida e não-contabilizável que desestabiliza a cisão dicotômica ocidental entre humano e animal. Ao contrário da performance de Beto Bellinati, que incorpora o ladro animal aos versos, o poema de Pieta parece habitar a iminência do latido, existir no último ponto de contenção antes dos ganidos, me trazendo à tona a cena inicial de *Afropessimismo*, de Frank B. Wilderson (2020). No capítulo publicado na revista *Serrote*, o autor estadunidense narra a paralisia, a crise, o colapso psíquico diante do entendimento de que “a violência contra o negro não é uma forma de ódio racista, e sim o *genoma* da renovação humana” (WILDERSON, 2020, p. 55). No pronto-atendimento hospitalar, defronte à enfermeira e ao médico, a iminência do latido sobrevém no absurdo da formulação: “Eu queria dizer: tudo bem se eu latisse? Percebi, porém, que ia parecer mais doido se pedisse permissão para latir do que se mostrasse um pouco de iniciativa e simplesmente latisse sem fazer maiores dramas. Caí em um precipício de riso e lágrimas” (Ibid., p. 42). O colapso entre palavra e latido surge como sintoma dessa “crise, essa catástrofe, essa percepção de que sou um ser autoconsciente que não pode usar palavras como ‘ser’ ou ‘pessoa’ para se descrever sem usar aspas e sem que as sobrelhas das pessoas ao redor ameacem se erguer” (Ibid., p. 54). Também no poema de Pieta a violência racial atravessa o corpo e a subjetividade do eu-lírico, criando uma plasticidade arbitrária que impede sua circulação no espaço público e faz tremer a palavra ante a premência do latido. Já de início a cidade aparece como espaço de segregação e interdição. Pieta, no centro do palco, na frente do microfone, une os dedos em um *mudra* de meditação, respira fundo e então grita, dando um susto na plateia: “Dia de cão!”.

O grito talvez seja uma das materialidades vocais mais recorrentes no *slam* brasileiro. Se, por um lado, surge como uma necessidade de se fazer ouvir – uma vez que a maior parte das rodas acontecem no espaço urbano, sem microfones e amplificadores –; por outro, parece sugerir outra relação entre palavra e voz que extrapola o nível semântico, o que me faz me deter aqui sobre a particularidade e o uso do grito na poesia falada. Para esmiuçar essa questão, conversei com Nelson Maca, poeta e *slammaster* do Slam Lonan (BA), conhecido por ser um “poeta tonitruante”, um “poeta

epistemic and material terms under which the specter of animal life acquires its authority. What emerges from this questioning is an unruly sense of being/knowing/feeling existence, one that necessarily disrupts the foundations of the current hegemonic mode of “the human.”

110. No original: “If being recognized as human offers no reprieve from ontologizing dominance and violence, then what might we gain from the rupture of ‘the human?’”

do grito”, um “poeta trovão”. Dada a profundidade das questões levantadas por Nelson Maca, transcrevo aqui alguns trechos da entrevista em que o poeta fala sobre o grito desde sua relação com a música *soul* e a retórica pastoral, inserindo-o numa genealogia de artistas negros estadunidenses e no âmbito das religiões de matriz afro-brasileira. Entrelaçando estética do grito e negritude, Maca também pontua a relação intrínseca do grito com o silêncio nas performances poéticas:

Primeiro como é que chegou, assim né, chegou primeiro observando. Observando. Eu não sei qual foi o momento que eu comecei a gritar exatamente, mas eu observava muito essas falas muito explosivas assim, sabe. Dois lugares eu observava bastante: um era na música - sem saber por que que eu gostava, mas depois fui entender – principalmente artistas da *soul music*, do funk, dos americanos – a exemplo do James Brown, por exemplo. E depois eu fui percebendo isso nos pastores evangélicos. (...) Então, teve um tempo da minha vida que eu ouvi muitos programas evangélicos na madrugada. Era um grau assim de loucura que eu ficava pensando – (...) aqueles transes, aquelas questões - mas depois, aos poucos, eu fui entendendo a retórica dos pastores: não só o conteúdo, mas os elementos expressivos do sussurro, do grito né. E eu acredito que eles convencem muito mais pelo tom da voz do que pelos argumentos. O terrível de uma punição é muito mais o grito que ele dá do que exatamente o que ele está falando. (...) E aí eu fui começar a pensar sobre isso, a brincar e tal, imitar. E aí eu fui vendo que na verdade era o mesmo elemento do James Brown e do Pastor Maraci, por exemplo, era a mesma coisa em função de expressar alguma coisa. Era um elemento estético, né, pra outro um elemento retórico, mas ao mesmo tempo era para uma comunicabilidade: ou para causar o terror ou para causar a reação. E depois a gente vai linkando as coisas, por exemplo: no Candomblé tem isso, tem muitos gritos. As incorporações dos orixás quando eles sobem assim, ou descem né, eles são muito fortes, quase todos gritam: Iansã grita muito alto, Ogum. Então eu acho que tanto no James Brown quanto nos pastores vem do mesmo lugar. Porque dos pastores brasileiros vem dos pastores americanos, e o ambiente *gospel* americano é de transe, é de dança, muito candomblé. Então, essa anima do candomblé persiste nesses ritos todos. (...) E aí eu fui chegando em coisas muito legais pra mim. Primeiro que eu fui entendendo por que eu gostava do Prince, por que eu gostava de Tina Turner, por que eu amo – o meu principal nem é o James Brown – meu principal ídolo é o Wilson Pickett, que grita mesmo. Ele canta Beatles gritando. Ele canta “Hey, Jude” dando gritos assim, fazendo estrofes inteiras gritando [Maca canta-grita], sabe, só gritando, um mi-

nuto, quarenta segundos, construindo frases no grito. Aí eu fui entendendo esses elementos: o quanto eles são expressivos, o quanto eles causam uma impressão em quem recebe - tal qual o sussurro. E aí, às vezes, não precisa se falar pra você causar algo no espectador, às vezes um grito fala mais do que uma frase.

(...) [Após descrever a performance do poema “Soul Poeta”] Esse arranque, esses gritos, são todos elementos que se a gente quiser falar mais tecnicamente são marcadores conversacionais. Você acorda a pessoa, faz ela prestar atenção. É um marcador da poesia, pra pessoa não dormir, sabe qual é, não perder a vibração. Aí tem gente que tira a roupa, faz alguma coisa, tem uma banda, eu não, eu tenho uns gritos, umas coisas que vai marcando assim pro texto não perder o foco. Você entende? Então ali, naquele exemplo longo que eu dei, é o grito como um marcador, como um elemento pulsante - pra não cair o pulso -, um solo, um ataque de trompete - isso é do jazz e principalmente do funk, os ataques né. O cara canta e entra só um ataque [Maca vocaliza um ataque de trompete] e a volta. Então, são os elementos que a gente vai tensionando e, às vezes, não é com o que eu tô falando de conteúdo né. Você entende? Então é nesse universo aí que vai entrar o grito como um elemento agressivo, mas também como um elemento comunicador, e vai me colocar numa tradição que eu posso dizer que remonta aos orixás, e que estava antes do Brasil e que vai permanecer não só na cultura popular - no jazz e principalmente no funk soul - mas que também vai tá nas igrejas, na religião e tal. Então pra mim, é uma marca profunda de negritude e de negritude rebelada.

(...) Então para esses gritos serem expressivos na minha poesia, tem momentos profundos de silêncio. Eu faço pausas assim de, às vezes, Luiza - só pra ver a cara das pessoas - eu faço pausa de 10 segundos, de 15. [Performa o poema “Sujo de Sangue”]. Então quando eu consigo colocar o grito, eu já abro todas as possibilidades ali pro silêncio e pra sussurrar e pra diminuir a frase. Esse é o jogo. Então aparentemente tá dominando o grito, mas pro grito existir tem que ter o contraste do silêncio.

(...) Aí hoje eu defendo muito assim, inclusive é isso que eu tô também pensando em performance e tal. É começar a performance com um grito. Sabe aquela ideia do mundo sendo gerado a partir de um som, que é até um som comportado, um “om” longo, bonito né. Eu pensei “não, cara”. Eu acho que a gente nasce como um bebê, cara, assim saca? Quando ele dá um grito assim, chora, a gente tá vivo. Então, eu tenho pensado muito nisso, quando eu chego num lugar assim, eu tenho que nascer com um grito. Então você vai ver, pode notar, sempre que eu chego num lugar, pego o microfone e “aaaaahhh” [Maca dá um grito], antes de falar qualquer coisa. (...) Então, tem esse simbolismo também né: de um nascimento, de um choro, um pouco menos zen.

Nesse sentido, gostaria de estabelecer um paralelo entre a abordagem de Maca do grito como “negritude rebelada” e como nascimento e a definição de grito proposta por Fred Moten em “A resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester” (2020). Nesse texto, Moten parte do depoimento e descrição de Frederick Douglass da “cena primária” do açoitamento de sua Tia Hester, publicada em *Narrativa da vida de Frederick Douglass* (1845), para questionar a teoria do valor de uso e valor de troca de Marx. Uma vez que o economista alemão se fundamenta na premissa de que as mercadorias não falam e, portanto, não teriam um valor ontológico e intrínseco anterior à troca, Moten desmonta tal argumentação partindo da “realidade histórica de mercadorias que falaram – de trabalhadores/as que eram mercadorias antes, por assim dizer, da abstração da força de trabalho de seus corpos e que continuam a transmitir essa herança material além da divisão que separa escravidão e “liberdade” (MOTEN, 2020, p. 20). Escutando Tia Hester, Moten lê o grito como uma fissura tanto da teoria marxista quanto da redução da palavra ao significado, proposta pela linguística universalizante: “Assim, a mercadoria falante corta Marx; mas a mercadoria que grita corta Saussure, cortando Marx duplamente: isso por meio de uma irrupção da substância fônica que corta e aumenta o significado com uma inscrição fonográfica e rematerializante” (Ibid., p. 28). Na sequência, o autor cita artistas do jazz que trabalham com o grito e que, a seu ver, ecoam a voz de Tia Hester em suas performances, perturbando as definições de valor e as distinções entre palavra e significado, instaurando nessa materialidade fônica o traço das “performances pretas”:

Você não pode deixar de ouvir o eco do grito de Tia Hester que, no momento da articulação, carrega um tom sexual, uma invaginação reconstituindo constantemente toda a voz, toda a história redobrada e intensificada pela mediação de anos, recitações e audições. (...) Onde o grito vira fala, vira música – longe do impossível conforto de origem – reside o traço de nossa linhagem. (Ibid., p. 37)

Considerando essa dimensão do grito como rebelião, como provocador, como pulso e como nascimento, a frase “Dia de cão”, entoada por Pieta Poeta, ganha outros sentidos. É uma massa sonora que irrompe o espaço e estremece espectralidades:

Dia de cão!
 E o meu fraco latido era mais um ganido de dor.
 Meu osso ruído caiu no triturador
 E feito cadela no cio
 A vida me fode sem amor.
 Eu fico tão puta [!]

Os versos seguintes são falados com uma velocidade acelerada até “fico tão puta [!]”, quando Pieta Poeta aspira o ar, colocando a mão na cintura e compartilhando com o público sua insatisfação. Diferentemente da grafia no papel, o verso na performance não acaba nas rimas em /or/ (segunda, terceira e quinta linhas). Pieta marca igualmente as ressonâncias em /ido/, prolongando a primeira aparição dela (latido, ganido e ruído – e parcialmente também no /i/ de cio), quebrando, portanto, a frase em unidades não-uniformes. O ritmo se desenrola de forma mais complexa, como o próprio triturador que pica em partes desiguais o alimento. O paralelismo semântico entre latido, ganido e ruído questiona como a política desvocalizou o pensamento, definindo o que é considerado fala e o que é considerado *phoné*, as existências tidas como humanas e as vidas tidas simultaneamente como sub/super/humana. Não por acaso, o poema começa com uma explosão, com um grito indignado “Dia de cão!”, reivindicação esta que, na sequência, é desqualificada como ruído e fraco latido.

Nos versos seguintes, o eu-lírico descreve as atividades do seu cotidiano: perseguir o carteiro e as motos na rua, vigiar as casas, comer as cartas, correr atrás da bolinha, pegar busão, obedecer ao patrão, suportar as pulgas, abanar o rabo, ir à castração e ganhar o pão:

Que eu persigo o carteiro.
 Persigo as motos na rua,
 Eu coço sarna o dia inteiro.
 Eu agora só quero andar nua, não aparo mais os pelos,
 Eu uivo pra lua.
 Se eu sai pra dar uma volta
 Foi pra gastar minhas unhas,
 Mas o asfalto hoje tá quente demais,
 Queimou minhas patas na frente e atrás,

Eu já nem caminho mais
Já nem farejo os ais,
Ai! Os dias andam maus pra cachorro!
Quem dera ter pedigree.
Ai não apanhava dos porcos,
Podia andar por aí.
Cansei de passar sufoco, fui morder, mas só lati
E ainda abanei meu rabo torto pra passarem a mão em mim!
Dia de cão!
Eu corri atrás da bolinha
Mas era só ilusão
E ainda ouvi sua risadinha
E minha bolinha na sua mão
Porque você só faz que joga
E ri da minha empolgação!
Eu vigio tanto a casa que até mastigo as cartas
E apanho por subir na cama, na minha cama
Apanho do despertador que logo cedo já chama
E vou dormindo no metrô.
Eu nem sei por que eu vou.
Dizem que o dono chamou, mas ninguém me adotou!

Junto às palavras, Pieta encena alguns gestos, como o de fazer que joga a bolinha, afagar a cabeça e se segurar no ônibus. Esse repertório faz com que o performer ora seja o eu-lírico cão, ora eu-lírico humano, ora a representação crítica do próprio dono que o engana e oprime. Além disso, há o desejo de não aparar mais os pelos e andar nu; há o desejo por outro modo de pertencer e se deslocar na cidade, o direito de simplesmente “dar uma volta”. Porém, a violência está posta e interdita o aparecimento do seu corpo no espaço urbano: “o asfalto hoje está quente demais”. Os mecanismos de patrulhamento aparecem para controlar o fluxo da cidade, oprimindo o eu-lírico: “Quem dera ter pedigree/ Ai não apanhava dos porcos/ Podia andar por aí”. Pieta desmistifica a fantasia liberal do espaço urbano como democrático, neutro e livre. A polícia, representada como “porcos”, determina quais as coreografias aceitáveis na malha urbana, quais os corpos passíveis de mobilidade e quais os corpos excluídos e assassinados pelo braço armado do Estado. A vida do eu-lírico torna-se um “sufoco” (“Ai!

Os dias andam maus pra cachorro!”) frente a essa instituição que não permite nem mesmo pequenas ações, como “farejar os ais”. Enquanto verbo, “farejar” traça caminhos pelo olfato, pelo afeto, pela intuição, por pistas e rastros dispersos, articulando uma trajetória por ruas, avenidas e postes, não controlada por placas e sinalizações (pare, retorne, proibido permanecer). É um mapeamento, uma cartografia que foge à guarda e aos mapeamentos de GPS, em que

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar a governamentalidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão. (LEPECKI, 2011, p. 51)

Para as populações “sem pedigree”, passear pela cidade, se reunir e alterar o fluxo casa-trabalho-casa envolve expor-se à violência das forças policiais que, como Lepecki pontua, excedem a lei com a mesma força com que dizem cumpri-la. No poema, Pieta articula isso com um jogo impressionante de ecos e aliterações:

Eu continuo vira-lata.
Virando lata após lata
De breja fraca e barata
e aperta o nó da gravata
e ainda querem que eu lata
antes que alguém me bata,
antes que alguém me mata
antes que o tédio me mata e anda...

Esse trecho é dito num fôlego só, com velocidade crescente, causando uma sensação de estrangulamento no ouvinte. Os desdobramentos

polissêmicos de “lata” criam confusão sobre a identidade do eu-lírico: é um cachorro ou uma pessoa? Essa maleabilidade deflagra como a noção de Homem e humano subjuga e violenta populações racializadas. A sequência de sete versos fixos, com oito sílabas, é interrompida pelo “e anda...”, que quebra não só o fluxo rítmico como também a prosódia e a construção sonora rimada. É um comando, uma voz externa e autoritária que interrompe a reflexão do eu-lírico. Ela não cabe na rítmica. Ela atravessa o verso e se impõe. Não à toa, para Rancière, “ande” ou ainda “circular, circular” é o comando por excelência da polícia:

Intervenções policiais em espaços públicos consistem principalmente não em interpelar os manifestantes, mas em os dispersar. A polícia não é a lei que interpela indivíduos (como em Althusser, e o seu “Ei, você aí”)... O refrão da polícia é antes: “Circular, circular, não há nada para se ver aqui...”. A polícia é aquilo que diz que, aqui, nesta rua, não há nada a ser visto e, portanto, nada mais a fazer do que continuar se movendo. Ela afirma que o espaço para circulação não é mais do que o espaço de circulação. (RANCIÈRE apud LEPECKI, 2011, p. 54)

O racismo trabalha de uma maneira que não permite ao eu-lírico n andar por aí, tampouco permanecer parado. Não há lugar para o seu corpo na cidade e na esfera política, pois as instituições de saúde, alimentação, transporte e lazer recusam sua presença, expondo “um duplo trauma: o da escravidão (no passado) e o da perseguição, especialmente da violência estatal (no presente)” (FREITAS, MESSIAS, 2018, p. 411), que colapsa a própria noção temporal:

No busão cachorro não entra.
Na farmácia cachorro não entra
No mercado não entra cachorro
E na rua cachorro não guenta.
Dia de cão!

111. “Em termos arendtianos, podemos dizer que ser excluído do espaço de aparecimento, ser impedido de ser parte da pluralidade que constitui o espaço de aparecimento, é ser privado do direito de ter direitos” (BUTLER, 2018, p. 66).

Pieta é um poeta negro trans-masculino não-binário. O poema performado em seu corpo e sua voz critica a estrutura racista e heterocisnormativa ocidental que define a humanidade a partir de um ideal branco e excludente, vetando sua presença dos espaços de aparecimento¹¹¹. Ao enunciar essa du-

pla restrição e questionar a norma que enquadra e demarca a vida pública, o poeta performativamente a rasura, ainda que provisoriamente, ainda que apenas durante os três minutos¹¹². O recurso do paralelismo sintático e semântico faz com que as situações de interdição pareçam inúmeras, uma lista infinita que excede em muito os eventos relatados. Além de contar nos dedos os episódios, Pieta utiliza uma retórica explicativa/didática nos dois primeiros versos. A inversão nos outros dois, além de auxiliar na musicalidade, explicita o paradoxo: o cão é relegado à rua e na rua ele não pode sobreviver. A voz se revolta e pronuncia: Dia de cão! É a terceira e última vez que esse mote vem à tona. Mais do que rascunhar uma resposta, resolver o problema ou apresentar uma solução paliativa, Pieta encerra seu texto com uma pergunta, implicando o público na gravidade e na responsabilidade do problema: “Na ‘palma’ da pata, uma indagação / Será que é defeito da vida, ou é problema meu ser cão?”. Através da imagem “palma da pata” (uma metonímia do corpo plasticizado do eu-lírico), o poema continua a trabalhar mesmo depois de o poeta se afastar do microfone. Novamente, a noção de obra se desestabiliza, pois não é possível definir com precisão o fim. O limite da obra oscila entre o ponto de interrogação, as comemorações, as palmas, os vivas, os abraços da plateia, a suspensão incômoda provocada pelos versos, as últimas palavras proferidas.

Gostaria aqui de traçar uma breve reflexão sobre os fins de poema no *slam* e sua importância na dinâmica do jogo. Marc Smith define o arremate da performance nos seguintes termos: “No alvo. A história tem que finalmente acertar o alvo e preencher a expectativa da plateia ou esmagá-la de surpresa. Nada é mais desapontador ou frustrante que ouvir uma história que tem pouco ou nenhum desfecho ou uma piada sem *punchline*” (SMITH, 2009, p. 47, tradução livre)¹¹³. *Punchline* – algo que poderia ser traduzido como um verso-soco – é um termo usado nos *stand-ups* em relação ao efeito cômico produzido pelo fim da piada e nas batalhas de rima para designar o desfecho arrebatador de uma investida. Talvez seja um dos recursos mais usados nos *slams*, dada sua capacidade de síntese e arremate. Ademais, essa figura de linguagem – se é que podemos chamá-la assim – tem um grande apelo à plateia, evocando estremecimento e “pow, pow, pows”, algo próximo do efeito poético produzido pelo gol.

112. “Perguntar como essas normas são instaladas é o começo do processo de não tomar a norma como algo certo, de não deixar de perguntar como ela foi instalada e representada, e à custa de quem. Para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, a luta se torna uma batalha corpórea por condições de reconhecimento, uma insistência pública em existir e ter importância. Assim, é apenas por meio de uma abordagem crítica das normas de reconhecimento que podemos começar a desconstruir esses modos mais perversos de lógica que sustentam formas de racismo e antropocentrismo. E é apenas por meio de uma forma insistente de aparecer precisamente quando e onde somos apagados que a esfera da aparência se rompe e se abre de novas maneiras” (BUTLER, 2018, p. 44).

113. No original: “A bull’s eye. The story has to finally fit a target and fulfill the audience’s expectations or cut those expectations off the knees. Nothing is more disappointing or frustrating than listening to a tale that has little or no payoff or a joke without a punchline.”

Retomando a distinção de futebol-prosa e futebol-poesia de Pasolini, Wisnik (2008, p. 117) marca que “o delírio do gol é puramente poético, chegou-se a ele por uma via ou por outra e, como tal, é o momento e o lugar em que a diferença entre prosa e poesia se desfaz”. O *punchline* apresenta-se, assim, como o delírio poético que amarra, encerra e encanta as jogadas anteriores, construídas de estrofe a estrofe, verso a verso, face a face com o público. Um *punchline* certeiro pode até mesmo redimir o passe torto ou o levantamento desengonçado da bola na área, aumentando a nota e a empatia des jurades. Inversamente, uma sequência de lances virtuosos, mas cuja finalização acerta o travessão ou desvia na barreira pode custar décimos preciosos. Seria um pouco exagerado, mas não de todo errôneo, pensar que o átimo do *slam* é o fim do poema, que os três minutos de performance vivem para a consagração dos segundos finais, que são decisivos – às vezes miraculosos – como um escanteio ao 48 do segundo tempo. Talvez daí, inclusive, as regras de tolerância do cronômetro: depois de esgotado “o tempo regulamentar”, e poeta tem ainda dez segundos para finalizar sua performance sem penalidade, momento em que o ar parece se suspender de tão denso e que todes es presentes prendem a respiração e levantam a mão – código compartilhado por *slammasters* e públicos para indicar que o tempo estourou; após esse período é descontado meio ponto a cada 10 segundos.

Sobre o fim do poema, Agamben (2002, p. 146) indaga: “Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível?”. Agamben não chegar a fazer propriamente um inventário das formas de se encaminhar um poema para o fim; porém, dá algumas pistas de como “existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita crise de verso, na qual está em jogo sua própria consistência” (Ibid., p. 145). Nos *slams*, alguns artistas suspendem o último verso com uma pausa grave, aumentam a energia e volume na voz, investem na contundência do verso conclusivo. Muitas vezes, o rosto se contrai ainda alguns segundos após a última palavra, adiando a explosão das palmas e o fim já iniciado da performance. A comemoração deixada em

abismo é um silêncio palpável que reverbera o som do que foi produzido, até que os gritos e vivas irrompem, e poeta agradece, abre um sorriso ou sai ligeiro do centro da roda. Se, como anunciado pelo filósofo italiano, o poema vive da tensão e não-correspondência entre voz e palavra, som e sentido, *logos e phoné*, em seu final a

dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz. (Ibid., 147-148)

Uma das belezas do *slam* talvez seja a de celebrar delirantemente a impossibilidade estratégica do poema, a ruína anunciada em “sua queda sem fim” e consumada agora coletivamente como gol. Assim como Pieta, Beto Bellinati também usa a pergunta como elemento encaminhador do final, mas dessa vez, como veremos, é a ausência deliberada de resposta que levanta a bola para o chute derradeiro. “Mundo cão” é a história de um eu-lírico que, após se defrontar com uma cena quixotesca, passa para o lado do “Totó”. Nos dois textos, a cidade é construída como um espaço de segregação e amontoamento, sendo descrita da seguinte maneira por Beto Bellinati:

A cidade urbana foi feita pra juntar
e ela junta, ela aglutina
em tudo quanto é canto
em tudo o que é esquina
é pobre, é punk, é banco, é mina
as bocas sem “ésse” das língua ferina
e os “ésses” em excessos de uma elite sem nexos
que não faz sexos

Na palavra “cidade” o performer prolonga o “ésse”. Na sequência, haverá um jogo entre as consoantes oclusivas (/p/ e /t/) e a fricativa (/s/), sendo que a primeira promove uma sensação de choque e explosão, atrelados ao contexto urbano, e a segunda, uma sinuosidade ruidosa que o

poeta associa aos excessos da elite “sem nexos”. A primeira frase (“A cidade urbana foi feita pra juntar/ e ela junta”) é falada com sobriedade, como se o poeta introduzisse o que será explanado. Em seguida, com muita ironia e uma voz mais aguda, ele se dirige ao público dizendo “mano, ela aglutina”. Essa correção do verbo é performada como um comentário feito na camaradagem entre amigos, o que cria um laço confessional com o público e explicita a diferença entre “juntar” e “aglutinar” – o primeiro presente em discursos oficiais que suavizam a experiência árdua, caótica e concreta dos grandes conglomerados urbanos. Os dois versos a seguir são octossílabos¹¹⁴, com tônicas bem marcadas. A prosódia, atrelada ao movimento das mãos que pontua “canto” e “esquina”, ajuda a construir a imagem da cidade como labirinto repleto de arestas e becos sem saída. O ritmo fixo cria a cama para a aceleração que virá a seguir: “é p**o**bre, é p**u**nk, é b**a**nco, é m**i**na”. A princípio, essa parece uma enumeração aleatória; porém, as tônicas marcadas nas primeiras sílabas e o ritmo construído com alternância ternária uniforme criam uma relação mais sonora que lógica, metaforizando o próprio movimento de aglutinar um “bando sem conjunto”¹¹⁵.

Após descrever a metrópole, o eu-lírico entra “num canto-centro da cidade”, um “museu-teatro não sei não lembro tanto faz”. No caso do vídeo de 2014, essa referência ao espaço ganhava traços metalinguísticos, pois o ZAP! Slam era realizado na sede do grupo de teatro hip-hop Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, no bairro da Pompeia, em São Paulo. A indefinição do local, construída por meio da similaridade sonora de “canto-centro” e da sobreposição de dizeres como “museu-teatro”, “não sei”, “não lembro”, “tanto faz”, cria uma aura onírica e nebulosa. Como um ator épico, Beto irá construir a cena a seguir:

e tava lá,
o maluco,
em cima dum caixote
maluco mesmo, louco
pique dom quixote
gritando, quase rouco,
ardia assim:

114. Estou usando a metrificação proposta por Ali Saad.

115. Retornarei a ele mais adiante.

Entre os versos, Beto lança olhadas precisas para o lado, como se o “maluco” estivesse ali, criando uma presença imaterial no palco. Epicamente, o intérprete torna-se um narrador que, mais do que vivenciar as emoções de um “personagem”, materializa e comenta a história para a plateia. Ao terminar a descrição, Beto dá um passo para o lado, se posiciona no local para o qual estava olhando e “entra” no personagem quixotesco, interpretando-o, com voz melodramática, gestos excessivamente expressivos e uma retórica de “teatrão”.

O *slam* se estrutura a partir de uma premissa de autorrepresentação e performatividade, mas há momentos como esse em que os *slammers* representam outrem, uma persona, personagem ou voz que não a de si própria. Essa intervenção às vezes acontece como paródia, às vezes como ironia, às vezes de forma melodramática, às vezes tipificada, às vezes épica. Somers-Willett (2009) entende que mesmo nos casos em que o poema não é escrito em primeira pessoa ou que haja traços ficcionalizantes, a presença física dos poetas torna a narrativa, em alguma medida, um relato de si¹¹⁶. No caso de Beto, não se trata de um episódio de sua vida pessoal, mas de uma encenação revelada de uma lembrança do eu-lírico. De forma lúdica e teatral, o poeta evidencia o ato de representar outrem:

Mundo cão!
 Como é que eu fico são no meio desse mundo cão?
 Mundo cão!
 Como é que eu fico são no meio desse mundo cão?

Diferentemente do estilo anterior, essa quadra tem uma impostação artificial, promovendo um efeito cômico e meio patético. Aproveitando essa qualidade, Beto volta para sua posição original e comenta novamente com o público. Seu tom, agora, é desconfiado e pensativo:

Aí eu parei...
 escutei...
 pensei...
 reflitei...

116. “Habitando o espaço no qual o “eu” da página se traduz quase completamente ao “eu” do palco, o autor chega a incorporar declarações sobre sua experiência pessoal à performance. Isso é verdadeiro mesmo quando o eu-lírico e o poema são escritos em segunda ou terceira pessoa, devido ao ato da performance ao vivo ainda se vincula ao corpo do autor e suas marcas visíveis” (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 69, tradução livre). No original: “Inhabiting the space where the “I” of the page translates quite seamlessly to the “I” of the stage, the author comes to embody declarations about personal experience in performance. This is true even in the case of persona poetry and poetry written in the second or third person, for the act of live performance still hinges on the author’s body and its visible markers”.

A fim de manter a rima em /ei/, o poeta inventa um “reflítei”, provocando riso na plateia, até chegar na pergunta central do poema:

Mundo cão? Mundo cão?

Da onde veio essa expressão?

Mundo cão...

quem fez a comparação?

Porque se o mundo fosse cão, não tinha esses rei, não tinha essas lei, não tinha espancamento de alguém por ser gay.

Se o mundo fosse cão, não tinha exclusão, não tinha escravidão, não tinha exploração do cão pelo cão.

Porque cachorro que é cachorro não maltrata, só late.

As veiz bate nos colega,

PORQUE NÃO FALA, SÓ LATE.

E é tipo um chega pra lá...

rrghr eu quero almoçar

grhhr au

Só isso.

E aí eu me pergunto:

Será? Que será? Que será que o cachorro ia falar se pudesse falar?

Tanto faz, tanto fez...

o totó perdeu a vez

É o homem que pega o microfone

é o bicho homem que pegou o microfone.

E fala fala e não diz

O verso “PORQUE NÃO FALA, SÓ LATE” ironiza a partilha do sensível e a criação de espaços de aparecimento na vida pública. Que fala é considerada *logos*? Que voz é descartada, taxada apenas como expressão de dor e desprazer, ou vista como insignificante? Essa hierarquia do saber a partir de um paradigma logocêntrico compactua com a violência e a perseguição de corpos subalternizados e racializados. Através da e na performance, o conteúdo do poema se pontencializa. A partir da terceira estrofe, o intérprete começa a latir. Ironicamente, como se a ausência de palavras fosse sinal de superioridade, sua fala se ergue na tensão entre som e sentido, entre humano e animal. É um poema-ouriço que guincha enquanto arre-

mete o veículo para fora da estrada. Além disso, nas primeiras aparições da palavra “cão”, Beto faz o sinal correspondente em Língua Brasileira de Sinais, criando um pacto com o intérprete a seu lado e incluindo mais uma camada no debate sobre línguas dominantes.

Ao constatar que o “totó perdeu a vez”, o performer se aproxima do microfone, pegando-o energicamente com as mãos (“É o homem que pega o microfone / é o bicho homem que pegou o microfone”). Esse gesto se torna um *gestus* social na medida em que sintetiza o poder cis-hetero-branco-patriarcal e seu domínio da fala. Nesse gesto, está contido Hitler e seus discursos por meio dos alto-falantes, está contida “A voz do Brasil” durante a ditadura militar, estão contidos os sermões neopentecostais e os discursos de ódio, estão contidos os generais no front e as catequeses coloniais. A voz, nesse caso, se aproxima da antipolítica discutida por Dolar (2014): se, por um lado, o Ocidente desvocalizou o pensamento e definiu o logos como palco da política; por outro, necessita da autoridade da voz em rituais performativos, como os tribunais de justiça, o parlamento, os cultos religiosos, as titulações acadêmicas. Nesse caso, a viva voce legitima a escrita, criando e sustentando uma divisão do trabalho entre letra e voz. Quando aparece no âmbito público, ela vem domesticada e a fim de autenticar a letra: “Podemos notar como a voz – em sua função de exterior interno do logos, como pré-logos ou extra-logos aparente – é necessária e convocada em certas situações sociais e cruciais e bem definidas” (Ibid., p. 193) Entretanto, por vezes, essa voz rompe os limites da lei e se torna, ela mesma, destruição e autoritarismo:

Com efeito, trata-se da (apropriadamente chamada) voz autoritária, da voz como autoritária, a voz como fonte de autoridade contra a letra, ou ainda, a voz não mais como suplemento, mas como suplantação da letra. É muito significativo que todos os fenômenos de totalitarismo tendam a recorrer presunçosamente à voz, fazendo que um *quid pro co* a coloque no lugar da autoridade da letra ou questione sua validade. (...) uma voz que é a fonte e o móvel imediato da violência. (Ibid., p. 197-198)

Em seu poema, Beto deflagra essa violência não só no nível semântico, mas também no nível performático. Ele repete inúmeras vezes o verbo “fala”

e, aos poucos, se distancia do microfone, diminuindo o volume da palavra. Sua voz se torna inaudível. Então, o que sobra é a boca gesticulando uma fala muda – muda porque, ainda que oral, recusa a voz enquanto unicidade e diferença, instaurando-se como presença-ausência do paradigma logocêntrico. É a voz colonial na e fora da lei. É a boca que gesticula a fala muda e totalitária dos homens do poder, a fala que recusa os latidos, a fala que recusa os ruídos, a fala que subjuga a multiplicidade das existências.

Porém, a obra não se finaliza nessa cena. Ao se afastar e silenciar o “bicho homem”, o poeta recusa o pacto com o poder, criando uma aliança com os cães. Beto Bellinati aposta, assim, na figura do poeta como interlocutor entre mundos. O verbo *advogar* parece ser um indicativo das dinâmicas de representação postas em jogo. Em certa medida, o advogado *fala por* seu cliente, mas sua defesa não supre nem anula o corpo, a presença e o depoimento do réu que, em muitos casos, é chamado a testemunhar.

Nas primeiras vezes em que ouvi o poema os latidos me pareciam uma representação político-teatral da matilha: o poeta como intermediário supostamente transparente. Porém, ao analisar com mais atenção, percebi que os latidos poderiam ser também Beto falando com os cachorros, ou seja, sua voz traduzindo sua própria fala. Uma terceira possibilidade seria encarar a cena como Beto Bellinati enlouquecendo a linguagem e vocalizando o quase-outro que o habita. Spivak (2018, p. 108), dialogando com Derrida, aponta que uma das possibilidades para o problema europeu da constituição do Sujeito e da representação talvez seja fazer “um ‘apelo’ ou ‘chamado’ ao ‘quase-outro’ (*tout-autre* em oposição a um outro autoconsolidado), para ‘tornar *delirante* aquela voz interior que é a voz do outro em nós”. A escolha da palavra *voz* sugere um delírio corporificado que passa pela dimensão carnal da *phoné*, por aquilo que excede o domínio da racionalidade e da palavra. Beto Bellinati não tanto evoca os cachorros para depor, mas, na sua profusão de gritos, rosnados e latidos, nubla a linguagem. Promete advogar por eles, mas, no revés da performance, o que se manifesta é o delírio, a fragmentação de sua própria unicidade, a refração de sua voz:

Mas chegou a hora, canina vez
 vamo virar o jogo, inverter o xadez.
 a partir de agora, eu to do lado deles
 Au Au! advogo por eles.
 Eu falo a língua Au Au!
 Vou defender os inocentes
 desfazer o engano
 todos os dias, acusados
 de serem humanos.
 Au Au!
 Que é o líder da matilha? Au! Grhhgr!
 Quem é o chefe dessa porra?Au!
 Quem inventou o mundo cão? Au! Au!
 Ninguém levanta a mão? Au! Hein? Au! não?
 Au! Au! Au! Grhhgr!
 É essa a meta?
 Tirar o furico da reta?
 Quando precisa de alguém
 não tem; todos somem.
 mundo cão é o caralho,
 Aqui é o mundo homem.

A articulação performática entre fala e latido é tão estremeceadora que provoca um “uhul” em “cena aberta”. Beto provoca a plateia e, quando ninguém levanta a mão, o *punchline* “Aqui é mundo homem” sintetiza o poema. Infelizmente, a câmera corta e os logotipos do evento aparecem. Não vemos a reação do público, mas os assovios, palmas e gritos talvez deem conta da experiência compartilhada do *slam* e de como a palavra poética, vocal e corporificada redistribuiu, em certa medida, espaços de aparecimento.

REPRESENTAÇÃO

Neste último capítulo, pretendo discutir o conceito de representação no contexto do poetry slam brasileiro e aprofundar a questão da voz desde uma perspectiva de gênero, analisando os poemas “eu não sei a hora de parar”, de Ana Roxo e “mulher de palavra”, de luz ribeiro. A fim de delinear alguns dos sentidos implicados no termo *representação* e suas manifestações no *slam*, recorro à distinção proposta por Spivak (2018, p. 39): “a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia (...) no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro”, além da *representação* no contexto da teoria teatral, em tensão e diferença com a linguagem da performance.

Na teoria literária, a discussão sobre *autoria* já rendeu diversas abordagens, correntes e posicionamentos. Mais do que adentrar nessa fortuna crítica – que, em geral, diga-se de passagem, tem como objeto de reflexão a escrita –, me interessa perceber como a noção de *autoria* se dá na poesia oral. Nesse sentido, Zumthor postula que o intérprete enquanto corpo, voz e materialidade imediata e irrefutável em cena se sobrepõe ao compositor (ainda que elus, por vezes, coincidam):

Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer. A ação do compositor, preliminar à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. (ZUMTHOR, 1997, p. 222-223)

Esse embaralhamento da *autoria*, ainda que não absoluto, acontece em agenciamentos coletivos ou em tradições orais¹¹⁷, assim como em eventos de poesia falada, como os saraus. Diferentemente dos *slams*, em saraus, microfones abertos e rodas de declamação é permitido performar textos de outrem. O conto “Da paz”, por exemplo, foi escrito por Marcelino Freire, mas se tornou conhecido por meio da interpretação de Naruna Costa, repercutindo nas noites do Sarau do Binho, no palco do Teatro Clariô, no curta-metragem “Curta Saraus” e no programa Manos e Minas (os vídeos divulgados no Youtube e no Facebook computam mais de 4 milhões de visualizações), de modo que hoje é comum associá-lo tanto à atriz quanto ao contista¹¹⁸. No *slam*, por sua vez, essa dinâmica entre performer e escritor opera de forma distinta: o poema precisa ser autoral, ou seja, e *slammer* não interpreta, representa e nem reinterpreta o texto de outrem, se não suas próprias palavras. Ainda que haja traços ficcionalizantes, sobreposição de vozes, criação de figuras e outros recursos de linguagem, o poema ganha uma dimensão performativa de autorrepresentação:

Se pensarmos na primeira regra, quando o autor que escreve é aquele que vai representar o texto, e ao analisarmos a performance poética do ponto de vista

117. Porém, mesmo essa acepção pode ser matizada, uma vez que também nas tradições de poesia oral há trabalho estético e poético daqueles que recolhem, selecionam e recriam os ensinamentos e versos da tradição na voz e na performance ao vivo. Nesse sentido, relembro como Edmilson Pereira de Almeida frisa a singularidade e o labor literário dos cantopoetas no contexto das textualidades banto-católicas do Congado, analisado no capítulo anterior.

118. Noto que esse conto de Marcelino Freire foi citado e referenciado duas vezes na final do SLAM BR 2021 por Brenalta e Joice Zau. Ademais, há de se destacar a importância de Marcelino Freire na história do slam brasileiro: além de sua presença assídua e entusiasta na plateia desde os primórdios do movimento, ele participa dos campeonatos paulista e nacional ministrando “aulas-magmas” e compartilhando seus processos criativos.

do discurso, uma ideia fundamental para o seu entendimento é a de “autorrepresentação”, que neste caso diz respeito não só a contar sua própria história, com suas próprias palavras e com uma profunda apropriação de seu sentido, mas também contá-la criando uma estética específica e própria que influi no conteúdo e é influenciada por ele. (D’Alva, 2011, p. 122)

Essa “estética específica” parece ancorada mais no terreno da performance (ou da performance teatral) do que do teatro propriamente dito. Féral (2015, p. 146) fundamenta essa distinção a partir da recusa da representação e de elementos espetaculares que criam a ilusão de realidade, assim como pela inserção do corpo no real, em situação: “É que o performer não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação”. No *slam*, em específico, não é permitido o uso de figurinos, adereços, cenário e demais objetos cênicos: é poeta e microfone. Sem figuração ou personagens “encarnados”¹¹⁹ mediando a relação artista-público, a materialidade do corpo e da voz se radicalizam no instante presente.

Seria possível, ainda, elencar outras dinâmicas de poesia falada que mesclam autore e intérprete dentro de uma estrutura de competição, como as batalhas de rima (seja de sangue ou de conhecimento)¹²⁰, o repente, a glosa. Porém, nesses casos, o que está em jogo é a capacidade de improviso, de compor sobre pressão e em resposta a um desafio não premeditado. No *slam*, o ponto é outro: algúmes *slammers* esporadicamente arquitetam o poema na hora “do zero”, mas, em geral, a produção é realizada com antecedência, configurando uma “obra ainda virtual” que só quando performada se concretiza. O improviso do texto, portanto, não é o eixo fundamental. Algúmes poetas inclusive trabalham com o mesmo texto por longos períodos, amadurecendo e/ou transformando a performance durante as apresentações até que se tornem *hits* consagrados, poemas-“medalhões” que o público decora, entoando os seus versos, completando as últimas palavras, pontuando com *pow* ou *vish* as estrofes. Nesse sentido, o *slam* rearranja as noções de autoria, apresentação pública e obra, exigindo um olhar mais prolongado para a questão da representação.

119. É curioso que, no jargão teatral, utiliza-se o termo “papel” para se referir à personagem. No âmbito do spoken word, a “crise do papel” ganha uma multiplicidade de sentidos: é e *slammer* que conta sua própria história sem precisar de uma dramaturge que diga por ele (e, nesse sentido, por também é através); são os artistas que se desprendem de uma tradição de interpretação realista que trabalha com a fusão ator-personagem e recorrem a recursos épico-performativos; é a criação de uma linguagem nos limiares da teatralidade que matiza a dicotomia oralidade-escrita – já que, como veremos, muitas vezes há uma produção prévia que passa pela folha e pela caneta –; é o corpo tornado papel; os gestos, as vozes, os ritmos, as pausas tornados escrita.

120. Em batalha de sangue, os rappers duelam entre si, rimando uma contra e outra; já em batalhas de conhecimento, o mote do improviso é um tema escolhido na hora.

Dito isso, gostaria de pensar a importância do conceito de representação em face dos estudos feministas e da obra de algumas *slammers*. Em *Um teto todo seu* (2014), Virginia Woolf apresenta o debate em dois eixos: primeiramente, refaz uma cronologia histórica de autoras na Inglaterra, evidenciando a ausência de escritoras antes do século XVIII e a escassez de obras nos períodos seguintes. Durante essa escavação, a escritora destaca como é imprescindível que haja condições econômicas e materiais mínimas para que as mulheres possam escrever. A síntese se encontra na já famosa conclusão “de que é necessário ter quinhentas libras por ano e um aposento com tranca na porta para escrever ficção ou poesia” (Ibid., p. 147).¹²¹ Em segundo lugar, Woolf se debruça sobre as representações hegemônicas e extremadas das mulheres na ficção. No trecho a seguir, por exemplo, questiona a ausência de cenas de amizade entre figuras femininas:

Todos os relacionamentos entre mulheres, pensei, repassando rapidamente a esplêndida galeria de mulheres ficcionais, são muito simples. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser abordada. E tentei me lembrar de algum caso, no decorrer de minhas leituras, em que duas mulheres tivessem sido representadas como amigas. Há uma tentativa em *Diana of the Crossways*. Elas são confidentes, claro, em Racine e nas tragédias gregas. Aqui e ali são mães e filhas. Mas quase sem exceção elas são mostradas dentro de sua relação com os homens. É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, *não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo*. (...) Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos de beleza impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou feliz. (Ibid., p. 191-120 – grifo meu)

Nesse excerto, Woolf deflagra como as mulheres não só são representadas na literatura a partir do olhar masculino – ou seja, em termos políticos, *fala-se por elas* – como também representadas majoritariamente nas relações com os homens. O paradigma patriarcal opera de forma que, em termos ficcionais, as construções de personagens, situações e conflitos correspondam e se restrinjam aos parâmetros e expectativas criados pelas figuras masculinas – sejam elas de desejo, amor, ódio, aversão. Apesar desse

121. Esta frase de Woolf é relida e contestada por escritoras feministas do século XX desde uma perspectiva de raça, classe e sexualidade. Gloria Anzaldúa (2000, p. 233), por exemplo, irá dizer às escritoras racializadas do terceiro-mundo: “Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso”.

122. BECHDEL, Alisson, Dykes To Watch Out For: The Rule. Disponível em <<https://thedissolve.com/news/3285-bechdel-test-originator-alison-bechdel-given-a-mac/>>. Acesso em 6 jan. 2021.

ensaio de Woolf ter sido escrito no começo do século passado, muitas das inquietações e demandas persistem. Não posso deixar de lembrar do Teste Bechdel/Wallace, criado pela cartunista Alisson Bechdel e creditado a Liz Wallace, através da tirinha *The Rule*¹²². O método avalia obras cinematográficas a partir de três regras simples. No filme, deve haver: 1) pelo menos duas personagens femininas; 2) que conversam entre si; 3) sobre qualquer assunto que não um homem. Algumas atualizações indagam se essas figuras têm nome e se o diálogo dura mais que 60 segundos. Conforme esperado, uma parte expressiva do cinema hollywoodiano não cumpre os requisitos.



Figura 30 - Tirinha *The Rule*.

Fonte: Alisson Bechdel e Liz Wallace

Ademais, nesse mesmo ensaio Woolf usa o espelho para abordar as representações hegemônicas que tomam o masculino como referencial: “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e

deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (Ibid., p. 54). Espelhos não têm existência ou subjetividade, sendo utilizados como objeto de deleite e posse do sujeito narcisista. Nessa direção, a tensão sujeito e objeto é retomada por Beauvoir (1970, p. 10): “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela. (...) O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. O gênero feminino é, assim, reificado e destituído de essência, enquanto o masculino consolida-se como sujeito, supostamente transparente e absoluto.

Uma vez que essas formulações podem sugerir uma definição una/universal e, portanto, excludente, de mulher, o giro proposto por Spivak (2018) é precioso, pois localiza a questão de gênero a partir da experiência pós-colonial. A autora mapeia o capitalismo global e os modos de produção discursivos acerca da subalternidade, em especial uma entrevista entre Foucault e Deleuze que, a seu ver, “restauram a categoria do sujeito soberano no cerne da teoria que mais parece questioná-la” (SPIVAK, 2018, p. 49). Segundo Spivak, ao criar coletividades monolíticas, homogêneas e positivas das classes subalternizadas, sem levar em conta as contradições internas, os jogos de interesse, desejo e poder, esses teóricos fetichizam o concreto e veem a si mesmos como transparentes na dinâmica da representação. Exemplificando a violência epistêmica como “o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro”¹²³ (Ibid., p. 60), Spivak aborda o *sati*, cerimônia na qual viúvas indianas imolavam a si mesmas nas piras funerárias de seus maridos. Entre os discursos da elite tradicional local que classificavam a cerimônia, hipocritamente, como um ato de livre-arbítrio das esposas e as respostas salvacionistas dos colonizadores britânicos, a fala das mulheres é eclipsada:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização. (Ibid., p. 157)

Tendo em vista esse violento arremesso, Spivak encerrará o texto afirmando que

123. Grada Kilomba (2019, p. 37-38) dirá que, além de “Outro”, o sujeito negro se constitui como “Outridade”: “Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito negro torna-se não apenas a/o “Outra/o” – o diferente, em relação ao qual o “eu da pessoa branca é medido -, mas também “Outridade” – a personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco.”

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de propriedades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (Ibid., p. 165)

Antes de mais nada, gostaria de retomar o comentário e posicionamento de Grada Kilomba acerca da tradução do termo *subaltern* para *subalterno*:

O termo em inglês *subaltern* não tem gênero. (...) Tendo em conta que Spivak é uma mulher, teórica, filósofa e crítica de gênero da Índia que tem feito uma das contribuições mais importantes para o pensamento global, revolucionando os movimentos feministas com a sua escrita. A redução do seu mais importante termo, *Subaltern*, ao gênero masculino na língua portuguesa é duplamente problemática. Por isso, opto por escrever o termo em sua forma feminina: *subalterna*. (KILOMBA, 2019, p. 20-21)

Se voltarmos ao trecho final de Spivak, fica evidente que *subaltern* se refere à “mulher” subalterna, cuja vida é desprezada nas “listas de propriedade global”. Porém, a tradução opta por contrair o substantivo ao masculino, comprometendo a leitura crítica e anunciando a língua como locus de controle e fixação de identidades. Gostaria de destacar que Spivak grafa a subalterna como “*mulher*”, entre aspas, em oposição à *mulher intelectual*, sem aspas. Entre a ênfase e a ironia, esses quatro traços cortam e enquadram a palavra, trazendo à superfície do texto a cisão e a violência colonial: a subalterna se diferencia da categoria mulher. Não à toa, enquanto sinal gráfico, as aspas são usadas para indicar a fala de outrem no corpo da escrita. A subalterna não aparece como sujeito (gramatical) nem como objeto (indireto de “atribuir”), mas como discurso (fala de alguém sobre ela) de uma representação que não definiu.

Em *Rumo a um feminismo decolonial*, María Lugones (2019, p. 362) discute quais corpos e existências são considerados “mulher” e quais corpos e existências são construídos, pelo racismo e pela colonialidade, como menos que humanos: “A consequência semântica da colonialidade dos gêneros é que a categoria ‘mulher colonizada’ é vazia”. Mais uma vez, o uso das aspas fratura o texto e expõe o problema. Se em Spivak a representação ainda

não definiu, aqui ela aparece como lacuna, figuração em falso. Apesar disso, Lugones não termina o texto no “vazio imaculado” da mudez, buscando olhar e se posicionar com(o) subjetividade resistente: “Em nossas existências colonizadas, atribuídas de gênero e oprimidas, somos também algo diferente daquilo que a hegemonia nos faz ser” (Ibid., p. 362).

Em *Pode um cu mestiço falar?*, Jota Mombaça (2015, n.p.) ressalta na pergunta de Spivak a sugestão da (im)possibilidade de escuta e reconhecimento das classes hegemônicas acerca das textualidades subalternas: “Em lugar da pergunta sobre se pode ou não o subalterno falar, invoco outra: que ocorre quando umx subalternx fala?” Quando iniciei esta pesquisa de mestrado, uma das perguntas norteadoras – que permanece em aberto – era se o *poetry slam* não a priori, mas tal como organizado e operante no Brasil hoje, poderia ser considerado um espaço de enunciação de discursos, corpos e existências subalternizadas – uma ágora arquitetada por outros modos de conhecimento e poética – e se tais produções poderiam, em alguma escala, romper paradigmas de literatura e política, apesar das tentativas de captura do mercado, dos grandes meios de comunicação, dos partidos políticos e até mesmo da universidade. A essa altura, ainda não consigo delinear uma resposta/definição desse calibre –apesar de que, nas entrelinhas, meu entusiasmo transborde. Preferi, então, recalcular a rota e analisar dois poemas de duas *slammers* brasileiras, Ana Roxo, e luz ribeiro, atenta aos sentidos, rupturas e furos que elas colocam em jogo quando falam. O que acontece nessas performances para além do dizer? O verbo *falar* traz em si, indissociavelmente, a dimensão da voz, do corpo, do timbre, da respiração, exigindo uma abordagem que questione o paradigma logocêntrico, que intente um “remapeamento da escuta que leva em consideração o ruído e as linhas-de-fuga que ele fissa na harmonia sobreposta” (MOMBAÇA, op. cit., n. p.). A essa tarefa, me dedicarei na parte final deste capítulo.

Antes disso, retomando o livro de Virginia Woolf (2014), gostaria de elencar uma questão derradeira, um dos meus pontos de discordância em relação à escritora inglesa. No começo da quinta parte, ao passear pelas estantes que contém os livros de seus contemporâneos, a autora reflete:

A simplicidade natural, a era épica da escrita das mulheres, pode ter passado. A leitura e a crítica podem ter dado a ela um escopo mais amplo, uma sutileza maior. A inclinação para a autobiografia pode ter se exaurido. Ela pode estar começando a usar a escrita como arte, não como um método de autoexpressão. (Ibid., p. 115-116)

Gostaria de saber que escrita não é, em alguma medida, um “método de autoexpressão” e, aqui, compreendo autoexpressão para além do uso de elementos biográficos na narrativa. Ao cindir esses elementos, em prol de um “escopo mais amplo” e com maior “sutileza”, Woolf cria uma ilusão de transparência, além de definir como não-arte as escritas que explicitamente assumem a primeira pessoa – além do aspecto sempre duvidoso de declarar que uma fase já passou. No caso do *slam*, essa prerrogativa soa irrisória, pois a poesia se produz como um espaço de autorrepresentação, atravessado pela presença do corpo e da voz.

A partir dessas constatações, gostaria de retomar a questão da voz e da cisão entre *logos* e *phoné*, iniciada no capítulo anterior, e agregar agora a perspectiva de gênero. Em “O gênero do som”, Anne Carson (2020) focaliza a Antiguidade grega, percebendo como os discursos ficcionais, médicos e filosóficos produzidos naquele período criaram um referencial masculino de conhecimento, retórica e participação na vida política, estigmatizando as vozes femininas e desviantes como desagradáveis e sem parcimônia.

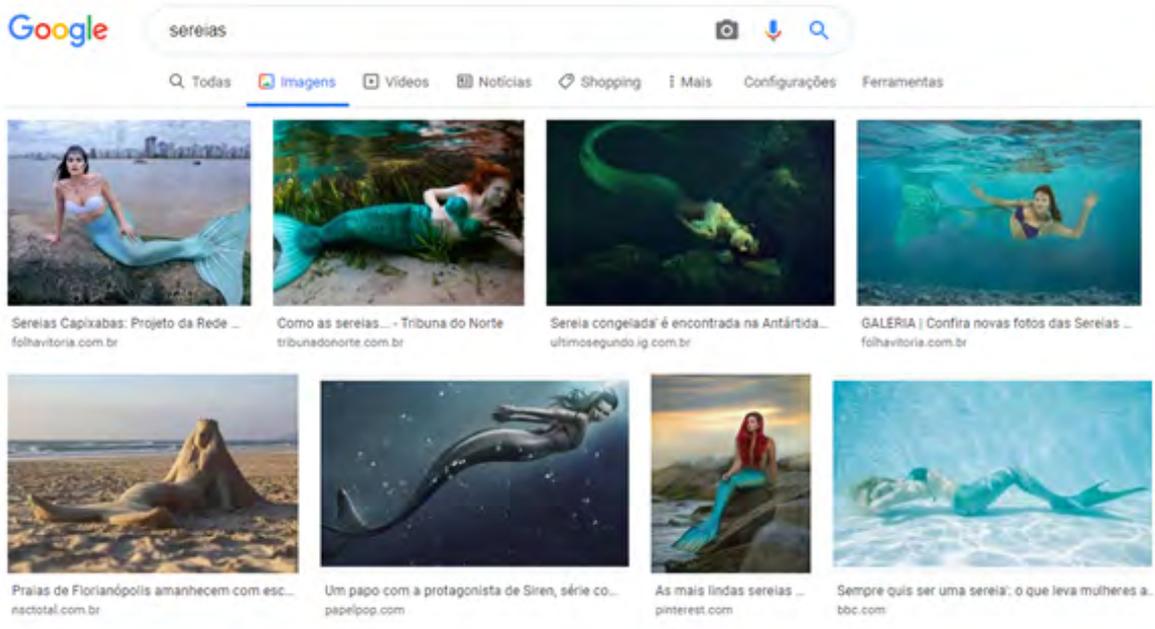
Um tom de voz agudo se associa de imediato à tagarelice para caracterizar uma pessoa que não se enquadra no ideal masculino de autocontrole. Mulheres, catamitas eunucos e andróginos se situam nessa categoria. Os sons produzidos por eles são desagradáveis de ouvir e incomodam os homens. (CARSON, 2020, p. 116)

A partir de figuras mitológicas como as Gárgonas, as Erínias e as Sereias e de personagens narrativas como Cassandra, a ninfa Eco e a velha Iambe, a autora percebe como o estigma diz tanto respeito à textura da voz (excessivamente aguda, gutural, encantatória, gritada) quanto ao conteúdo falado (obsceno, maldoso, profético, indecente, que deixa escapar aquilo que não deve ser verbalizado). Entre a ferocidade e o sublime, gostaria de me deter na figura da sereia, também ela – como o ouriço de Derrida – síntese da poética. No capítulo “O destino das Sereias”, Cavarero se debruça sobre essa personagem mitológica:

Figuras monstruosas que duplicam em muitos aspectos a função da Musa, na *Odisseia* elas [sereias] narram cantando. A exemplo do que ocorre com a deusa invocada pelos poetas, o canto das Sereias é um relato que *diz* muitas e belas coisas sobre os eventos troianos e sobre o mundo dos heróis. Também em sua narração canora, tal como acontece com a Musa, a vocalidade, mesmo estando em primeiro plano, não anula a palavra. Porém, por razões que não será difícil investigar, a história do imaginário ocidental decide não levar isso em conta. Na tradição que vai dos latinos aos nossos dias, as Sereias tendem a encarnar o apelo letal de uma pura voz harmoniosa, potente e irresistível, que confina com o grito animal. (Ibid., p. 127)

Antes descritas como narradoras, as Sereias, tal qual as Musas, conheciam e transmitiam as histórias da guerra. A única diferença é que

estas só podiam ser escutadas pelos *aedos*, enquanto àquelas todos os humanos tinham acesso. Nesse sentido, “O que as distingue da Musa, além do corpo monstruoso, é principalmente uma voz audível para ouvidos humanos. Simples marinheiros podem ouvir aquilo que a Musa, por sua vez, reserva ao poeta” (Ibid., p. 129). Como no ensaio de Derrida (2001), “Che cos’è la poesia?”, analisado no capítulo anterior, também aqui o poema aparece envolto num acidente fatal, numa catástrofe anunciada, no prenúncio do automóvel que arremessará o corpo do ouriço para fora da via da linguagem ou para as profundezas do mar, de forma que o perigo se mistura ao poema cantado, ao poema que conjuga voz e sentido, como que inspirando o “movimento (contraditório, está me acompanhando, dupla restrição?, imposição aporética) de proteger do esquecimento esta coisa” (DERRIDA, 2001, p. 114). Frente à letalidade e ao fascínio da voz poemática genderizada, faz-se necessário um intermediário, alguém que torne o poema e a voz aprazíveis e toleráveis à sensibilidade humana. A escolha por um intermediário é também a escolha por um representante, um homem historicamente branco e cisgênero que falará por elas contra o suposto esquecimento, contra o perigo iminente, contra a embriaguez e o delírio da voz. O gesto de proteger, portanto, confabula com o gesto de domesticar: daí sua dupla restrição. As Sereias, por exemplo, passam a ser representadas como cantoras sem palavra, pura voz, *phoné*. Exiladas do reino da narrativa e do *logos*, elas se tornam objeto sexual a povoar o fetiche masculino eurocêntrico. Originalmente meio mulheres e meio pássaros, seus corpos passam a ser representados por contornos pisciformes: os aspectos estranhos e monstruosos dão lugar a uma feminilidade erotizada. O fascínio mortífero que exerciam sobre os marinheiros, antes relacionado às suas habilidades poético-narrativas e sua imagem não-familiar, torna-se um jogo de conquista erótica. Essa transmutação é operada de forma tão precisa pela cultura patriarcal que hoje, em pleno século XXI, numa rápida pesquisa por “Sereia” no Google, inspirada pelo procedimento poético de Angélica Freitas, encontro os seguintes resultados:



Representações brancas, esguias e curvilíneas, com seios protuberantes e pernas invaginadas, as Sereias perdem a esfera celeste, o domínio do voo, a ascensão aérea, em que as águas profundas compõem ainda um imaginário maternal: “É até provável que o líquido amniótico tenha imposto o seu inevitável ícone feminino às leis androcêntricas do imaginário. (...) com o corpo maternal que funciona como berço e tumba: origem e fim do corpo vivo” (CAVARERO, 2011, p. 133-134). As diferenças pictóricas com as personagens homéricas são gritantes. Com patas fincadas, bicos pontudos e longas asas, as Sereias originais, antes de mais nada, causavam estranheza.



Figura 31 - Vasos com representação de sereias, exibidos no Museu da Acrópole.
Fonte: Arquivo pessoal.

Dessa forma, a revisão crítica e histórica da representação feita por Cavarero revela como a questão de gênero perpassa a cisão entre *logos* e *phoné*, instituindo o espaço da ciência, da política e do saber como hegemonicamente masculino e associando o feminino ao corpo, à sensibilidade, ao erótico e ao perigo:

A descida para as águas, isto é, a metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas. Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora – ou, como se costuma dizer de objeto do desejo masculino –, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar. (...) Em outras palavras, na ordem simbólica patriarcal, notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, a cisão do *logos* em pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente com o sistema e o confirma. (Ibid., p. 132)

Nesse sentido, as Sereias, enquanto seres híbridos e estranhos que borravam as fronteiras entre humano e animal, entre cultura e natureza, articulando canto e narrativa, aterrorizavam e, paradoxalmente, atraíam a racionalidade e o poder patriarcal ocidental. Frente à desestabilização das dicotomias, essas vozes (e o desejo por elas suscitado) foram recalçadas, contabilizadas e disciplinadas. A representação da mulher como “corpo e voz inarticulada” ecoa, por sua vez, em narrativas (como a da Bela Adormecida e da Branca de Neve) e em crimes nos quais a mulher é violentada enquanto dorme ou está inconsciente.

Cressida Heyes (2020) analisa casos recentes de estupro em que a vítima estava repousando ou ainda anestesiada (sob efeito de bebida, medicação e/ou substâncias ilícitas, ingerida de forma consentida ou não). Contra os discursos de culpabilização da vítima e a opinião recorrente de que esse tipo de violência seria menos doloroso pois praticado durante um estado não-consciente, a autora deflagra o trauma profundo e específico desse tipo de violação sexual que, usualmente, se perpetua no bombardeamento e na circulação posterior de imagens (fotografias e vídeos) nas redes sociais:

124. No original: “Sexual assault in these situations, I’ll argue, exploits and reinforces a victim’s lack of agency and exposes her body in ways that make it especially difficult for her to reconstitute herself as a subject. It damages both her ability to engage with the world in four dimensions (through a temporally persisting body schema) and her ability to retreat from it into anonymity. (...) the way the assault is played back to a victim after the fact can draw out the experience in a way that forecloses her future, and this is especially true given contemporary communications technologies”.

125. No original: “Corpse chic then recirculates in our visual economy, informing norms of beauty, desirability, and sexual availability. Notice that the vulnerability of these various sleeping beauties is part of their appeal”.

A violência sexual nessas situações, como argumentarei, explora e reforça a falta de agência da vítima e expõe seu corpo de maneiras que tornam especialmente difícil para ela se reconstituir como sujeito. Isso danifica tanto sua capacidade de interagir com o mundo em quatro dimensões (através da persistência temporal da cena corporal) quanto sua capacidade de retornar para o anonimato. (...) o modo como a violência é reproduzida para uma vítima depois do fato pode estender a experiência de maneira a bloquear seu futuro, e isso é especialmente verdadeiro dadas as tecnologias de comunicação contemporâneas. (HEYES, 2020, p. 56, tradução livre)¹²⁴

Além das mídiatizações e dos processos jurídicos envolvendo esses casos, Heyes se debruça sobre ensaios fotográficos e editoriais de moda que fetichizam corpos de mulheres inconscientes, passivas, aparentemente mortas e/ou violadas. A aura de beleza e o erotismo criados em torno dos possíveis cadáveres leva ao extremo o ideal da mulher bela e muda. “Cadáveres *chic* então circulam em nossa economia visual, informando normas de beleza, desejo e disponibilidade sexual. Note-se que a vulnerabilidade dessas diversas belas adormecidas é parte do seu apelo”¹²⁵ (Ibid., p. 68, tradução livre). A partir dessa constatação, a perda da voz no desenho animado da Pequena Sereia talvez seja símbolo de uma cultura patriarcal que instaura o *logos* como limite da comunidade em face do perigo e do fascínio da *phoné*.

Como os espinhos do ouriço, as amazonas e os centauros, as sereias perturbam as fronteiras que delimitam a *pólis*, abrindo feridas na norma. Derrida (2001, p. 115) comenta: “Não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”. Porém, diferentemente do colocado pelo filósofo francês no ensaio “Che cos’è la poesia?”, o poema evocado pelas Sereias recusa o “encantamento silencioso” e a “ferida áfona”, erguendo-se a partir das e nas vozes, que já não confinadas ao espaço doméstico ou ao exílio, são lidas como selváticas, perigosas e histéricas.

A loucura e a bruxaria, assim como a bestialidade, são condições que costumam ser associadas ao uso da voz feminina em público, tanto em contextos antigos quanto modernos. (...) Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presen-

tes. Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte. (CARSON, 2020, p. 117)

Quando invadem o espaço público, as vozes femininas e de pessoas de gêneros dissidentes são comumente enquadradas em significantes como tagarelice, bruxaria e/ou fofoca. “Existe, se observarmos bem, uma trama sutil entre o estereótipo da mulher tagarela, daquela forçada a mudez e da outra que é pura voz sem palavra” (CAVARERO, 2011, p. 239). Circunscrita entre a calúnia e a frivolidade, a fofoca implica um modo de falar e uma voz específica: não permitindo o grito, é transmitida aos sussurros, ao pé do ouvido, cifrada ou com dedos sobre a boca.

CENA-RECORDAÇÃO número 9

Os dedos deslizam rápido pelo teclado acoplado. Contam que escrevo falando. Nesse tête-à-tête com a tela, palavra dita em voz alta: “fofoca”. Repetir mais alto: “fofoca”. Nas quarenta vezes: fracasso. Palavra que interdita o grito. “F” ruidoso. Vogais em clausura vocálica. /k/ calado. O som pra dentro-fora-dentro da boca. “Não deixa sair”. Não deve sair. Só o rastro de ar, prazer: “fofoca”. Tem palavra que pede cochicho.

Em *A história oculta da fofoca*, Silvia Federici (2019) historiciza o termo em inglês (*gossip*), apontando como este era originalmente sinônimo de “amiga”. Sua inversão acompanha as mudanças sociais na Baixa Idade Média na Inglaterra, período em que a acumulação primitiva do capital impôs o cercamento dos campos comunais e a submissão das mulheres ao trabalho doméstico e reprodutivo não-remunerado, condenando o aborto e expulsando parteiras e curandeiras dos espaços de cuidado e medicina¹²⁶. Além da perda de espaços comuns permeados por trocas e solidariedade, há um investimento massivo na perseguição, morte, tortura e condicionamento de corpos e existências consideradas bruxas, erráticas, desviantes, depravadas, desobedientes, loucas, pervertidas, insurgentes, faladeiras, promíscuas, rebeldes, perniciosas, indecentes, selvagens, monstruosas, sedutoras, raivosas, obscenas, trabalhadoras, arredias, camponesas:

126. Uma análise mais aprofundada se encontra no livro *O calibã e a bruxa*, também de Silvia Federici (2019).

127. “Tratava-se de uma estrutura de ferro que circundava a cabeça, um bridão de cerca de cinco centímetros de comprimento e dois centímetros e meio de largura projetado para dentro da boca e voltado para baixo sobre a língua; muitas vezes, era salpicado de pontas afiadas, de modo que, se a infratora mexesse a língua, aquilo causaria dor e faria com que fosse impossível falar” (FEDERICI, 2019, p. 8-9).

128. Segundo estudo realizado pelo Ministério Público de São Paulo em 2019, dois em cada três feminicídios ocorreram na casa da vítima e, em 60% dos casos, o agressor utilizou “armas brancas”, como canivete, faca, pedaço de pau, indicando que o espaço doméstico muitas vezes não é seguro para as mulheres. Já o levantamento realizado pelo Monitor da Violência (projeto do Núcleo de Estudos da Violência da USP, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública e do G1) em 2020, relaciona casos de feminicídio, violência doméstica e sexual, com a identidade racial das vítimas.

Muitas vezes, esse dado não é incluído nos levantamentos feitos pelos estados (ou é colocado de maneira incompleta), o que já aponta para uma “cegueira institucional”, segundo Isabela Sobral e Juliana Martins, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Apesar da escassez de dados, o estudo mostra que três de cada quatro mulheres

A história do termo “gossip” [atualmente traduzido como “fofoca”] é emblemática nesse contexto. Por meio dela, podemos acompanhar dois séculos de ataques contra as mulheres no nascimento da Inglaterra moderna, quando uma expressão que usualmente aludia a uma amiga próxima se transformou em um termo que significava uma conversa fútil, maledicente, isto é, uma conversa que provavelmente semearia a discórdia, o oposto da solidariedade que a amizade entre mulheres implica e produz. (FEDERICI, 2019, p. 3)

Nesse mesmo período, nomeia-se como *gossip bridle* um instrumento de tortura de metal e couro¹²⁷ que, agarrado à boca, impedia “mulheres rabugentas” de falar. Nota-se que uma tecnologia similar foi utilizada como forma de controle, tortura e silenciamento contra pessoas negras escravizadas nas Américas. Nesse sentido, a partir do retrato de Anastácia, Grada Kilomba (2019, p. 33-34) pontua como a interdição sistemática da boca é uma interdição da subjetividade da/o “outra/o” e uma recusa da branquitude em se reconhecer: “A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão de repressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar”. Em sua série “Bastidores”, a artista visual Rosana Paulino estampa a fotografia de mulheres negras em tecidos e acopla-os a bastidores de madeira, costurando boca, garganta e olhos com linha preta. As imagens ecoam a história de Anastácia e o silenciamento forçado de mulheres negras no Brasil. Atravessada pelos casos de violência doméstica ouvidos por sua irmã, que nesse período estagiava em uma Delegacia da Mulher, a artista desloca a costura do universo privado, revelando diferentes camadas de violência¹²⁸. O “bastidor” é tanto o objeto associado ao universo feminino e doméstico do bordado quanto o termo utilizado no teatro para definir as coxias e espaços à margem da cena (aquilo que deve permanecer invisível, aquilo tido como obsceno). Rosana Paulino, no entanto, ao invés de “esconder” o ponto (o que, aliás, se espera de uma boa bordadeira), marca-o, puxando o tecido e cruzando os fios.

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase ex-

clusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. (PAULINO, 2009)



Figura 32 - Obra que compõe a série “Bastidores” (1997), de Rosana Paulino.¹²⁹

A metáfora do “nó na garganta” evoca a dimensão corporal e orgânica da voz, dessa garganta de carne com cordas e mucosa, com pregas que, quando impulsionadas pelo ar, vibram e ressoam, mas que, quando amarradas, interditam o som e a fala. Porém, apesar das tecnologias sistemáticas de emudecimento construídas pela branquitude e pela colonialidade e aplicadas aos corpos racializados e dissidentes, o ar por vezes escapa por entre as fendas, por entre os nós, por entre as cordas. Na mesa “Vocigrafias insurgentes”, realizada na FLIP 2020, com a participação de Danez Smith e mediação de Roberta Estrela D’Alva, Jota Mombaça fala do sussurro como estratégia de sobrevivência coletiva das vidas trans, indígenas e negras e da

assassinadas e três de cada cinco mulheres vítimas de feminicídio são negras, ou seja, deveria ser imprescindível cruzar as violências de gênero com o racismo estrutural. Ao falar sobre violência sexual, por exemplo, Angela Davis marca a institucionalização do estupro como uma prática coercitiva e recorrente do racismo: “Uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos - especialmente aqueles com poder econômico - possuíam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras. (...) A coerção sexual (...) era uma dimensão essencial das relações sociais entre o senhor e a escrava”. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/sao-paulo/maioria-dos-feminicidios-em-sp-ocorre-em-casa-e-com-arma-branca-10012019>> e <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/09/16/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-homicidios-ja-as-brancas-compoem-quase-metade-dos-casos-de-lesao-corporal-e-estupro.ghtml>>. Acesso em 14 mar. 2021.

129. Disponível no site da artista: <<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/>> Acesso 10 mai. 2022.

voz como encantamento e ritualização da escrita para além da dimensão logocêntrica do sujeito moderno:

Essa coisa que a Roberta falou de conseguir ouvir a voz, tem a ver também com o fato de que a voz é parte de um processo mágico que faz o texto - quando eu digo mágico, eu falo que tem uma dimensão de feitiço mesmo, de ritualização - tem ali um trabalho que tá sendo feito com o texto que é pra que ele extrapole mesmo o limite da linguagem e para que ele possa ser, carregar essa força. Essa força que é a força dessa sobrevivência e dessa vida tão intensa que a gente insiste em viver, em face do mundo como conhecemos, mas é também a força desses suspiros né.

(...) através da voz e de perceber também como essa voz carrega muitas vozes, assim, muitos sussurros. Tem momentos quando eu tô lendo algumas coisas que eu sinto que é quase como se as vibrações, elas se - sabe, lendo a Octavia Butler, por exemplo - eu sinto, eu gosto de ler em voz alta, exatamente porque eu sinto, porque era como se eu pudesse usar minha voz para fazer essa reverberação continuar. E às vezes, eu sinto que isso é proteger o nosso corpo também e preservar o nosso corpo e nutrir o nosso corpo. Esse sussurro que a Octavia Butler projetou através da escrita dela, que Danez projeta, que eu tento projetar, que você tá estudando e que projeta também na sua prática, Roberta, e que tanta gente tá vendo a gente agora aqui também tá tentando fazer esse feitiço. É para fazer esse corpo que é um megazord, esse corpo que na verdade é essa caixa de reverberação, porque aí tá a nossa vida. A nossa vida é esse sussurro e esse sussurro é o que eles tentam matar, mas não conseguem, por mais que eles nos matem. (MOMBAÇA, 2020)¹³⁰

130. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_hs4M5_CwQ&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty>. Acesso 10 out. 2021. (Minutagem: 30'44" a 31'27"; 34'43" a 36'02")

O sussurro aparece como força que resiste à violência colonial e racista, conectando vozes e dizeres através dos tempos, inscrevendo uma outra cronologia que não a linear. Carregado e preenchido de ar, quase inaudível, o sussurro é uma forma de dizer que corrompe a norma, desafia e trai a “voz bem articulada”. É segredo compartilhado que não se rastreia a origem, tampouco o fim. Se inscreve no corpo, na carne, na laringe e, como pontua Mombaça, não se trata do corpo individuado do sujeito moderno, mas de um “um corpo *megazord*”. Também Gloria Anzaldúa (2009), a fim de se opor à tradição de silenciamentos forçados, desfigura a imagem do corpo individuado e da boca humana, construindo línguas “selvagens”, “de fogo”, “de serpente”, de “rebeldia”. O capítulo “Como domar uma língua selvagem” começa com uma cena inusitada: um dentista tenta domar

o músculo arredo e obstinado da paciente que, empurrando algodões, atrapalha a cirurgia. Diante o desconforto, a narradora indaga: “como você doma uma língua selvagem, adestrá-la para ficar quieta, como você a refreia e põe sela? Como você faz ela se submeter?”. (ANZALDÚA, 2009, p. 305). Na epígrafe de Ray Gwyn Smith, a língua representa o massacre do povo, ao mesmo tempo, em que é órgão, mucosa, saliva, odor, algodões arremessados: “Quem disse que privar um povo/ de sua língua é menos violento do que guerrear?”

Na sequência, Anzaldúa (2009, p. 305) relata episódios de violência escolar em que uma professora branca estadunidense exigia o apagamento do sotaque chicano e a introjeção da prosódia do inglês. Porém, Anzaldúa (2009, p. 306) aposta na insurgência ao frisar que “Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas”. Sua poética ergue-se contra a tradição de silêncio perpetuada em imagens congeladas de obediência aos pais, de respeito à Igreja, de silêncio, concordância e subserviência perante as autoridades (especialmente as masculinas). Também aqui a fofoca aparece como estigma vinculado estritamente ao gênero feminino:

En boca cerrada no entran moscas. “Em boca fechada não entra mosca” é um ditado que eu ouvia sempre quando era criança. Ser faladeira era ser uma fofqueira e uma mentirosa, falar demais. Muchachitas bien criadas, garotas bem comportadas não respondem. É uma falta de respeito responder à mãe ou ao pai. Eu me lembro de um dos pecados que eu tive que contar ao padre no confessionário numa das poucas vezes em que eu fui me confessar: responder à minha mãe, hablar pa’ atrás, repelar. Bocuda, respondona, fofqueira, boca-grande, questionadora, leva-e-traz são todos signos para quem é malcriada. Na minha cultura, todas essas palavras são depreciativas se aplicadas a mulheres – eu nunca as ouvi aplicadas a homens. (Ibid., p. 306)

A cena da confissão é interessante, pois aponta para uma das formas de controle e domesticação da voz e da subjetividade. O confessionário é, por excelência, o local onde o poder exige que a pessoa fale, anuncie seus desejos, desvios, obsessões, angústias e então tente ordená-los e discipliná-los conforme a norma e a moralidade. Nesse relato de Anzaldúa, assim

como em outros trechos mencionados anteriormente, o que vemos é um deslocamento da fala: fala-se muito e principalmente em espaços que não deviam ser ocupados pela voz. A autora chicana não se submete ao representante episcopal: ao invés da Igreja, sua voz se dá a conhecer no espaço público e compartilhado. Daí o estigma de que a essas vozes falta o controle e a disciplina.

Falar excessivamente é o mote do poema de Ana Roxo que irei analisar na sequência; porém, por enquanto, gostaria de devanear sobre a imagem da “língua de fogo”: como soaria a palavra grafada no ar por uma língua de fogo? Contornos chamuscados vogais em brasa. Lembro: voz é ar, através de cordas, tubulações de carne, ar que atíça e espalha o fogo que alimenta a boca. Um poema em labaredas vocifera. Voz. Fera. Vocifera. Uma poeta-dragão. Como soa uma língua de fogo? Algo monstruosa, algo incontrolável: eis aqui o poema? O microfone em chamas: eis aqui o slam?



Figura 33 - Roberta Estrela D'Alva no Slam BR 2019.
Crédito: Sérgio Silva.

Por fim, gostaria de averiguar como a questão da autorrepresentação e da voz se manifesta enquanto enunciado formal e temático em dois poemas: o primeiro deles, “eu não sei a hora de parar”, de Ana Roxo, e o segundo “mulher de palavra”, de luz ribeiro. Antes de mais nada, gostaria de falar da minha admiração por elas e da importância dessas duas *slammers*. Quando comecei a frequentar as competições de poesia falada, o ambiente era majoritariamente frequentado por homens, sendo poucas as poetas. Ana Roxo e luz ribeiro foram pioneiras no movimento, assim como Maurinete Lima, Claudia Schapira, Mel Duarte e Eveline Sin abriram caminho para muitas de nós que viemos depois. A elas, todo meu carinho e admiração!

eu não sei quando é hora de parar eu mimo as pessoas eu vou além dos meus limites eu procuro minhas possibilidades eu declaro amores eternos (e acredito neles) eu amo incondicionalmente eu me entrego inteira eu quebro a cara com as dez eu levando e sacudo a poeira eu caio de novo eu refaço meus planos eu jogo os planos fora eu improviso eu não sei o que fazer com tanto amor em mim eu ardo por dentro eu choro em padarias eu me irrita com estranhos eu tento de novo eu me torno adolescente eu vejo uma velha em mim eu revejo as metas eu não quero mais eu procuro afeto eu roo as unhas eu falo os plurais eu uso mesóclises eu gosto de proparoxítonas eu gosto de mulheres (e tenho medo delas) eu gosto de homens (e eles têm medo de mim) eu tenho medo de tudo eu dou a mão pro medo e caminho eu procuro o infinito eu (também) caí do paraíso de onde você veio eu quero voltar pra lá eu contemplo o inferno eu entro onde não sou chamada eu me obedeco eu me boicoto eu me realizo eu presto atenção em estranhos eu tenho um tédio existencial profundo eu amo minha vida eu amo a vida eu amo estar viva eu não compreendo os mistérios eu não compreendo o eterno eu aceito o desafio eu já não roubo lojas eu como chocolate escondida (de mim) eu como você escondido dos outros eu não te como mais eu acredito em deus eu já vi o capeta (ele piscou pra mim) eu planto árvores em lugares que não permaneço eu nunca permaneço eu transmuto eu alquimizo eu sou como água eu sou feita de fogo nas ventas eu sou ventania na labareda eu sou fogo em alto mar eu sou próprio mar eu sou a gota solta no mar eu sou o meio do meu equilíbrio eu caio na rua eu raramente ando de metrô eu tenho um milhão de amigos eu tenho 7 namorados e 7 namoradas (e amo todos!) eu falo mais do que devia eu perco o amigo eu não perco a piada eu sou amiga das ex eu sou ex de uns e de outras eu sou ana de amsterdã de são paulo do brasil e eu também sou daza eu não sou mais dela nem da outra eu já sou outra e ainda outra e ainda outra e ainda outra eu me perco na mutação eu sou a própria mudança eu sou o ato de mudar eu me mudo eu mudo eu e o mundo eu sou imunda em

sou como limpidez após bruma eu sou também a própria bruma eu esvaio em sangue suor e arte eu sou a minha construção eu sou a obra de arte em mutação eu sou o que fiz de mim eu calo eu me calo (eu tenho vários calos) eu tenho cicatrizes na carne na pele na alma eu quero conhecer as almas alheias eu me interesso pelo próximo eu (também) já fui marxista eu (também) já fui bacante eu já li freud eu já fiz análise eu acordo paralisada de terror eu dou brecha pra dor eu me apiedo de estranhos eu me apiedo de conhecidos eu sou pau eu sou toda obra eu tenho pena de mim eu uso pena na orelha eu choro sozinha no quarto eu choro em público eu choro em cena eu me desfaleço em pranto eu rio alto eu mato por amor eu faço viver por amor eu sinto dores insondáveis eu amo quem não me ama eu sou um ponto de luz na escuridão eu sou arrimo de família eu quero casar e ter filhos eu amo instantaneamente eu me apaixono por nada eu me apaixono por tudo eu acredito em vida Eterna eu acredito em vida terna eu quero ser aceita eu só quero ser aceita (pra mim pra si pro sol) eu me perdô eu dô eu dou eu faço eu eu eu eu eu eu eu

me desapego de mim¹³¹



Figura 34 - Participação de Ana Roxo no Programa *Manos e Minas*.

“Ana Roxo é dramaturga, roteirista, poeta e professora. Formada em direção teatral pela ECA – USP e também cursou EAD, a Escola de Arte Dramática na mesma universidade. Fez parte do corpo docente da Escola Livre de Teatro de Santo André, na qual foi coordenadora do Núcleo de Dramaturgia. Foi indicada ao Prêmio Shell como melhor autora pela peça *Cabeça de Papelão*, da Cia. da Revista, no ano de 2012. Ampliou seu trabalho com dramaturgia e atualmente também desenvolve roteiros na Miração Filmes”.¹³²

131. ROXO, Ana. eu não sei quando é hora de parar. Disponível em: <<http://purple-ann.blogspot.com/2008/08/eu-no-sei-quando-hora-de-parar-eu-mimo.html>>. Acesso em 04 jan. 2020. Apresentação no Programa Manos e Minas (TV Cultura). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J0epqIzaKNw&ab_channel=ManoseMinas>. Acesso 04 jan. 2022. Performance do poema no IGTV do Instagram da poeta. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCKJ_VInr1G/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso 4 jan. 2022.

132. Fonte: <<https://www.editorakazua.net/autores/ana-roxo>>. Acesso 22 jun. 2022.

Como o próprio título anuncia “eu não sei quando é hora de parar” é um poema em alta velocidade, constituído por um longo parágrafo, sem pontuação, seguido por uma frase solitária, emoldurada por linhas aparentemente vazias. A expressão mistura um dado de temporalidade (*hora*) com um verbo polivalente (*parar*), que em geral se vincula ao espaço, podendo indicar uma interrupção de movimento, uma suspensão, ou até mesmo um ponto de chegada. *Não saber* quando, mas também onde *parar* geralmente é lido como inadequação frente às normas de comportamento e acordos sociais, retomando a discussão sobre voz e gênero. Trata-se de um *eu* que não para, que cruza fronteira e limites, ou ainda, que para em paisagens erradas, onde não se pode deter, onde não é permitido se deixar ficar. A vertigem se anuncia quase como uma justificativa ou um pedido de retração antecipado. Se não há *parar*, por agora, só resta continuar algo que antecede o primeiro verso e que tampouco se detém na palavra seguinte.

Infelizmente, não encontrei nenhum registro em áudio ou vídeo de Ana Roxo falando esse texto no *slam*, apenas uma gravação recente da poeta no programa Manos e Minas da TV Cultura – na qual a poeta pula alguns versos – e outra no seu IGTV do Instagram, onde está a versão na íntegra, mas performado num contexto “para a internet”. Essa escassez de documentação acabou por exigir um vasculhar de memória, uma leitura de rastros e uma certa dose de imaginação – como a oralidade é um lócus que permite a *movência* da obra, quando havia diferença entre o texto falado no IGTV e o texto escrito no blog, dei preferência à versão em vídeo mais atualizada.

Ademais, essa falta de registro dos primórdios do movimento se contrapõe ao presente, no qual abundam videopoemas, canais de Youtube e gravações de *spoken word*. A iniciativa do Slam Resistência de filmar as edições mensais e postar os poemas declamando em sua página do Facebook fomentou tanto a criação de um acervo histórico quanto a divulgação da cultura do *spoken word* no Brasil – alguns vídeos batem milhões de visualizações. Criado em 2014, ainda sob as influências e ressonâncias das Jornadas de Junho de 2013, o Resistência mudou a forma de se pensar a produção e a circulação de poemas performado no *slam* no Brasil. Outro marco importante na documentação do *spoken word* brasileiro é o progra-

ma *Manos e Minas*, da TV Cultura, apresentado por Roberta Estrela D’Alva entre 2016 e 2019 e que a cada edição convidava uma poeta para performar. Em 2019, porém, a TV Cultura, financiada pelo estado de São Paulo, interrompeu as gravações de novas edições do programa. Em entrevista dada à época para o portal *Ponte Jornalismo*, Roberta Estrela D’Alva (2019) comentou: “O fim do ‘Manos e Minas’ representa o fechamento de um dos poucos espaços onde a produção cultural negra, de mulheres, periférica, LGBTQ+, tinha espaço na TV aberta”.¹³³

Como é visível ao longo do projeto, há uma fugacidade constitutiva no *poetry slam*, uma vez que sua linguagem se ancora na performance e na oralidade. Entretanto, essa característica é acentuada pela precarização da cultura, pela estigmatização e perseguição de produções negras, feministas, LGBTQI+, periféricas, dissidentes e pela avassaladora violência do neoliberalismo. Ademais, hoje não é possível conhecer o local onde o *slam* brasileiro foi criado, pois a sede do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos foi destruída em 2014 após uma ordem de despejo para a construção de um empreendimento imobiliário. Na madrugada em que cenários, objetos de cena e inúmeros objetos eram jogados na rua, me recordo do responsável pelo despejo se vangloriar que, dois anos antes, estava presente na reintegração de posse no Massacre de Pinheirinhos.¹³⁴

Retornando ao poema de Ana Roxo e às diferentes versões a que chegou até hoje, após anunciar o título/frase disparadora a poeta emenda os versos seguintes numa toada só, em ritmo veloz: são exatamente 1 minuto e 19 segundos de fluxo contínuo, de “ventania na labareda”. A imagem do fogo nas ventas e também em alto-mar se transmuta numa escrita que queima, que não se pode pegar nas mãos, que se alastra além das bordas. O sopro é audível nas puxadas de ar. Ana Roxo não respira, antes traga o oxigênio para dentro, como se não houvesse tempo a perder com inspirações e expirações tranquilas. O microfone capta o rastro sôfrego do ar a adentrar os pulmões, como uma nadadora que eleva a cabeça apenas o suficiente para continuar as braçadas e, então, mergulha de novo na água. No limite da apneia, a primeira ventania (ligeira inspiração) corta o texto depois de “eu não sei quando é hora de parar eu mimo as pessoas eu vou além dos meus limites eu procuro minhas possibilidades eu declaro amores eternos

133. Disponível em: <<https://ponte-org.webpkgcache.com/doc/-/s/ponte.org/fim-do-manos-e-minas-e-ten-tativa-de-silenciar-as-que-bradas-diz-apresentadora/>>. Acesso em 25 jan. 2022.

134. No poema “Especulação”, disponível na antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), Roberta Estrela D’Alva narra a violência das “porradas na terra” e dos “teatros que agora já não são”.

(e acredito neles)”. O comentário grafado entre parênteses se manifesta na performance por meio de um acento irônico, com ênfase na palavra “acredito”, como se a poeta fizesse chacota de si mesma e de suas declarações de amor eterno. A procura pelas possibilidades de si e por uma nova subjetividade se encontra em movimento, além dos limites, norteando as imagens que se sobrepõem num redemoinho de enumerações, desvios, fracassos e retomadas: “eu amo incondicionalmente eu me entrego inteira eu quebro a cara com as dez eu levando e sacudo a poeira eu caio de novo eu refaço meus planos eu jogo os planos fora eu improviso eu não sei o que fazer com tanto amor em mim eu ardo por dentro eu choro em padarias eu me irrita com estranhos eu tento de novo eu me torno adolescente eu vejo uma velha em mim eu revejo as metas”. O samba “Volta por cima” de Paulo Vanzolini¹³⁵ se mistura com jargões populares (“quebrar a cara com as dez”), imagens melodramáticas (“choro em padarias”) e traços de comportamentos (“me irrita com estranhos”). Entre adolescência e velhice, as tentativas se frustram em jogos de encadeamento e oposição. O humor se dá na quebra de expectativa: “eu refaço meus planos” não acena para um futuro próspero ou algum tipo de organização milagrosa da vida prática, mas a “eu jogo os planos fora”. Em seguida, a poeta descreve a si mesma com uma sequência chistosa, passando das unhas ruídas aos seus recursos de linguagem prediletos e então à relação com outras mulheres (e homens). O uso da rima em /ais/ e a repetição de gosto e medo auxiliam na manutenção do ritmo: “eu não quero mais eu procuro afeto eu roo as unhas eu falo os plurais eu uso mesóclises eu gosto de proparoxítonas eu gosto de mulheres (e tenho medo delas) eu gosto de homens (e eles têm medo de mim) eu tenho medo de tudo eu dou a mão pro medo e caminho eu procuro o infinito eu (também) caí do paraíso de onde você veio eu quero voltar pra lá”. Quando fala do temor que provoca nos homens, Ana Roxo aponta com os dedos para trás, para longe, como se ao estarem distantes, ela pudesse falar em cumplicidade com a plateia. Um riso se esboça no canto da boca. Que pavor é esse que mulheres que gostam de mulheres e gostam de homens provocam nos homens? Que pavor é esse que mulheres provocam em mulheres que gostam de mulheres e de homens? Um pouco mais adiante, as mãos se mexem acompanhando a fala – primeiro encosta no peito, depois

135. Disponível na interpretação de Noite Ilustrada em: https://www.youtube.com/watch?v=5xW370kc6-g&ab_channel=LucianoHortencio. Acesso em 12 nov. 2021.

alterna para frente e para trás conforme o ritmo das palavras e, por fim, com o dedo erguido, toca o próprio ombro). Mais do que decifrar o significado de cada gesto, vejo essa movimentação como um dançar do corpo atravessado pela voz que declama: “eu como chocolate escondida (de mim) eu como você escondida dos outros eu não te como mais eu acredito em deus eu já vi o capeta (ele piscou pra mim)”. Através do duplo sentido do verbo comer, um micro conto emerge. A narrativa não é linear, mas rítmico-sonora. Esta e outras histórias surgem e desaparecem no decorrer da performance, como resíduos que o mar traz à superfície ao revolver o solo. Há um jogo entre elementos escondidos (de si mesma e dos outros) e de sedução (piscadela do diabo), deflagrando padrões de beleza que definem certas corporeidades como adequadas e certas corporeidades como desviantes, gordas, abjetas, assim como a moral vigente normaliza os afetos e relacionamentos heterossexuais em detrimento de tantos outros que, estigmatizados, deveriam permanecer ocultos segundo a norma. Nesse sentido, os ordenamentos e representações do poder operam não só em um nível social, mas também em um nível subjetivo, pois são introjetados. O chocolate, por exemplo, traduz-se hegemonicamente como pacificador da histeria feminina e/ou como vilão do “corpo perfeito”. Ao comê-lo escondido, a poeta grafa “(de mim)” entre parênteses, construindo uma imagem de si própria encapsulada, os traços comprimindo a palavra. Comprimindo o corpo. Comprimindo até quase esmagar e fazer desaparecer. Nessa sequência de versos, o tempo passado é também reminiscência, conduzindo para uma estrutura ternária que poderia ser lida como teste-antítese-síntese. Porém, o terceiro termo não resulta da assimilação e superação dos opostos – até porque “eu como chocolate escondida (de mim)” e “eu como você escondida dos outros” não criam um binômio. O paralelismo sonoro e a inversão semântica (de mim/dos outros, da primeira para terceira pessoa, do singular para o plural) dão uma rasteira na expectativa do público, fazendo com que a busca por si mesma, presente na primeira parte do texto, retorne aqui como desvio da lógica e do esperado. Em seguida, as imagens de Deus e do diabo (aí sim elementos opostos) se transmutam no erotismo. A piscada de olho seria um convite, uma cantada, uma proposta, uma aposta ou uma aliança? Com ares de Mefistófeles, o

arremate satiriza a representação católica da mulher como pecadora, profana e carnal. Mais à frente, outras imagens de movência aparecem: “eu planto árvores em lugares que não permaneço eu nunca permaneço eu transmutou eu alquimizo”. Diferentemente da flora que se enraíza, a eu-lírica está em trânsito, alternando entre elementos naturais (ora água, ora fogo, ora ventania). No trecho que não consta no vídeo do programa *Manos e Minas*, a poeta diz: “eu tenho um milhão de amigos eu tenho 7 namoradas (e amo todas!) eu falo mais do que devia eu perco o amigo eu não perco a piada eu sou amiga das ex eu sou ex de umas e de outras eu sou ana de são paulo do brasil a eu não sou mais dela nem da outra eu já sou outra e ainda outra e ainda outra e ainda outra”. A releitura da cantiga infantil deflagra como o mito do amor romântico, heterossexual e monogâmico está presente desde a mais tenra infância, informando as subjetividades. Ao invés de “tenho sete namorados/mas não gosto de nenhum”, a eu-lírica “ama todas!”. É o único momento do texto em que há pontuação. Um sinal de euforia, como se o afeto, ainda que momentaneamente, suspendesse as angústias geradas pela impermanência, permitindo a exclamação. Tanto a amizade quanto a lesbiandade aparecem como formas de reexistir ao poder e reelaborar as relações afetivas, amorosas e/ou sexuais em outros termos que não os da posse. Me recordo de Gloria Anzaldúa (2019, p. 37): “todos os países são meus porque sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres”. Logo depois, o tema disparador “não-saber a hora de parar” se traduz em excesso de fala (“eu falo mais do que devia”), em humor ácido e irrefreável. O uso de advérbios aparentemente opostos – o já como tempo antecipado e o ainda como reminiscência e demora – potencializa a movência e incompletude dessa subjetividade em processo (“eu já sou outra e ainda outra”). Mais à frente, a *slammer* recorre a uma espécie de lista de credenciamento: “eu (também) já fui marxista eu (também) já fui bacante eu já li freud eu já fiz análise eu vou no terreiro eu acordo paralisada de terror eu dou brecha pra dor”. O “(também)” enfatizado na fala e colocado entre parênteses na escrita cria um vínculo um tanto cômico, um tanto patético, com a plateia. Se as primeiras enumerações

estão no passado, a religiosidade aparece no presente, sendo seguido pelas angústias (terror/dor) que a acometem agora. Na sequência, a performance ganha um tom mais grave com a narração de cenas de choro, esfacelamento e desencontro: “eu choro sozinha no quarto eu choro em público eu choro em cena eu me desfaleço em pranto eu rio alto”. Na tensão entre o riso e o choro, o matar e fazer viver de amor, a *slammer* entra na parte final: “eu acredito em vida Eterna eu acredito em vida terna eu só quero ser aceita”.

Nesse momento, a voz de Ana embarga

treme

silêncio

“um tremor digno desse nome desestabiliza, corrói desde uma falta subterrânea a autoridade, corrói a continuidade, a identidade do ‘eu’ e sobre tudo o ‘eu’” (DERRIDA, 2009, p. 24-25)¹³⁶

ar que entra-e-sai

palavra que hesita em se tornar voz

a poeta diz “*eu*” como um fiapo de som

“é como se o ‘eu’ se pusesse a balbuciar, a falar atropeladamente, já não encontrasse e nem formasse suas palavras, como se o ‘eu’ gaguejasse, incapaz de terminar a frase autorreferencial que justamente interrompe seu tremor” (DERRIDA, 2009, p. 25).¹³⁷

Ana Roxo: “*eu só quero ser aceita (pra mim pra si pro sol)*”

saliva engolida a seco

fiapo de voz que sobe da boca ao topo da cabeça

cantar quando o sentido não basta

um agudo tímido e insustentável sonha com o sol

Ana Roxo: “*eu me perdôo eu dôo eu dou eu faço eu eu eu eu eu eu eu*”

busca-repetição olhos revirados

a frase que não termina

lacuna

Ana Roxo: *me desapego de mim*”

136. No original: “un temblor digno de ese nombre desestabiliza, corroe desde una falla subterrânea a la autoridad, corroe la continuidad, la identidad del “yo” y sobre todo del “yo” como sujeto”

137. No original: “Es como si ‘yo’ se pusiera a balbucir, a hablar atropelladamente, a ya no encontrar ni formar sus palabras, como si el ‘yo’ tartamudeara, incapaz de terminar la frase auto-posicional que justamente interrumpe el temblor.”

138. Também seria possível ancorar a discussão sobre a autorrepresentação de mulheres no slam recolhendo poemas em que a autodefinição torna imprescindível a referência e a reverência a outras poetisas, que vieram antes, que caminham juntas ou também estão por nascer. Ou ainda performances em que a voz da poeta ecoe ausências daquelas e daquelas que não puderam estar nesses espaços de poder e saber. Para além do momento específico em que a artista declama um texto de próprio punho (e própria garganta e próprios ossos e próprios pulmões e própria língua), o poetry slam estreita o vínculo entre autoria e coletividade, aproximando-se do conceito de María Lugones de “Eu relacional”: “Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento. (...) Consigo pensar no Eu relacional como uma resposta à colonialidade dos gêneros na diferença colonial a partir de um lócus fraturado, apoiado em uma fonte alternativa comunal de sentido que torna possível elaborar respostas” (LUGONES, 2019, p. 373).

O verbo *desapegar* significa tomar distância, perder afeição, desgrudar-se, eliminar um hábito. O poema, de maneira geral, tematiza a busca da eu-lírica por si mesma, por representações e definições que não aquelas engessadas e impostas pela norma e, formalmente, estrutura-se a partir da anáfora. Há um uso contínuo e vertiginoso do pronome pessoal da primeira pessoa do singular. Porém, essa procura, desde uma perspectiva autorreferencial – não falada por outrem, mas se autodefinindo e representando –, não leva a uma exaltação do Eu ou a uma consolidação do ego. Pelo contrário, termina no desapego de si, na voz que treme e põe a própria ideia de “eu” em balbucio, articulando aí uma crítica ao sujeito soberano e uma sugestão para outro tipo de subjetividade.¹³⁸

Talvez seja possível ler no balbucio do “eu” e no tremor da voz que declama a fratura do lócus logocêntrico, assim como visualizar na organização horizontal dos *slams* a criação de formas comunais de partilha do poético. É comum escutar, nas rodas, poemas que citam uns aos outros, imagens que atravessam diferentes textos e se precipitam em *samples*, criando uma rede de intertextualidade que documenta a memória no corpo coletivo.

Nesta parte final, gostaria de retomar o conceito de *performance* como tensionamento da noção de representação e adentrar as teorias sobre performatividade e atos de fala de Austin (1990) e Searle (1989). Segundo esses autores, certas frases como “Eu os declaro marido e mulher”, “Eu ordeno que você saia da sala” ou “Eu declaro guerra” possuem uma propriedade especial, distinguindo-se de sentenças assertivas, descritivas ou representativas: ao serem enunciadas, essas frases se tornam ação. De acordo com Searle (1989), o performativo é, necessariamente, uma declaração, intencional, autorreferencial, autogarantida e executiva. A correlação *world-word* (mundo-palavra) constitui-se como uma via de mão-dupla na qual não só o dizer é atravessado pelo mundo, mas também a realidade se modifica pela enunciação. Ademais, é imprescindível que a frase seja falada em voz alta. Dolar (2014) analisa esses rituais em instituições como a igreja, a justiça e a escola, no qual a letra, para ter validade, precisa da voz (*viva voce*). Durante o veredito do júri, por exemplo, não basta escrever “é culpado”; alguém, imbuído de autoridade, precisa dizê-lo. Em outras palavras, o performativo necessita da presença do indivíduo, não aceitando que outro o represente.

Derrida (2012) matiza essa divisão dicotômica entre linguagem puramente comunicativa e linguagem puramente performativa. Por um lado, ao analisar a Guerra do Golfo, o filósofo comenta sobre a impossibilidade de uma enunciação neutra, seja ela discursiva ou imagética: “Uma interpretação faz o que ela diz, enquanto ela pretende simplesmente enunciar, mostra e ensinar; ou seja, ela já é de uma certa maneira performativa (Ibid., p. 237). Por outro, o acontecimento, dada sua natureza inesperada, não pode ser produzido por uma sentença performativa: “ainda que o performativo diga e produza o acontecimento do qual ele fala, ele o neutraliza também, na medida em que ele guarda seu domínio em um “eu posso” (*I can, I may*)” (Ibid., p. 249). Partindo dessa ressalva, mas também das elaborações já apresentadas sobre autorrepresentação, performativo e *performance/performatividade*, abordo o poema “mulher de palavra”, de Luz Ribeiro:

sou mulher de papel
me compõe celulose e celulite

me derreto fácil
me arremesso frágil
me quiseram ágil
eu leito, tento

sou mole de iguais peitos flácidos
e seio farto
outrora plácido
hoje turbulento

minhas estrias são mapas
que não levam a lugar algum
são marcas de uma cansável aceitação
de quem já ousou caber nos incabíveis:
38, liso, moda, mídia, média ...
fracasso, eu não me caibo
meu mundo é vasto
número 44

punho de aço
cabelo em riste
o abraçar insiste
mas me mudo rápido
solidão persiste

amorenaram-me e eu amornei
me queriam quente
mas sou ardida
instantâneamente em 3' minutos
fico fria, vê?

como mulher meu papel
 deveria ser o de cuidar da família
 deveria ser o de servir meu esposo
 deveria ser o de gerir cinco filhos
 deveria ser o de criar os cinco filhos
 e ainda cuidar dos cachorros
 deveria ser o de propiciar gozo

mas eu devo e não nego
 e essa dívida é uma dúvida
 e na dúvida deixo o pagamento
 em aberto

estou fora do prumo
 não ando nas linhas
 extrapolo as margens

sou papelote
 sou só um risco na folha
 e arrisco riscar poesias

eu rio ansiando amar

em mim, só o riso é frouxo
 talvez os braços também
 deixo todo o mundo escapar
 permanece o que convém

as pernas são fortes
 o chão é que me escapa
 com mania de voo
 poemas dão asas

eu não estou nos livros
 por isso escrevo histórias
 o avançar do calendário
 demarca minha trajetória
 sou mulher de papel
 no papel e fora dele
 que oxalá me permita, agora
 ser uma mulher de palavra¹³⁹

139. RIBEIRO, luz. mulher de palavra. In: Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta (Org. Mel Duarte). São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. Apresentação de "mulher de palavra" na Copa do Mundo de Poesia, na França: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ozgQtB8dnz-M&ab_channel=GrandPoetrySlam%2FInternational>. Acesso 25 jan. 2020. Apresentação online de "mulher de palavra" na Casa de Criadores. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tw1srmQRRY&ab_channel=casadecriadores2020>. Acesso 15 dez. 2020.



POETA SE APRESENTA

em tempos de redes sociais, luz ribeiro prefere pousar em redes de balanços e afetos. @luzribeiropoesia tem alguns seguidores, mas luz sonha em ter sempre com quem seguir. integra o grupo de pesquisa e teatro “coletivo legítima defesa”. escreve desde que fora alfabetizada e nem por isso se acha poeta, sonha com o dia que será poesia. campeã do “slam flup nacional” (2015), campeã do “slam br” (2016) e semi finalista da “coupe du monde de slam de poésie” (FRA - 2017), “todo mundo slam” (POR - 2020) e campeã do slam br especial (2021). protagonizou um dos capítulos da série “bravos” na tv brasil. autora dos livros: “eterno contínuo” (2013), “espanca estanca” (2017), “novembro [pequeno manual de como fazer suturas]” (2020) e “SONHOS E ESPERANÇAS” (2022). raiou no verão de 88 em são paulo, gosta de escrever com letrinha minúscula, nasceu antes de aquário pra presa não ficar. luz é: mar-mãe de ben e filha-mar de odoya.

O título faz referência à expressão “homem de palavra”, corriqueiramente enunciada no masculino, sinônimo de alguém que honra suas promessas. Nos arcabouços do termo, vislumbra-se o vínculo entre palavra proferida em voz alta e confiabilidade, remetendo a acordos ditos, mas não formalizados na escrita ou perante a lei. Ao mesmo tempo, “ter palavra” implica uma escuta e uma audiência que valide o anunciado e aceite os termos da sentença. Tornar-se “mulher de palavra” requer mais que um ajuste gramatical; antes implica um desmonte, nada pacífico, das forças políticas e aparatos de silêncio, pois, como coloca Anzaldúa (2016, p. 104), “el silencio nos sepulta”. Já nos primeiros versos de luz ribeiro, esse choque se anuncia:

sou mulher de papel
me compõe celulose e celulite
me derreto fácil
me arremesso frágil
me quiseram ágil
eu leito, tento

A construção de rimas (fácil, frágil, ágil) e paronomásias (celulose e celulite), aliada ao ritmo marcado de três versos de seis sílabas entrecortados por três versos livres, ganha potência quando falados em voz alta. Luz Ribeiro cria duas dinâmicas de fala (uma mais cortante e a outra derramada), transformando os adjetivos em textura vocálica. Em “tento”, a sequência de versos em melodia ascendente e quase aguda (/á-il/) é interrompida: a voz retorna ao eixo da boca, imprimindo grave. Frente à demanda por agilidade, a poeta torna-se rio, leito a desviar e a escorrer por caminhos inimagináveis. A vírgula, espaço para o silêncio, esmerilha o verbo. Apesar e a partir das imposições, dos “me quiseram”, uma tentativa (“um tento”) de autodefinição, de “cansável aceitação”, de torna-se mulher de palavra, se entrevê. Noto que inicialmente Luz Ribeiro se define como “mulher de papel”, apresentando o corpo como lugar de escrita, escrita que se grafa não apenas com a letra, mas também com voz, sussurros, gestos, turbulências, silêncios, flacidez, estrias, fracassos, vastidões. As marcas na pele formam um mapa, uma cartografia de cansaços e ousadias:

sou mole de iguais peitos flácidos
e seio farto
outrora plácido
hoje turbulento

minhas estrias são mapas
que não levam a lugar algum
são marcas de uma cansável aceitação
de quem já ousou caber nos incabíveis:
38, liso, moda, mídia, média ...
fracasso, eu não me caibo
meu mundo é vasto
número 44

A aliteração e a assonância de “moda, mídia, média” criam uma embocadura única para a pronúncia, amalgamando os padrões construídos e veiculados pela indústria têxtil, passarelas, editoriais *fashion*, magazines, redes de televisão, filmes, séries, revistas especializadas e jornais. Essas representações irreais criam uma “mídia”, um referencial de mulher inalcançável. Enquanto pronuncia essa linha, luz ribeiro se afasta do microfone. A prosódia lembra um locutor de rádio, um *coach*, ou ainda o anúncio de uma liquidação de varejo. As mãos se movimentam para os lados, ritmicamente, acompanhando as tônicas em /m/ (serão holofotes de jornalistas? manchetes atravessando o espaço? *flashes* atordoantes?). A exigência de um corpo magro, embranquecido, dócil e com cabelo alisado bombardeiam a poeta, fazendo-a recuar no palco. A constatação do “*fracasso*” e a recusa em obedecer a tais projeções a levam, no entanto, de volta ao microfone. O prolongamento do segundo “a” em “*fracasso*” acompanha o movimento do corpo que não se deixa intimidar pelas representações hegemônicas. Dentro da palavra, a voz abre um leito de rio que redimensiona o significado primário de fracasso como derrota, desviando-o e permitindo fluir em um mundo mais “*vasto / número 44*”. Em outras performances, luz ribeiro atualiza a frase, contando até 46, 48. Além disso, repete “mundo vasto mundo” algumas vezes, deixando ecoar, já ressignificado, o verso e a não-solução de Drummond em “Poema de sete faces”.

No registro da performance na Copa do Mundo na França, logo depois de a poeta colocar as mãos no quadril dizendo “44”, algumas risadas vindas da plateia cortam a estrofe. Em nenhum outro vídeo o público reage dessa forma. Não me recordo de nenhuma apresentação ao vivo em que essa frase despertasse o riso. O estômago revira cada vez que pauso e volto o cursor. Por que o riso como resposta à metáfora do corpo-vasto, do corpo-mundo, do corpo-pessoa que ousa “caber nos incabíveis”? Essa plateia branca e francesa realmente escuta o que está sendo dito?

Na sequência do poema, uma redondilha menor¹⁴⁰ encadeia “punho de aço” e “cabelo em riste” como resistência ao projeto embranquecedor (“amorenaram-me”) e como afirmação da beleza negra (“o abraçar insiste”). Mais uma vez, a voz dominante adentra o texto (“me queriam quente”), intentando repor e cristalizar imagens de erotização. Contra essas

140. Apesar de os números de sílabas serem diferentes, na pronúncia os versos se dividem em redondilhas menores: “pu-nho de a-ço” e “ca-be-lem ris-te”.

representações monolíticas e violentas, a eu-lírica quebra a expectativa: amorna, arde e esfria. A referência ao tempo limite do poema no *slam* (“Instantaneamente em 3’ minutos”) finca a performance no presente, quebrando qualquer áurea ficcionalizante ou representacional. O “vê”, dirigindo-se ao público com seriedade, reforça o aspecto situacional e a urgência da fala em um período tão curto.

punho de aço
 cabelo em riste
 o abraçar insiste
 mas me mudo rápido
 solidão persiste
 amorenaram-me e eu amornei
 me queriam quente
 mas sou ardida
 instantâneamente em 3’ minutos
 fico fria, vê?

como mulher meu papel
 deveria ser o de cuidar da família
 deveria ser o de servir meu esposo
 deveria ser o de gerir cinco filhos
 deveria ser o de criar os cinco filhos
 e ainda cuidar dos cachorros
 deveria ser o de propiciar gozo

Na sequência, a expressão “mulher de papel” é invertida e o poema se aprofunda no “papel da mulher”, construído socialmente como cuidadora, esposa e mãe. Em termos teatrais, luz ribeiro *representa* uma mulher-boneca, quase ventríloqua, típica de comercial de margarina: a voz dócil, sorridente e artificial enumera as funções dentro do espaço doméstico. Esse trecho pode ser lido como uma dupla ironia, pois critica tanto a construção patriarcal das funções atribuídas às mulheres quanto o feminismo branco que tenta veicular como universal e a-histórico um ideal de feminilidade e docilidade específico de mulheres brancas. Nesse sentido, a performance é indispensável para a compreensão da dupla ironia. Caso se levasse em

conta apenas o texto escrito, poder-se-ia fixar a crítica ao “papel da mulher” imposto pela sociedade patriarcal. Porém, nesse instante, luz ribeiro alterna o local de ressonância da voz – da altura da boca para a testa e o topo da cabeça – e sobe alguns tons, tornando sua enunciação mais aguda e estridente. Esse deslocamento, quase um “falsete” da palavra falada – para utilizar um termo do canto – torna-se um *Gestus social* vocal – retomando o conceito brechtiano –, pois ressalta a artificialidade da representação de mulher e de feminilidade construída pelo feminismo branco e neoliberal.

Esse gesto retoma diversas pensadoras e ativistas negras e racializadas que questionam práticas e definições do feminismo que “ainda torna[m] a maioria de nós invisíveis” (ANZALDÚA, 2000, p. 231). Gostaria de evocar dois textos de referência nessa discussão a fim de estabelecer um diálogo com o poema de luz ribeiro.

O primeiro deles é o discurso proferido por Sojourner Truth em Ohio (EUA), no ano de 1851, durante o evento *Women’s Rights Convention*. Nessa ocasião, alguns clérigos questionavam a reivindicação por igualdade de direitos entre homens e mulheres, alegando a “fragilidade feminina”. Sojourner Truth se levanta na audiência e pergunta de que mulher eles estão falando, uma vez que a violência colonial e escravagista lhe impôs jornadas de trabalho forçado tão longas e áridas quanto a destinada aos homens escravizados, privou-lhe da maternidade e sujeitou-a à tortura. Ademais, ressalta como o universo de carruagens e de ajuda para saltar poças historicamente não lhe diz respeito:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 2014)¹⁴¹

141. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso 19 nov. 2021.

Sobre o discurso de Sojourner Truth, Angela Davis comenta: “Quando essa mulher negra se levantou para falar, sua resposta aos defensores da supremacia masculina também trazia uma profunda lição para as mulheres brancas. Ao repetir sua pergunta, ‘Não sou eu uma mulher?’, nada menos do que quatro vezes, ela expunha o viés de classe e o racismo do novo movimento de mulheres” (DAVIS, 2016, p. 73). A meu ver, o *Gestus social* vocal de luz ribeiro também promove esse duplo questionamento, direcionando a crítica à supremacia masculina e também às mulheres brancas que emulam uma representação excludente de feminilidade vinculada somente ao âmbito familiar burguês, ao matrimônio e à maternidade, sem levar em consideração o viés de classe e raça (“deveria ser o de cuidar da família/ deveria ser o de servir meu esposo/ deveria ser o de gerir cinco filhos/deveria ser o de criar os cinco filhos” – grifo meu).

Também Sueli Carneiro, em “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, mais uma vez através do endereçamento de uma série de perguntas, deflagra como os discursos e elaborações clássicos do feminismo não dão conta da vivência das mulheres negras:

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina dessas mulheres.

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. (CARNEIRO, 2019, p. 314)

A meu ver, o “falsete” da voz de luz ribeiro nessa estrofe revela o “fundo-falso” das representações hegemônicas do feminismo liberal, ecoando as perguntas de Sojourner Truth e Sueli Carneiro. Ainda que a poeta não se utilize de um ponto de interrogação explícito, sua performance levanta para a plateia a questão: eu deveria mesmo cumprir esses papéis? E esses papéis são atribuídos a quais mulheres exatamente? Na sequência, a poeta

joga com a proximidade sonora de “dívida” e “dúvida”, deixando o duplo sentido de “dever” em aberto:

mas eu devo e não nego
 e essa dívida é uma dúvida
 e na dúvida deixo o pagamento
 em aberto

Costurado por diversas paronomásias e ecos, a estrofe confunde o “papel” e põe a dívida em dúvida. Atravessando fronteiras (“extrapolo as margens”), luz ribeiro aposta na poesia, que se torna risco (grafia, verbo transgressivo, coragem e perigo) e possibilidade de voo (“com mania de voo/poemas dão asas”). Esses elementos se potencializam na síntese final:

eu não estou nos livros
 por isso escrevo histórias
 o avançar do calendário
 demarca minha trajetória

sou mulher de papel
 no papel e fora dele
 que oxalá me permita, agora
 ser uma mulher de palavra

“Meu pai Oxalá
 Deixa ir, deixa vir
 Tempo passar
 Épa Babá, Exeupa, Asé”

Remetendo ao conceito de *performativo*, arrisco uma hipótese teórica: quando declara, através do poema, ou melhor, pede a Oxalá permissão para ser uma “mulher de palavra”, luz ribeiro não só constrói uma metáfora, mas também transforma seu enunciado em performativo. Seu dizer é ação que altera a relação *world-word* e torna a poeta “mulher de palavra”. Esse gesto poético evidencia as narrativas e sujeitos apagados dos e nos livros e marca sua trajetória na historiografia, desestabilizando o paradigma colonial e conjugando as palavras de Kilomba:

O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Também Anzaldúa (2000, p. 232), quando indagada sobre as motivações de sua escrita, frisa a importância da poesia para a construção de outro mundo:

Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. (...) Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você.

luz ribeiro, a meu ver, reordena o mundo e o tempo em seu corpo-palavra: sua voz falada no final ascende ao canto, saudando Oxalá e fusionando futuro, passado e presente – tempo espiralar em movimento.



SEXTO ATO

Em um manuscrito paralelo, este trabalho se chama “aporia e apoteose: um estudo do *slam* brasileiro”. Se até aqui tentei segurar o entusiasmo equilibrando-o com o senso crítico, peço licença para agora deixar jorrar.

Segundo a ABNT, os agradecimentos devem anteceder o sumário. Acontece que sou atriz e só depois de terminado o trabalho, voltamos ao palco para agradecer. Se esse gesto contém algo de vaidade – espera-se as palmas –, ele também carrega outro tanto de coragem. Não há mais personagem, apenas a memória recente e compartilhada do acontecimento – seus encantos e suas falhas, seus acertos e suas limitações – e o olhar franco com a plateia: “é isso, gente”. Então se agradece. Afinal para que uma peça aconteça as presenças vão muito além das materializadas no palco.

Já quase sem minha camiseta de pesquisadora acadêmica, retorno à arena para agradecer a todes que tornaram esse trabalho possível. A começar pelas inúmeras pessoas que conheci no *slam*: amizades que levo para o resto da vida. Aos abraços, aprendizados e *credos* compartilhados em tantas noites de poesia: agradeço imensamente. A cada *slammaster*, a cada poeta, a cada jurade que trombei nesse tempo todo: muito obrigada. Há nove anos, pisava num *slam* pela primeira vez e não imaginava a transformação que aconteceria na minha vida. Esse trabalho é uma forma de agradecer por tanto carinho e tanta troca. Muito, muito obrigada!

Também gostaria de agradecer especial e imensamente:

A meu orientador Marcos Natali pela acolhida, pelas inúmeras conversas, pelas leituras e apontamentos tão atentos – e particularmente pelos comentários futebolísticos em dias de derbi. Continuo sem saber andar no prédio da Letras, mas agora sei o que é ser Tri na Libertadores.

A Sérgio Silva, pela parceria de vida e pelas tantas fotografias que compõe esse trabalho. Obrigada pela paciência, pelo carinho e por estar junto mesmo nos momentos mais conturbados.

À minha família: meu irmão Caetano pelo apoio desde o projeto de pesquisa, à minha mãe Lucília, a meu pai Arquilau, a meus irmãos Francisco e Bethania, e às enteadas Elis e Lilith.

A Pieta Poeta, Beto Bellinati, luz ribeiro, Ana Roxo, Tom Grito, Patricia Jimin e Nelson Maca, pelas entrevistas e compartilhamento de materiais durante a pesquisa; e a todes poetas referenciados nessa dissertação: muito obrigada por tanto!

À amiga Midria, pelo companheirismo em traduções e delírios acadêmicos.

Às amigas Fernanda Machado e Sofia Boito pela escuta tão generosa nos momentos de alegria e crise.

Aes colegas do grupo de estudo “Literatura e Ética” pela leitura crítica e sugestões sobre o texto; e aos membros da banca de qualificação, Roberta Estrela D’Alva e Roberto Zular, pelas arguições e observações preciosas no desenvolvimento do trabalho.

À CAPES pela concessão de bolsa que resultou nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da CAPES.

À Fernanda Silva e Sousa pela revisão tão cuidadosa e pelas várias indicações de leitura; a Arthur Moura Campos pela diagramação incendiária; e a Rodrigo Motta, Cibele Lucena, Daniel GTR e Gil Douglas pelas fotografias disponibilizadas.

Aes integrantes do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (Roberta Estrela D’Alva, Eugenio Lima, Luaa Gabanini e Claudia Schapira) pelos inúmeros aprendizados.

A todas as comunidades de *slam* desse país e, especialmente, ao ZAP! Slam, Slam da Guilermína, Slam do 13, Slam do Grito, Menor Slam do Mundo, Rachão Poético e Slam das Minas/SP.

Ao Guato e Viola, pela presença ronronante durante toda a escrita.

E a João Paiva que, em 2014, deixou essa leonina em segundo lugar no SLAM BR, me ensinando que “*a poesia é quem sempre vence*”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. In: *Cacto: poesia & crítica*, n. 1, p. 142-149, 2002.

_____. Magia e felicidade. Tradução de Selvino J. Assmann. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALCALDE, Emerson. *Gênesis*. São Paulo: Edição do autor, 2020.

_____. *Nos corres da poesia: autobiografia de um slammer*. São Paulo: Edição do Autor, 2022.

ALI, M. SAID *Versificação portuguesa*. São Paulo, EDUSP, 2006.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. In: *Outra travessia*, v.11, n. 11, p. 115-129, 2011.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016.

_____. Como domar uma língua selvagem? Tradução de Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. In: *Caderno de Letras UFF*, n. 39, p. 297-309, 2009.

_____. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco In: *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n.1, p. 229-236, 2000.

_____. *La consciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência*. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: *Seleção em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo (volume 1)*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECHDEL, Alison, *Dykes To Watch Out For: The Rule*. Disponível em: <<https://thedissolve.com/news/3285-bechdel-test-originator-alison-bechdel-given-a-mac>>. Acesso em 06 de jan. de 2021.

BELLINATI, Beto. “Mundo Cão”. In: Vários Autores. *Slam da Guilhermina 2.0*. São Paulo: Edição do Autor, 2015.

BERNSTEIN, Charles. Introduction. In: *Close Listening* (Org. Charles Bernstein). New York: Oxford University Press, 1998.

BINHO. *Sarau do Binho vive*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L6HFgNDhz8k>>.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CARSON, Anne. O gênero do som. Tradução de Marília Garcia. In: *Serrote*, n. 34, 2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COELHO, Rogério Meira. *A palavração: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. radução de Natália Luchini. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CURTA SARAUS. Direção: David Alves da Silva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI&ab_channel=DavidAlves>.

DAMON, Maria. Was That “Different”, “Dissident” or “Dissonant”? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions. In: *Close Listening* (Org. Charles Bernstein). New York: Oxford University Press, 1998.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, n.10, p. 113-116, 2001.

_____. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. In: *Revista Cerrados*, v. 21, n. 33, p. 229-251, 2012.

_____. ¿Cómo no temblar? Tradução de Esther Cohen. In: *Acta Poetica*, v. 30, 2009.

DIAS, Raíssa de Araújo. SLAMS resistência e as microterritorializações urbanas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018.

DOLAR, Mladen. A política da voz. Tradução de Fábio Roberto Lucas. In: *Literatura e Sociedade.*, v. 19, n. 19, p. 192-206, 2014.

DUARTE, Diego Elias Santana. *Sarau do Binho VIVE!*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ESTRELA D'Alva, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. In: *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011.

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

_____. Roberta Estrela D'Alva - FLIP (2016) - Parte 1/3. [Entrevista concedida à] Itau Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qfzrjSrwbW4&ab_channel=Ita%C3%BAcultural>. Acesso em 24 de out. de 2020.

_____. Fim do Manos e Minas é tentativa de silenciar as quebradas, diz apresentadora. [Entrevista concedida à] Maria Teresa Cruz. Ponte Jornalismo. Disponível em: <<https://ponte-org.webpkgcache.com/doc/-/s/ponte.org/fim-do-manos-e-minas-e-tentativa-de-silenciar-as-quebradas-diz-apresentadora/>>. Acesso em 25 de jan. 2022.

_____. *Vocigrafias*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2019.

_____. *Especulação*. In: *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (Org. Mel Duarte). São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

_____. A poesia sempre vence. [Entrevista concedida à] Blog Escrevendo o futuro. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/a-poesia-sempre-vence/>>. Acesso em 08 de fevereiro de 2021.

FAUSTO, Juliana. Terranos e poetas: o 'povo de Gaia' como 'povo que falta'. In: *Revista Londa*, v. 2, n. 1, p. 165-181, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n1/Juliana%20Fausto%20Terranos%20e%20poetas.pdf>> Acesso em 10 de agosto de 2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

_____. *A história oculta da fofoca: mulheres, caça às bruxas e re-*

sistência ao patriarcado. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Veja, 2012.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2018.

GAGO, V. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GONÇALVES, Débora Machado. *A hora da voz é agora: poesia slam em Florianópolis*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. (Org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HEINTZ, Kurt. *An Incomplete History of Slam*. Disponível em: <<http://www.e-poets.net/library/slam/index.shtml>>. Acesso em 11 de Jun. de 2022.

HEYES, Cressida J. *Anesthetics of existence: essays on experience at the edge*. Durham: Duke University Press, 2020.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

INVISÍVEIS, Autores. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

JACKSON, Zakiyyah Iman. *Becoming Human: Matter and Meaning in na Antiracist World*. New York: New York University Press, 2020.

JESUS, Amanda Julieta Souza de. *Mulheres negras no Slam das Minas BA: um espaço de insubmissão e resistência*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

JESUS, Juliana. *Santana*. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CAH-KoSHmqw/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em 22 de maio de 2022.

JOHNSON, Javon. *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

KANNIESER, Anja. A sonic geography of voice: Towards an affective politics. In: *Progress in Human Geography*, vol. 36, issue 3, 2011.

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

KIMANI. Poeta Kimani vence e representa o Grajaú no SLAM SP. [Entrevista concedida a] Kaique Dalapola. São Paulo: Ponte Jornalismo. Disponível em: <<https://ponte.org/final-slam-do-grajau/>>. Acesso em 15 de jan. 2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

LOZADA-OLIVA, Melissa. *My spanish*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fE-c4Bj_RT0>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

LUCENA, Cibele Toledo. *Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MACA, Nelson. *Gramática da Ira*. Salvador: Blackitude, 2015.

_____. *Go Afrika*. Salvador: Blackitude, 2019.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da Leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das letras, 1997

MANUEL, Rui. Eu e o outro: ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Disponível em: <<http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>>. Acesso 03 de Maio de 2020.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo lugar da memória. In: *Letras*, n. 36, p. 63-81, 2003.

_____. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

_____. *Afrografia da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MINAS SP, Slam das. *Manifesta*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLJWFiGYNwo&ab_channel=ONErpm>. Acesso em 27 abril de 2022.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

_____. *Vocigrafias insurgentes*. [Debate com] Roberta Estrela D'Alva e Danez Smith, FLIP 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uhs4M5CwQ&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty>. Acesso 10 out. 2021

MOTEN, Fred. A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. Trad. Matheus Araujo dos Santos. In: *Revista ECO-Pós*, v. 23, n.1, p. 14-43, 2020.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. In: *Outra travessia*, n. 15, p. 159-172, 2013.

_____. *Vox Clamans in Deserto*. Trad. Fernanda Bernardo e Hugo

Monteiro. In: *Caderno de Leituras*, n.13. Ed. Chão da Feira, 2013. Disponível em: www.chaodafeira.com. Acesso em 08 de janeiro de 2021.

NASCIMENTO, Milton Meira do. *A farsa da representação política*. São Paulo: Discurso Editorial, 2016.

NATALI, Marcos. Avanço da violência mostra que movimento fascista já começou, diz autor. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/avanco-da-violencia-mostra-que-movimento-fascista-ja-comecou-diz-autor.shtml>>. Acesso em 08 de agosto de 2019.

PAULINO, Rosana. *Textos de minha autoria*. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/>>.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro: azougue editorial, 2017.

POETA, Pieta. Dia de cão. In: *Select 42*. Disponível em: <https://issuu.com/editora3/docs/select_20190320_42>. Acesso em 10 de outubro 2020.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Hipóteses. Tradução de Fernanda Ferreira dos Santos. In: *Revista Criação e crítica*, n. 16, 2016.

RIBEIRO, luz. mulher de papel. In: *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (Org. Mel Duarte). São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ROXO, Ana. *eu não sei quando é hora de parar*. Disponível em: <<http://purpleann.blogspot.com/2008/08/eu-no-sei-quando-hora-de-parar-eu-mimo.html>>. Acesso em 04 de janeiro de 2021.

SCHMID, Julie Marie. *Performance, poetics, and place: public poetry as a community art*. Dissertation for Doctor of Philosophy degree in English in the Graduate College of University of Iowa, 2000.

SEARLE, John R. How performatives work. In: *Linguistics and Philosophy*, v.12, n.5, p. 535-558, 1989.

SENA, Kika. *Slam Cuir*. [Debate com] Tom Grito, abigail Campos Leal e Kuma França, SLAM BR Edição Especial 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ln5d8Piadq8&list=PLmCEtz5KNFC7uHar1_4VDN-JKoxZ6tmaRL&index=3&ab_channel=N%C3%BACleoBartolomeu>. Acesso 29 de Agosto de 2021.

SINGER, André. A partir de janeiro, um ciclo termina, outro começa . Folha de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/andresinger/2018/12/a-partir-de-janeiro-um-ciclo-termina-outro-comeca.shtml>>. Acesso em: 20 de setembro de 2019.

SLAM: voz de levante. Direção de Roberta Estrela D'Alva e Tatiana Lohman. São Paulo: Miração Filmes. 2018.

SMITH, Marc. Slam Poetry Movement at TEDxLUC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOpsS9H5dgQ>>. Acesso em 29 maio 2019.

_____. *Take the mic: the art of performance poetry, slam and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SOMMERS-WILLET, Susan B. *Authenticating Voices: Performance, Black Identity, and Slam Poetry* . PhD diss., The University of Texas at Austin, 2003.

SOUSA, Vicente de Paulo. FREITAS, Nilson Almino de. “E o nosso sangue, ecoa e grita: PERIFERIA!” Poesia marginal, lugar e territorialização. In: *Revista da ANPEGE*, v. 15, n. 28, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

STELLA, Marcello G. P. A batalha da poesia: o slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. In: *Ponto Urbe: revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, v. 17, n.1, p. 1-18, 2015.

- SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea (online version)*, n. 42, 2013.
- TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher?* Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em 19 nov. 2021.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedade*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.
- VANZOLINI, Paulo. *Volta por cima*. Interpretação Beth Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZRTme5zNzs&ab_channel=NossoBrasil>.
- VILA, Martinho da. *Roda Ciranda*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o1RQWPJxWXE&ab_channel=ZecaPagodinhoVEVO>.
- WAGNER, Roi. Silence as Resistance before the Subject, or Could the Subaltern Remain Silent? In: *Theory Culture Society*, vol. 29, issue 6, 2012.
- WILDERSON III, Frank B. Afropessimismo. In: *Serrote*, volume 35-36, p. 40-56, 2020.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *[Poemas]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ZULAR, Roberto. O núcleo pivotante da voz. In: *Cadernos de tradução*, v. 39, p. 372-402, 2019
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Microfone em chammas:

slam, voz e representação

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): LUIZA SOUSA ROMÃO****Data da defesa: 26/08/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos P. Natali**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/10/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))