

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ANDRÉ DE GODOY BUENO

Slam: literatura, marginalidade e resistência

São Paulo
2023

ANDRÉ DE GODOY BUENO

Slam: literatura, marginalidade e resistência

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin

**São Paulo
2023**

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

B917s Bueno, André de Godoy
Slam: literatura, marginalidade e resistência / André de Godoy Bueno; orientadora Vima Lia de Rossi Martin. – São Paulo, 2023.
168 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Slam. 2. Literatura Marginal. 3. Performance. 4. Resistência. I. Martin, Vima Lia de Rossi, orient. II. Título.

BUENO, André de Godoy. **Slam: literatura, marginalidade e resistência**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Folha de Aprovação

Aprovado em: ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gustavo Scudeller

Instituição: UNIFESP Julgamento: _____

Profa. Dra. Maria Nilda de Carvalho Mota

Instituição: Externo Julgamento: _____

Prof. Dr. Thiago Mio Salla

Instituição: ECA / USP Julgamento: _____

Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin

Instituição: FFLCH / USP Julgamento: _____

A poetas de slam, dedico estes escritos.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Vima Lia de Rossi Martin, por sua enorme generosidade e pelo acolhimento desde o mestrado. Este trabalho não seria possível sem seu apoio afetuosos e seu olhar atento.

A meu pai (em memória), minha mãe, meus irmãos e família, pela paciência;

À Laine, pela força na caminhada e por não desistir do amor;

À banca de qualificação, composta pela Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin, pelo Prof. Dr. Gustavo Scudeller e pela Profa. Dra. Maria Nilda de Carvalho Mota (Dinha), cujas contribuições foram essenciais para redirecionar e enriquecer a pesquisa; e

À banca de defesa do trabalho, composta pela Profa. Dra. Vima Lia de Rossi Martin, pelo Prof. Dr. Gustavo Scudeller, pela Profa. Dra. Maria Nilda de Carvalho Mota (Dinha) e pelo Prof. Dr. Thiago Mio Salla, que acolheu com palavras gentis e disponibilidade o convite; e também pelas contribuições durante a defesa e sugestões para finalização do trabalho; e

Ao grupo de orientandas/os da professora Vima, que por meio de diálogos, ainda que virtuais na pandemia, contribuiu para essa pesquisa.

Em um momento em que as forças conservadoras novamente se erguem e tentam se agarrar a velhos dogmas e posturas, buscando desesperadamente manter o estado de opressão estabelecido, há em curso também um levante de manifestações da poesia popular urbana, principalmente a falada e performática

Roberta Estrela D'Alva
(Vocigrafias)

RESUMO

BUENO, André de Godoy. **Slam: literatura, marginalidade e resistência**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta pesquisa focaliza o fenômeno cultural e literário denominado como slam – *poetry slam, spoken word* –, principalmente no contexto da cidade e do estado de São Paulo. A pesquisa propõe o seguinte percurso: história, referenciais teóricos e análises. A abordagem histórica remonta ao início das batalhas de poesia em Chicago, nos Estados Unidos (EUA), na década de 1980, em busca das origens das competições poéticas, cuja figura principal é Marc K. Smith. Num segundo momento, tem-se a história do slam no Brasil, sendo a cidade de São Paulo a primeira a abrigar eventos desse tipo, a partir do trabalho de Roberta Estrela D’Alva e do ZAP! Slam. Encerra-se o primeiro capítulo com a observação das relações entre slam, hip-hop e saraus, por meio da concepção de marginalidade que permeia tais literaturas. O capítulo dois expõe os fundamentos teóricos de performance e literatura; esse referencial se articula com a ideia de subalternidade de Spivak (2010), cujo intuito é subsidiar as abordagens e análises literárias que se realizam no capítulo três. Embora haja poemas em todas as seções, no terceiro capítulo são feitas análises mais focadas em aspectos estéticos e temáticos encontrados nos slams; nesse momento do trabalho, variadas reflexões são ensejadas pelas peças poéticas. O método de trabalho híbrido – observações presenciais nos eventos, análise de vídeos e pesquisas bibliográficas – propiciou a construção de um olhar sobre a consolidação do fenômeno em diferentes dimensões. Nesse sentido, pode-se afirmar que o slam, no Brasil, se estabeleceu inicialmente no contexto paulista e se expandiu para quase todo o país; atualmente, há mais de duzentas batalhas de poesia em âmbito nacional. Por fim, as últimas considerações reforçam que tal fenômeno literário-cultural é profícuo e possibilita que poetas produzam e divulguem sua poesia, em forma de competição, mas em tom de amizade e companheirismo. As batalhas resistiram a um difícil período de pandemia e, ainda assim, continuam em crescimento, o que sugere a força das comunidades de slam. Dois apêndices, ao final do trabalho, fornecem um conjunto de informações sobre coletivos e poetas de São Paulo, dados que podem servir como ponto de partida para quem pretende conhecer e/ou estudar o fenômeno.

Palavras-chaves: Slam; Literatura Marginal; Performance; Resistência.

ABSTRACT

BUENO, André de Godoy. **Slam Poetry: literature, marginality and resistance**. 2022. Thesis (PhD in Comparative Studies in Literatures of Portuguese Language). Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This research focuses on the cultural and literary phenomenon called slam poetry – spoken word –, mainly in the context of the city and São Paulo state. The research follows the path: history, theoretical references and analyses. The historical approach returns to beginning of poetry battles in Chicago, in the United States (USA), in the 1980s, seeking the origins of poetic competitions, whose central figure is Marc K. Smith. In a second moment, there's the history of slam in Brazil, with the city of São Paulo being the first to host events of this type, from the work of Roberta Estrela D'Alva and ZAP! Slam. The first chapter observes, at the end, some relations between slam, hip-hop and soirées, through the conception of marginality that permeates such literatures. The chapter two exposes theoretical foundations of performance and literature; this reference is articulated with Spivak's (2010) idea of subalternity, whose purpose is to support the approaches and literary analyses carried out in chapter three. Although there are poems in all sections, the third chapter proposes analyses that are more focused on the aesthetic and thematic aspects found in the slams. At this point in the work, several reflections are raised by the poems. The hybrid work method – face-to-face observations at events, video analysis and bibliographical research – enabled the construction of a look that considers the phenomenon's consolidation in different dimensions. The brazilian slam was initially established in São Paulo and expanded to Brazil, currently there are more than two hundred poetry battles in the country. Finally, the considerations reinforce that such phenomenon is fruitful and allows poets to produce and disseminate their poetry, in competition format, but in friendship and companionship. The battles have withstood a difficult period of the pandemic and yet they continue to grow, which suggests the strength of slam communities. Two appendices, at the end of the work, provide information about collectives and poets in São Paulo, data that can serve as a starting point for those who intend to know and/or study the phenomenon.

Keywords: Slam Poetry; Marginal Literature; Performance; Resistance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Quantidade de Slams em SP no ano de 2018	28
Imagem 2: Locais com slam(s) na cidade de SP e na RMSP em 2018	29
Imagem 3: Cidades do interior e litoral com slam(s) no estado de SP em 2018	30
Imagem 4: Quantidade de slams no estado de SP em 2019	32
Imagem 5: Coletivos participantes do Slam SP em 2018 e 2019	33
Imagem 6: Contagem total de slams no Brasil em 2018	37
Imagem 7: Contagem total de slams no Brasil em 2019	38
Imagem 8: Fotograma de Beká, performance no Slam da Guilhermina	46
Imagem 9: Fotograma de Luck Vas, performance no programa Manos e Minas	75
Imagem 10: Fotograma de Roberta Estrela D’Alva, performance do poema “Diáspora”	85
Imagem 11: Fotograma de Tawane Theodoro, performance no Slam da Guilhermina	98
Imagem 12: Fotograma de NegaFya, performance na Flup RJ	107
Imagem 13: Visão geral do Slam da Guilhermina	121
Imagem 14: Publicação no Facebook – Slam das Minas PE	131
Imagem 15: Gráfico de estados que interagiram com o termo Slam das Minas	134
Imagem 16: Página do Slam das Minas SP no Youtube – seção: Sobre	136

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Abordagem histórica	19
1.1 <i>Poetry slam</i> nos EUA	20
1.2 Chegada do slam ao Brasil	27
1.3 Slam e suas relações com a literatura marginal	39
1.3.1 Hip-hop: novas vozes em perspectiva.....	42
1.3.2 Saraus: a presença da literatura nas periferias	51
2. Performance e literatura – <i>poetry slam</i>	59
2.1 Engajamento sócio-político-ideológico na literatura e no slam.....	67
2.2 Slam e marginalidade: pode o/a subalterno/a falar?	76
3. A potência do slam: caminhos de leitura.....	80
3.1 Slam e protagonismo afro	93
3.2 A subjetividade da mulher negra	102
3.3 O slam e a cidade	117
3.4 Slam das Minas	127
3.4.1 Coletiva Slam das Minas SP	135
Considerações parciais	142
Referências	p. 148
Apêndices.....	p. 157

Introdução

*Sempre tive esse fascínio
Pelo que eu não entendo
Pelo que me faz viajar
Como uma dose de esperança*

Matheus de Araujo, “Sonho”, *Maré cheia*

Presenciar um slam é experiência única. Trata-se de um acontecimento capaz de capturar a atenção e de provocar sentimentos controversos, e é desejável que assim seja, porque arte e literatura são linguagens cujos efeitos não são inofensivos. De igual modo, o objetivo último deste trabalho, embora não seja artístico, é também se constituir enquanto experiência de leitura que provoca reflexões em quem o lê, a partir da observação da poesia do slam.¹

A gênese da pesquisa decorre de uma série de fatores acadêmicos, profissionais e pessoais que se entrecruzam. Traçarei aqui um breve histórico de minha inserção no mundo poético que passei a estudar.

No ano de 2015, quando ainda cursava o mestrado, fui transferido compulsoriamente de um local de trabalho para outro. Para um professor da educação básica da cidade de São Paulo, rede em que trabalhava na ocasião, isso não é incomum. Eu atuava numa escola da zona leste paulistana, próxima à Itaquera; com a transferência, passei a lecionar numa unidade educacional localizada em São Miguel Paulista, também na região leste.

Local novo e diferentes pessoas me colocaram em contato com um ambiente que me permitiu finalizar o mestrado com menos pressão, após um período conturbado na escola anterior, em função da dificuldade de conciliar a docência em duas escolas com estudos acadêmicos – à época eu lecionava também onde havia estudado, numa escola estadual na periferia de Guarulhos. O novo local de trabalho me proporcionou contato com uma forma de poesia para a qual eu ainda não havia atentado: o slam.

Em uma reunião de funcionários das quais participei nesse local – a Escola Municipal Antonio Carlos de Andrada e Silva –, surpreendi-me com a abertura de espaço para declamação de um poema, realizada por uma ATE (Auxiliar Técnico de Educação) – função popularmente conhecida como inspetora de alunos. A poeta era Mariana Felix.

A escritora, hoje conhecida nacional e internacionalmente, já publicava e declamava seus textos em variados slams, principalmente em São Paulo. Abordando temas marcantes em

¹ A palavra slam, cuja origem é de língua inglesa, não será grafada em itálico quando se referir a batalhas de poesia. Em razão de ser o nome do fenômeno literário pesquisado, optou-se pela ausência de grafia diferenciada, pela alta incidência do verbete ao longo do trabalho.

performances surpreendentes, aqueles poemas me deixaram surpreso, porque eu conhecia a pessoa, mas nunca tinha visto a sua atuação como poeta. Embora não fosse meu tema de estudo, as declamações me causavam um misto de incômodo e prazer. Os poemas marcavam e cortavam preconceitos e ideias que faziam parte da sociedade e de mim mesmo. Era catártico e, com o tempo, fui conhecer eventos nos quais circulavam tais poetas.

Assim, de um acontecimento vivenciado fortuitamente numa escola da periferia leste de São Paulo, originou-se o desejo de estudar o fenômeno artístico que me causava simultaneamente deleite e revolta, prazer e indignação. Concluído o mestrado, em 2015, mantive a intenção de estudar tais questões mais a fundo, anseio cujo fruto é a presente tese.

Esta pesquisa focaliza batalhas de *poetry slam*. O objeto de estudo se inicia nos primeiros anos da década de 1980 e não pode ser considerado objeto distante temporalmente. É tema recente, sobre o qual é difícil discorrer. Como falar sobre uma produção literária em evolução? Como mobilizar formas críticas de abordagem, muitas vezes calcadas em teorias literárias de outras épocas, e direcioná-las a textos recentes, cuja autoria pode desautorizar, ou colocar em xeque, uma leitura pretensamente técnica sobre um fenômeno vívido, um novo modo de se fazer e de se difundir literatura?

A dificuldade de abordagem, apesar de assustadora inicialmente, torna-se de igual modo prazerosa. Quantas/os pesquisadoras/es não tiveram o desejo – às vezes irrealizável, por motivos óbvios – de conhecer pessoalmente autoras/es que admiram? Quantas/os leitoras/es não gostariam de ouvir a declamação pessoal das obras de poetas, através de sua própria voz, com entonação e ritmo peculiares? Diante do paradoxo que transita entre a dificuldade e a admiração, a pesquisa com o fenômeno do slam se nos apresenta como um desafio: traz satisfação e sugere complicações teórico-metodológicas.

O fenômeno poético aqui estudado ficou mais conhecido no Brasil apenas pelo termo “slam” – embora haja outras formas para denominá-lo, como *poetry slam* e/ou *spoken word*. Ao tratar dessa poesia, não se pretende investigar um caminho histórico capaz de abarcar toda a expansão do fenômeno, porque seria tarefa irrealizável, em função da multiplicação de eventos – principalmente, mas não só – em espaços urbanos do Brasil e do mundo.

A tarefa inicial foi propor uma delimitação para a pesquisa. Definiu-se que a cidade e o estado de São Paulo, onde o fenômeno se iniciou no país, seriam priorizados. Desse modo, o foco do trabalho recai sobre *slammers*² e slams paulistas e paulistanos. Isso não impede que

² *Slammer* é o nome dado a quem compõe e declama poemas performaticamente num slam.

eventos e/ou poetas de fora desse âmbito sejam mencionadas/os ou colocadas/os em destaque, pelo fato de que há diálogo e intercâmbio entre batalhas poéticas de diferentes locais.

É necessário tecer considerações sobre o nome do fenômeno: slam. A palavra, de origem inglesa, corresponde ao verbo “bater” (*to slam*). Seu som pode soar onomatopéico: “slam”, “bam”, “pam”, lembrando uma batida. Tendo em vista o sentido literal da palavra, se traduzida a expressão *poetry slam*, teríamos algo equivalente a “batida de poesia”. Contudo, essa tradução pode sugerir engano de compreensão, levando à suposição de que a poesia do slam é acompanhada musicalmente, o que seria um equívoco, porque há proibição de acompanhamento musical nessas batalhas poéticas.

A palavra *slam*, em inglês, é usada também para nomear eventos competitivos variados. Mesmo em países que não têm como idioma a língua inglesa, é comum o uso do termo *grand slam* para se referir a disputas. O termo *slam*, portanto, no fenômeno poético, caracteriza uma competição de poetas, uma batalha de poesia.

Nesse sentido, o termo foi trazido para a língua portuguesa sem tradução e passou a nomear as competições. Mesmo entendida como estrangeirismo, a palavra em nosso idioma pode ser tratada como substantivo comum, quando se refere a eventos em geral. De modo semelhante, ela integra substantivos próprios, com o intuito de nomear os coletivos: ZAP! Slam, Slam da Guilhermina, Slam Resistência, Slam das Minas SP, entre outros.

A ligação da palavra “slam” ao aspecto competitivo é comprovada quando se observa o histórico das batalhas em sua gênese, nos Estados Unidos (EUA). Esse momento de particular interesse para a pesquisa remete a Marc K. Smith (*Slampapi*), principal nome na criação do fenômeno. Na década de 1980, ele utilizou o vocábulo “slam” – ou *poetry slam* – para designar eventos e competições poéticas organizados por seu grupo, em Chicago. (SMITH e KRAYNAK, 2009)

Apesar de ter surgido sem que houvesse a ideia de competição, a consolidação do fenômeno se deu como batalha poética. Para fins de comparação, não se pode confundir, por exemplo, um slam com um sarau, nem com uma batalha de rimas. Deve-se marcar as diferenças, porque já presenciei casos em que pessoas confundiram um evento de slam com batalha de rima. Até mesmo pessoas que conhecem poemas que circulam nos slams podem subentender, enganosamente, que se trata de uma batalha de rimas ou de um sarau, porque as fronteiras entre os fenômenos nem sempre se mostram totalmente definidas.

Para exemplificar, relembro um breve diálogo presenciado no dia 31 de janeiro de 2020, no Slam da Guilhermina. Enquanto o evento ocorria, notei um pequeno grupo de transeuntes que aparentemente haviam deixado o trabalho e se encaminhavam para o metrô. Quando

passaram pelo entorno da roda em que ocorria o slam, houve comentários sobre o acontecimento. Um rapaz exclamou: “É batalha de rima!”, ao passo que uma moça o corrigiu: “Não, é batalha de poesia”.

Esse episódio sugere a necessidade de expor diferenças, pelo menos as mais evidentes, entre sarau, slam e batalha de rimas. O sarau é um evento em que são expostos textos literários (não necessariamente poemas). Embora mais recentemente saraus periféricos favoreçam a produção literária de novas/os autoras/es, em geral não há competição nem obrigatoriedade de que o texto seja de autoria de quem o apresenta, tornando-o diferente do slam, no qual cada autor/a, para competir, deve apresentar poemas autorais.³

As batalhas de rimas, por sua vez, envolvem uma competição que pode remeter erroneamente a um slam. Nestas, oponentes costumam se dirigir uns aos outros, em geral improvisando versos, para vencer a batalha – por vezes com ataques pessoais. A vitória de cada disputa é resultado da intensidade de manifestação do público, ou seja, os aplausos e o barulho popular são os critérios utilizados para indicar quem foi mais contundente, mais eficiente em suas rimas para vencer a batalha.

Elencamos, então, peculiaridades do slam que o diferenciam de outros eventos aparentemente semelhantes. Nas competições de *poetry slam* existem regras que podem variar, mas as principais são: I. os poemas devem ser de autoria própria para a competição; II. Cada performance deve ter no máximo três minutos, acrescidos de dez segundos de bônus/tolerância – se o tempo for excedido, a apresentação perde ponto; III. um júri é formado antes de cada evento, normalmente composto por pessoas da própria plateia, e cada jurada/o atribui notas ao final de cada apresentação; e IV. as performances poéticas devem ser realizadas sem adereços cênicos, figurinos nem acompanhamento musical⁴. Ao final de todas as rodadas, ganha a competição quem obtiver mais pontos, de acordo com o júri.

Como os eventos de *poetry slam* giram em torno de uma competitividade, isso traz um elemento a mais para a composição textual e para a elaboração das performances. Essa questão é observada por Hollanda (2021, p. 32 – grifos do original):

Nos saraus, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos; já o *slam* radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia e, portanto, competitiva, o que faz com que naturalmente a intensidade performativa seja estimulada.

³ A regra não se aplica ao início dos eventos, quando ocorre o chamado “microfone aberto”. Esse momento é uma espécie de aquecimento, e as apresentações não são consideradas para a competição.

⁴ Há eventos que não seguem todas essas regras, mas tais critérios balizam a maioria slams no Brasil e no mundo.

Nesse sentido, umas das hipóteses de nosso trabalho é que a peculiaridade competitiva do slam é parte de sua constituição estética, ou seja, o aspecto competitivo e o tempo de cada apresentação ajudam a moldar texto e performance, ou seja, a forma poética em si.

Seguimos, pois, para a definição do que é *poetry slam*. O primeiro evento a surgir no Brasil foi o ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra), que assim definia o fenômeno:

SLAM?!?

Mas que raios é SLAM?!?

Um Slam diz respeito basicamente a duas coisas: **poesia + performance**. Para se entender o *Slam* é preciso primeiro falar em *spoken word*.

Literalmente “palavra falada”, ou poeticamente “poesia falada”, o “spoken word” é uma performance na qual as pessoas recitam textos. Pode acontecer em vários contextos: literatura, artes plásticas, música, mas sempre com foco na oralidade.

Slams ou *poetry slams* são encontros de poesia onde há performances de “spoken word” geralmente em forma de competição. Criado por Marc Smith (Slampapi – so what?) em Chicago, nos anos 80, o *Slam* trouxe uma renovação para a poesia oral e valorizou a arte da performance poética, crescendo rapidamente e se propagando por todo mundo. (ZAP!, s/d, s/p – grifos do original)⁵

A descrição soa inaugural. Trata-se do início do percurso do slam no Brasil – embora já tivesse mais de duas décadas de existência nos EUA. Passados alguns anos, noções sobre o fenômeno já se encontram mais bem desenvolvidas. Em 2018, a organização do Slam BR incluiu em seu catálogo de apresentação um breve histórico e a definição do fenômeno:

As Poetry Slams – batalhas de poesia falada – surgiram nos Estados Unidos nos 1980, alicerçadas pela união harmoniosa entre a produção do texto e a habilidade de apresentá-lo numa performance no palco. Jovens urbanos identificaram nesse formato uma oportunidade para dar vazão à sua criatividade e, ao mesmo tempo, para debater questões do seu interesse de maneira lúdica e participativa. (SLAM BR 2018, apresentação, s/p – grifos do original)

Outras definições podem incluir o caráter democrático dos eventos, a pluralidade de ideias e pessoas que circulam em seu espaço, o envolvimento de jovens com as suas comunidades de slam, as afinidades temáticas etc. Uma conceituação das mais completas está no capítulo que trata do fenômeno no livro *Teatro Hip-hop*:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para a livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D’ALVA, 2014, p. 109 – grifos do original)

⁵ Disponível em: <http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>. Acesso em: 20 nov. 2022.

Essa é, portanto, uma das melhores definições do objeto de pesquisa. O slam é competição, mas não é só isso. É um espaço livre, onde poesia e performance podem expressar sentimentos, revoltas, tristezas, angústias, inquietações. Slam é, ainda, a formação de uma comunidade plural, que se reúne para celebrar o encontro e a literatura. É poesia feita, em geral, por pessoas marginalizadas pela sociedade, que resistem à opressão cotidiana e manifestam em palavras e expressões corporais a sua visão de mundo de maneira poética.

No aspecto formal, este trabalho se organiza em três momentos, cada qual com subdivisões específicas. Parte-se do histórico de *poetry slam* nos EUA, nos anos 1980, tarefa cuja realização está amparada por referências estadunidenses, a saber Smith e Kraynak (2009); Somers-Willett (2009) e Johnson (2017). Em seguida, aborda-se o histórico do slam no Brasil, desde sua chegada em 2008, por meio de Roberta Estrela D’Alva, e sua expansão, principalmente em São Paulo, sem desconsiderar o crescimento dos eventos também no restante do país. Esse levantamento ainda é pouco documentado em bibliografias, de modo que muitas informações estão na obra de Estrela D’Alva (2014) e em publicações pouco formais, como o Blog do ZAP!, redes sociais, sites, folders e catálogos de eventos – Slam SP e Slam BR. Por isso, endereços eletrônicos, matérias midiáticas e variados materiais são úteis para complementar informações.

Outro momento do primeiro capítulo investiga as relações do slam com propostas culturais e literárias aproximadas, como hip-hop e saraus. Ao longo do trabalho, percebeu-se que seria necessário considerar ambos os fenômenos como antecessores do slam. Essa leitura insere o fenômeno no âmbito das produções atuais de literaturas marginais da periferia. Os aparatos teóricos são variados e versam sobre diferentes aspectos. Com Peçanha do Nascimento (2006) e Hollanda (1975, 2021), buscam-se definições iniciais e atuais da ideia de marginalidade na literatura. A abordagem histórica do hip-hop ampara-se em D’Alva (2014), Moassab (2008), Tennina (2017) e Zibordi (2014). A consolidação dos saraus periféricos, por sua vez, traz referências variadas, como Ferréz (2004), Peçanha do Nascimento (2006, 2011), Duarte (2016), Tavanti (2018), Coelho (2017) e Tennina (2017). A intenção, nesse momento da pesquisa, é entrelaçar diferentes visões sobre literaturas marginais e periféricas, aliando pontos de vista acadêmicos à vivência de escritoras/es periféricas/os.

O capítulo 2 é dedicado a elaborações teóricas sobre performance e literatura. Inicialmente, aborda-se a arte da performance (ou *performance art*), com o intuito de fundamentar reflexões acerca da obra poética do slam, a qual se efetiva por meio de uma apresentação performática. O principal autor para a abordagem de tal fenômeno é Zumthor

(1997; 2018). Além dele, são incluídas ideias de Glusberg (2013) e de Cohen (2013), cujos trabalhos tratam, em parte, da história da performance.

Na esteira das reflexões sobre performance, há teóricos da literatura essenciais para o trabalho com a poesia. Adorno (1973, 2003), Bosi (2000, 2002, 2003), Candido (2010a, 2010b, 2011) e Eagleton (2006) são alguns dos nomes que amparam análises literárias. A escolha de tais autores é decorrente de suas elaborações sobre literatura e aspectos ideológicos. Pretende-se demonstrar, com isso, que a ideologia presente no slam não necessariamente redundando em redução qualitativa; em outras palavras, as performances e os textos podem ser lidos e estudados considerando-se tanto seu engajamento quanto sua elaboração artístico-literária.

O segundo capítulo se encerra com uma discussão que envolve a ideia de subalternidade, a partir de Spivak (2010). Retoma-se a noção de marginalidade com o propósito de expor o seu deslocamento e ligá-la à subalternidade. Essa operação de conceitos se mostra relevante para a pesquisa, uma vez que poetas de slam podem ser enquadradas/os em ambas as caracterizações. Embora muitas/os tenham obtido ascensão financeira e abandonado com isso uma forma de subalternidade social, sua produção continua a integrar o eixo das chamadas literaturas marginais e/ou periféricas.

No capítulo 3, o mais extenso e que abarca a maior quantidade de análises literárias, as reflexões apontam para caminhos variados. Mobilizam-se textos teóricos mais tradicionais junto a estudos da chamada Teoria Crítica – ou Estudos Pós-Coloniais. As subdivisões e referências dependem do propósito de cada leitura. Trata-se de uma seção analítica, com corpus literário e instrumentos teóricos variantes. A análise que abre o capítulo é de uma performance de Estrela D’Alva, do texto “Diáspora”. A leitura se ampara inicialmente na Tese de doutoramento da própria autora, além de mobilizar autoras/es como Adorno (2003), Candido (2011), Zumthor (2018), Ferreira (2006) e outras/os, criando interseções entre abordagens literárias e performáticas, ambas desejáveis para a observação de poemas do slam.

Adiante, o protagonismo afro que tem pautado o slam brasileiro encaminha a leitura para Stuart Hall (2001) e aspectos ligados à negritude e à descolonização das mentes. Os poemas analisados, de Matheus de Araujo, Beká e Tawane Theodoro, sugerem que o slam tenta desestabilizar a história hegemônica, para inserir em seu lugar os pontos de vista de povos silenciados, excluídos, subalternizados, contrapondo o fio narrativo eurocêntrico.

Outra leitura se refere ao tema da subjetividade da mulher negra e a sua solidão. Com base na comparação de dois poemas, de Mídria e NegaFya, o tema é tratado numa perspectiva histórica e contemporânea. A leitura de Santos (2020) ajuda a compreender aspectos dessa subjetividade; e Munanga (2001) ampara reflexões sobre o complexo espectro racial brasileiro.

Ainda nesse debate, as proposições de Angela Davis (2016) expõem aspectos internos ao feminismo que desembocam em questões de classe, gênero e raça, tornando ainda mais complexo um movimento social de difícil unificação. Tais complicações, com efeito, se manifestam nos slams e muitas poetisas têm debatido o tema em sua produção.

Adiante, observam-se as relações do slam com o espaço urbano, tendo em vista que alguns coletivos se utilizam de locais públicos para realizar seus eventos – casos do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência, por exemplo. As reflexões aproximam as batalhas poéticas e a noção de “direito à cidade”, principalmente a partir das proposições teóricas de Lefebvre (2001) e Carlos (2014, 2020).

A última seção de análises aborda o Slam das Minas, iniciativa que tem sido relevante para reforçar e dar maior visibilidade à autoria feminina. A primeira parte traz informações sobre variados slams idealizados e conduzidos por mulheres no Brasil. A subseção que finaliza o capítulo tem como foco o Slam das Minas SP, um dos mais estruturados do país e com visibilidade midiática considerável.

A constituição desse corpus de análise envolve uma série de escolhas e problemáticas. Em razão de o objeto pesquisado ser uma realização performática, nem sempre foi possível encontrar apresentações e/ou vídeos de poetisas em momento competitivo – consequentemente, há no trabalho poemas apresentados em programas televisivos, gravações pessoais de poetisas em performances, entre outros. Apesar das dificuldades, todas as peças poéticas e os temas debatidos foram selecionados e disponibilizados ao longo do trabalho de acordo com as possibilidades e interdições próprias ao slam enquanto objeto literário dinâmico.

Por fim, nas Considerações parciais, evoca-se o caráter inovador do fenômeno do slam, suas características literárias e sociais, bem como o impacto e as possibilidades de expressão poética que as batalhas vêm causando, principalmente, mas não só, em regiões periféricas de São Paulo. Nessa síntese, expõe-se o posicionamento ético e estético da pesquisa: como dever ético, o trabalho assume o lado de quem produz poesia nos slams e se coloca contra quaisquer formas de opressão e preconceitos, resistindo, portanto, ao retrocesso social e intelectual que vem sendo, poeticamente, discutido nas batalhas de *poetry slam*; em sentido estético, ainda que haja observações evidentes do engajamento social das obras, há igualmente o dever de abordar aspectos literários das performances e dos poemas, afinal, para que o fenômeno seja observado enquanto produção relevante para a literatura nacional, é necessário que variadas instâncias de leitura tratem da qualidade de suas elaborações artísticas.

1. Abordagem histórica

Fazer um levantamento histórico do slam, enquanto fenômeno artístico, pode parecer, em princípio, tarefa não muito complexa, por se tratar de tema com pouco mais de trinta anos. Contudo, o que sugere facilidade pelo curto espaço de tempo se torna de difícil efetivação, uma vez que não há muita bibliografia sobre o assunto, tornando as informações fragmentadas. Em língua portuguesa, é raro encontrar obras de maior fôlego com uma abordagem histórica abrangente do fenômeno no Brasil e no mundo. Os estudos a que tivemos acesso expõem um breve histórico com pessoas, datas e eventos importantes, mas com pouco aprofundamento.

Diante disso, será feita uma abordagem histórica que considera a origem do slam nos EUA. Para tal abordagem, utilizam-se três obras estadunidenses fundamentais para se traçar um percurso historiográfico desse início.

A primeira delas é do criador do slam, Marc K. Smith, que publicou, em coautoria com Joe Kraynak, o livro *Take the mic: the art of performance poetry, slam and the spoken word* (2009). Os autores abordam questões técnicas e históricas do slam, num primeiro momento; adiante, expõem ideias performáticas que podem ajudar poetas em seu desenvolvimento artístico. O livro se mostra, portanto, como contribuição acadêmica para se conhecer a origem do fenômeno, e didática, para quem deseja se iniciar no slam. Até a finalização de nosso trabalho, não havia tradução da obra para o português.

Outro estudo utilizado, e aparentemente o de maior estofo histórico-conceitual, é *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in América*, de Somers-Willett (2009). A autora faz uma abordagem de aspectos sociais, políticos, antropológicos e literários, todos evidenciados a partir do slam. A obra traz, ainda, um apanhado histórico relevante para o estudo proposto neste capítulo. Semelhantemente ao livro anterior, ainda não há tradução da obra para a língua portuguesa.

Será enfocada, por fim, *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, de Javon Johnson (2017). A peculiaridade do livro reside no fato de ser escrito por um acadêmico que também escreve literariamente. O autor trabalha aspectos históricos e o método de produção que se manifesta no slam. Além disso, sugere associações do fenômeno com as ideias de “negritude”, as quais são evidentes em slams estadunidenses e brasileiros. A exemplo dos casos anteriores, não há ainda tradução em português.

Em razão dos limites desta pesquisa, não será objeto de estudo mais apurado a profusão de slams fora do Brasil. Dessa maneira, após tratar do contexto de surgimento e expansão do fenômeno nos EUA, será focalizado o slam brasileiro, cujo período é ainda mais recente, e,

dentro deste, será privilegiada a abordagem de poetas e slams dos contextos paulista e paulistano, mas mencionando, em casos específicos, poetas de outras regiões.

1.1 *Poetry slam* nos EUA

*The Points are Not the Point
The point is poetry⁶*

Allan Wolf

A história literária está repleta de personagens e autoras/es de variados matizes. No entanto, quando se trata de literatura valorizada social e academicamente, desemboca-se no padrão de escrita e valorização do espectro europeizado da chamada “alta literatura”. Desde a década de 1980, porém, isso tem sido modificado pelo slam. Embora subversões desse padrão já tenha ocorrido outras vezes ao longo da história, assiste-se mais recentemente a uma espécie de revolução no mundo da poesia.

A história do slam nos remete ao início dos anos 1980, bem como a uma personagem incomum no âmbito literário: um operário da construção civil. Na primeira metade do referido decênio, iniciava-se um novo modo de feitura e divulgação de poesia. O percurso ali gestado foi o ponto de partida de uma ideia que seria aprimorada nos anos seguintes. Esse histórico passa pelo nome de Marc K. Smith, até então um trabalhador braçal, que se tornou precursor de uma fenômeno poético-literário de grandes proporções.

O percurso remonta ao contexto literário estadunidense dos anos 1980. Nas décadas finais do século passado, a poesia vivia uma espécie de estagnação, ficando restrita a círculos acadêmicos frequentados por uma elite intelectual. Não parecia haver envolvimento entre público e poesia. Smith, naquele contexto, chegou a frequentar eventos tradicionais de poesia, mas percebia que era uma espécie de leitura das obras, como se poetas lessem para outras/os poetas, tornando os eventos monótonos e pouco interessantes para o restante do público. (SOMERS-WILLET, 2009, p. 2; SMITH e KRAYNAK, 2009, s/p⁷)

Isso impulsionou Smith, junto a poetas que integravam um grupo chamado Chicago Poetry Ensemble, a buscar novas formas, locais e possibilidades para a expressão de sua arte. No início eles foram duramente criticados, provavelmente porque se tratava de uma literatura

⁶ Os versos podem ter tradução variada. Duas possibilidades são: “*Os pontos não são o ponto / O ponto é (a) poesia*”; ou: “*Os pontos não são o que conta / O que conta é (a) poesia*”. Traduções nossas.

⁷ A obra de Smith e Kraynak (2009) foi adquirida por meio do aplicativo Kindle. Não há, no livro com este formato, a paginação tradicional, motivo pelo qual não serão indicadas precisamente as páginas citadas.

feita e apresentada por atores, palhaços, cantores, entre outros artistas populares, distanciando-se dos padrões estéticos da academia. Apesar das críticas que recebia, o grupo desenvolveu as bases artísticas do fenômeno poético *poetry slam*. (SMITH e KRAYNAK, 2009, s/p; D'ALVA, 2014, p. 109-110)

Naquele contexto, Smith e o grupo buscavam um público diferente do tradicionalmente almejado pela poesia mais convencional, isto é, desejava-se atingir um público não especializado, alheio às universidades e às academias de literatura. Isso os conduziu a bares e cabarés⁸ localizados em “bairros brancos” de Chicago, espaços onde passaram a organizar eventos artísticos. (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 3)

Em entrevista concedida a Johnson (2017, p. 5), Smith relata que, no início dessa jornada, começou a realizar leituras de poesia num clube de jazz de Chicago chamado Get Me High. Como ele considerava as tradicionais leituras poéticas monótonas e desinteressantes para o público, seu desejo era dar novo fôlego à poesia em suas apresentações.

Com esse intuito, a plateia era instada a oferecer algum tipo de reação para as poesias apresentadas. Na concepção de Smith, o público presente deveria expressar suas impressões em relação aos poemas, a fim de contrapor eventos em que poemas eram lidos e assistidos / ouvidos de maneira estanque, monológica, monolítica. (JOHNSON, 2017, p. 4)

O desejo do fundador do slam era obter, com a inovação, retorno e envolvimento do público para o formato de poesia performática que se produzia. Nesse contexto, Smith relata a Johnson (2017, p. 5 – tradução nossa): “*Eu queria mesclar performance e poesia. Vocês, jovens poetas, não sabem o quão difícil foi fazer isso. Muitos poetas achavam que eu era louco, porque pensavam que a performance macularia a poesia, mas eu não me importei.*”⁹

No início, os eventos formavam uma miscelânea artística um tanto caótica. Encontrava-se ali uma variada gama de modalidades de arte, que incluía poemas dadaístas, passava pela experimentação musical e se estendia até a *performance art* (JOHNSON, 2017, p. 5). Tais eventos eram realizados em locais pouco ortodoxos para o mundo da literatura: bares frequentados majoritariamente por uma classe operária, trabalhadores braçais, conhecidos na região como “blue-collar worker”.¹⁰

⁸ Tal ideia de cabaré se refere a espaços que abrigam apresentações artísticas variadas, como teatro, música, dança, entre outras. Nesse sentido, tal palavra não guarda relação com o significado presente em algumas regiões do Brasil, em que o termo é usado para caracterizar locais voltados à prostituição.

⁹ “*I wanted to merge performance and poetry. You young poets don’t know how hard it was to do that. Many poets thought I was crazy because they thought that performance would sully the poetry, but I didn’t care.*”

¹⁰ “Blue-collar worker” (trabalhador de colarinho azul) é uma expressão estadunidense utilizada para distinguir operários que realizam funções manuais / braçais de outros que exercem funções relacionadas a serviços não braçais. Estes são chamados, em geral, de “white-collar worker” (trabalhador de colarinho branco). Diante disso,

Esse início sem definição precisa começou em 1984, com eventos realizados regularmente nas noites de segunda-feira, no Get Me High Jazz Club (JOHNSON, 2017, p. 4). Ali ocorriam apresentações artístico-poéticas nas quais o público era considerado participante por meio de reações, as quais eram incentivadas a cada performance.

Com a popularização das atividades, o espaço físico onde ocorriam os encontros se tornou acanhado para o público que frequentava o local. Smith, então, começou a realizar eventos também no Green Mill Jazz Club, tendo por base a mesma ideia de espetáculo que guiava as ações no Get Me High. Durante algum tempo, ambos coexistiram e eram realizados nos dois locais, ocorrendo em dias diferentes, com potencial de atingir públicos diversos.

Tempos depois, no ano de 1986, houve uma situação em que o público foi inserido mais diretamente nas apresentações, indo além da manifestação de aprovação ou insatisfação com as performances. Não foi totalmente planejado, as atividades eram conduzidas, até então, sem competição, apenas como eventos de arte e literatura. Entretanto, num evento iniciado mais cedo que o habitual, Smith sugeriu que o público presente avaliasse as poesias de modo mais efetivo: primeiro, através das costumeiras vaias e aplausos; depois, ele sugeriu que houvesse atribuição de notas para cada performance.

Assim, a partir da ação ocorrida como um improviso, uma alternativa para preencher o espaço aberto na ocasião, surgiu uma das mais importantes características do slam: a participação ativa do público no julgamento dos poemas apresentados – não somente com manifestações esporádicas, tal qual ocorria no início, e sim por meio da avaliação específica feita por um júri com poder de decidir os rumos de cada batalha. O acontecimento é assim descrito por Somers-Willett (2009, p. 4 – tradução nossa):

No verão de 1986, quando ficou sem material para completar um set durante um show no Green Mill, Smith ‘tropeçou’ em um formato que ‘pegou’. Ele realizou uma competição simulada no ‘set’ final do show, permitindo que o público julgasse os poemas executados no palco – primeiro com vaias e aplausos, e depois com pontuações numéricas. O público foi atraído por esse formato e Smith logo tornou a competição uma atração regular nas noites de domingo no Green Mill. Foi lá, entre copos tilintantes de uísque e fumaça de cigarro, que nasceu o *Uptown Poetry Slam*.¹¹

deve-se atentar para o fato de que os bares em que os eventos ocorriam eram frequentados por uma classe trabalhadora, com funções pouco valorizadas social e intelectualmente.

¹¹ “*In the summer of 1986, when he ran out of material to complete a set during an ensemble show at the Green Mill, Smith stumbled on a format that stuck. He held a mock competition in the show’s final set, letting the audience judge the poems performed onstage — first with boos and applause and later with numeric scores. The audience was compelled by this format and Smith soon made the competition a regular attraction on Sunday nights at the Green Mill. It was there, among the clinking tumblers of whiskey and wafts of cigarette smoke, that the Uptown Poetry Slam was born.*”

Assim, no Green Mill Jazz Club, em 1986, iniciavam-se as atividades de *poetry slam* num formato mais próximo ao que conhecemos hoje. Somers-Willet faz uma descrição histórica, técnica e poética sobre o nascimento do fenômeno, ao mencionar o ambiente informal e certa dose de improviso na ocasião em que se originou a atuação do público em participação mais ativa.

Smith e Kraynak (2009) destacam nesse percurso o protagonismo do grupo Uptown Poetry Slam, considerado pelos autores como o “slam original”. O formato dos eventos seguia a ideia que guiava as primeiras apresentações realizadas anteriormente no Get Me High, sendo uma espécie de show “vaudevilliano”¹², com múltiplas linguagens artísticas e apresentações variadas, que tinham por mote a palavra poética e o incentivo à participação da audiência ao longo dos espetáculos. As atividades no Get Me High Lounge foram encerradas em setembro de 1986, no entanto, a atuação do coletivo continuou ocorrendo no Green Mill Jazz Club regularmente.

Smith mantém viva a memória desse início. Ele admite que não foi um fundador único, não centraliza as ações em sua pessoa. Em vez disso, reconhece que inúmeros fatores e pessoas fizeram parte dessa construção. Não deixa de mencionar os locais pouco ortodoxos em que os eventos ocorriam, as condições físicas e contextuais que envolviam os eventos, que o Uptown Poetry Ensemble é um coletivo diverso, cujas ideias plurais e apresentações variadas foram centrais na consolidação do slam.

Smith tem um modo particular de narrar a situação em que a competitividade foi instaurada. Oralmente, ele descreve de maneira pouco formal como se iniciou a competição e quem foi o primeiro campeão de poetry slam:

Originalmente, nós não sabíamos o que estávamos fazendo. Só sabíamos que tínhamos que fazer algo, e nem sempre envolvia competição. [...] Aconteceu num dia em que a apresentação estava começando um pouco mais cedo, e eu mantive a competição no meu bolso de trás, caso precisasse. [...] Isso decolou... e Al McDougal se tornou o primeiro campeão de slam. (JOHNSON, 2017, p. 5 – tradução nossa)¹³

O período seguinte, que compreende o início das competições de poesia em Chicago, em 1986, até o ano de 1990 (em que ocorreu a primeira disputa nacional nos EUA), curiosamente, apresenta hiatos e lapsos temporais.

¹² *Vaudeville* era uma espécie de espetáculo poético e dramático muito popular na França. No fim do século XIX e início do século XX, nos EUA, eram eventos voltados ao entretenimento, como espetáculos circenses, concertos populares, museus pouco valorizados, entre outros.

¹³ “Originally, we didn’t know what we were doing. We just knew we had to do something, and that didn’t always involve competition. [...] That came one day when the show was running a bit early, and I kept the competition in my back pocket just in case I needed it. [...] It took off... and Al McDougal became the first slam champion.”

Retomando esse percurso, verifica-se que, em julho de 1986, Smith cunhou o termo *poetry slam* (JOHNSON, 2017, p. 5). A articulista Lynn Voedisch ressaltou, em texto publicado no jornal local Chicago Sun Times, que as ideias de Smith renovaram a poesia, colocando novos elementos poético-literários em cena e subvertendo o caráter esnobe de encontros mais formais da arte poética. No mesmo contexto, a autora se pergunta acerca dos motivos pelos quais o evento teria sido nomeado como “slam”. A resposta de Smith foi a seguinte, conforme Johnson (2017, p. 5 – tradução nossa): “*Bem, pensei, todo mundo pensaria em um slam, para o inferno com a poesia, mas então comecei a pensar em um grand slam no beisebol e até no bridge [jogo de cartas]. E, bem, eu tinha que fazer o panfleto..., então esse foi o nome que eu escolhi.*”¹⁴

O trecho demonstra o caráter prático da situação, era necessário que a divulgação tivesse um apelo, que atraísse pessoas. Num país que valoriza competitividades esportivas, como os EUA, o termo “slam” poderia angariar o público.

Após aparições na imprensa de massa, Johnson (2017) conta que as batalhas de *poetry slams* alcançaram um público relevante. Apenas uma semana depois, o anúncio do evento surgiu publicado no maior jornal da cidade, o Chicago Tribune, divulgando massivamente o Uptown Poetry Slam. A proposta se espalhou para a mídia de outros estados dos EUA: em 25 de novembro de 1986, a batalha de *poetry slam* foi objeto de artigo no Los Angeles Times; em 24 agosto de 1987, foi abordado também no Wall Street Journal – ambos os veículos jornalísticos são famosos e capazes de gerar repercussão nacional, quiçá mundial.

De 1987 a 1990, porém, o crescimento do fenômeno não se mostrou tão efetivo, ao menos aparentemente. Apesar de terem ocorrido eventos em inúmeros locais dos EUA, as batalhas de *poetry slam* foram impulsionadas depois de 1990, quando ocorreu a primeira edição do National Poetry Slam, realizado em São Francisco, como parte do evento Annual National Poetry Week Festival. Após o início da competição anual estadunidense, o slam se difundiu e se espalhou por algumas metrópoles, como Boston, Nova York, São Francisco, e se tornou mais conhecido no país. (SMITH e KRAYNAK, 2004, p.14-15 apud JOHNSON, 2017, p. 6)

A expansão das batalhas de *poetry slam* foi ainda maior a partir do lançamento, em 1998, de duas obras cinematográficas, a saber: o documentário “Slam Nation”, de Paul Devlin, e do filme “Slam”, dirigido por Marc Levin, com coautoria de Saul Williams e Sonja Sohn. Em 2002, iniciou-se um show na Broadway e uma série na HBO sobre o fenômeno poético. Na esteira da popularização midiática, nos anos seguintes, o número de competidores se expandiu, promovendo superação de recordes.

¹⁴ “*Well, I thought, everybody would think a slam, to hell with poetry, but then I started thinking about a grand slam in baseball and even in bridge. And, well, I had to get the flier out..., so that’s the name I went with*”.

Além da competição nacional dos EUA, outros eventos foram se constituindo, entre os quais podem ser citados: o Youth Speaks' Brave New Voices National Poetry Festival, uma competição nacional de slam voltada a jovens entre 13 e 19 anos; o PSi's Women of the World Slam (WOWPS), disputado apenas por pessoas que se identificam como pertencentes ao gênero feminino; e o College Union Poetry Slam Inc. (CUPSI), evento dedicado a alunas/os de faculdades e universidades de todo o país. (JOHNSON, 2017, p. 6-7)

Nesse percurso, o início do slam nos EUA envolve uma série de ações que, em princípio, não tinham como objetivo criar um fenômeno literário de tamanhas proporções. Buscava-se, com efeito, dar novo fôlego à poesia, mesclando-a com outras linguagens artísticas. Ainda assim, é plausível sustentar, a partir dos relatos de Smith e dos textos abordados, que o slam não foi um fenômeno totalmente planejado, isto é, pensado para ter o formato que adquiriu com o tempo e nos dias atuais. Houve ações organizadas e pensadas previamente, mas também houve improvisos; juntaram-se a isso fatores circunstanciais que trouxeram possibilidades prolíficas.

As ideias iniciadas por Smith e seu grupo, no decênio de 1980, foram levadas adiante, sendo difundidas e aperfeiçoadas ao longo dos anos, produzindo resultados expressivos. Tal evolução dificilmente seria imaginada *a priori*, tanto nos formatos variados que os eventos assumiram, quanto em sua difusão – nos EUA e no mundo. O slam se consolidou, portanto, a partir de uma organização pouco precisa e ganhou feições próprias.

O percurso pode ser considerado desde o início, em 1984, no Get Me High, onde Smith iniciou os primeiros eventos poéticos e permaneceu por quase dois anos com ações artísticas variadas. Esse período é pouco mencionado em abordagens que tratam do fenômeno no Brasil.

A maior parte dos estudos nacionais sobre o tema costuma referenciar apenas o período a partir de 1986 (ou mais genericamente menciona a década de 1980). Os eventos no Green Mill Jazz Club são determinantes nessa trajetória: ali, as ideias foram mantidas e surgiram novas possibilidades: efetivou-se a competitividade poética que torna o slam singular, com formato único – em função principalmente da presença de júri com poder de decisão, por meio da avaliação imediata de cada performance e influência direta nos rumos de cada batalha.

Essa história um tanto anárquica que permeia a consolidação das batalhas de poesia pode ser o que as torna, também, acessíveis e adaptáveis. Cada slam adquire características próprias e locais, adapta-se à diversidade de ideias e pessoas presentes nos ambientes em que são gestados e realizados. Tal fator é verificável tanto localmente – vide o caso do Brasil, que possui slams com diferenças significativas entre estados e municípios, por exemplo – quanto

ao redor do mundo, havendo diversidades estéticas, temáticas, de proposta literária, de público participante / interessado, entre outras.

Para resumir, pode-se definir a consolidação do slam como um fenômeno literário semiestruturado, um evento artístico pensado por um idealista e um grupo dedicado. A proposta inicial tinha organização, mas abria possibilidades para novas ideias. Não se tratou de um acontecimento aleatório, porque a união entre palavra e performance guiou desde o início os planos de Smith e das/os artistas que integravam o Uptown Poetry Slam.

Como a proposta inicial de Smith continha uma inquietação em relação ao modo acadêmico de tratamento da palavra poética, tais fatores confluíram para que as performances fossem realizadas em locais acessíveis, com público diversificado e incentivo para manifestação da plateia.

Assim, o slam chegou às regras da maioria das disputas ao redor do mundo; além disso, o caráter democrático e inclusivo das disputas lhes permitiu angariar público de espectros diversos: para quem pretende competir, os eventos são uma possibilidade de expressão poética; para quem pretende apenas assistir, trata-se de uma forma de entretenimento e/ou reflexão.

Em suma, a abordagem histórica do slam não é de fácil apreensão, haja vista que a sua origem abarca variadas pessoas, locais, complexidades de enquadramento e até mesmo períodos de obscuridade histórica e bibliográfica.

As observações generalizantes acerca de seu formato e da expansão do fenômeno possuem valor explicativo e são importantes para a sua difusão em relação ao público geral. Contudo, quando analisado mais detidamente, esse percurso histórico deve refletir a complexa teia de acontecimentos que culminaram nos eventos que são, atualmente, denominados como *poetry slam*.

Algumas regras foram adaptadas a contextos específicos e até modificadas em alguns casos. Ainda assim, mantém-se uma espécie de uniformidade na ideia principal: pessoas se reúnem para declamar seus escritos numa performance poética; elege-se no local um júri que atribui notas às performances. Assim, o evento ganha vida e se torna um fenômeno literário, de modo que novas comunidades se organizam para fazer e divulgar sua literatura. Com organização e propostas relativamente simples, o slam se consolidou e se difundiu mundo afora.

Feita a abordagem do início das batalhas de poesia nos EUA, discute-se a seguir a chegada e a consolidação do fenômeno no Brasil, considerando-se o protagonismo de São Paulo nesse cenário.

1. 2 Chegada do slam ao Brasil

minha mãe me ensinou que a palavra está para além da escrita. a vida me ensinou a escrever. o sarau me ensinou a ouvir. ouvir me ensinou a falar. o slam me permitiu ser voz, sem esquecer tudo isso

Luz Ribeiro

Tal qual nos EUA, o início do slam no Brasil não envolve figuras que circulam no mundo da poesia canônica. A personagem central aqui no início é Roberta Estrela D’Alva. No ano de 2008, ela iniciou, com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o coletivo Zona Autônoma da Palavra, mais conhecido como ZAP! Slam – ou apenas ZAP! –, que é o primeiro coletivo brasileiro de *poetry slam*.

Embora o ano de início seja 2008, Estrela D’Alva conta que, entre 2007 e 2008, por conta de um projeto do Núcleo Bartolomeu, passou a pesquisar sobre *poetry slam*. Antes disso, ela já tinha feito um primeiro contato com o fenômeno por meio do coletivo Frente 3 de Fevereiro, do qual também fazia parte. Na oportunidade, a poeta assistiu ao filme “Slam” e ao documentário “Slam Nation”.

Ela passou a investigar a possível existência desse fenômeno no Brasil, de modo que visitou alguns saraus e outras iniciativas que envolviam poesia, mas não encontrou um slam propriamente dito. Apesar de haver em São Paulo, à época, uma efervescência poética e literária produtora relacionada aos saraus, não havia ainda evento semelhante ao slam. A autora assim descreve o período:

Em julho de 2007, numa viagem a NY, tive a oportunidade de conhecer um slam ao vivo e em cores. Estive no Nuyorican Poets Café e no Bowery Poetry Club, dois dos mais tradicionais clubes de poesia (e de slam) da cidade e pude ver de perto as batalhas. Descobri que existem mais de 500 comunidades de slam no mundo inteiro, nos países mais diversos.

Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, e um ano depois, após a estreia do projeto "Particularidades Coletivas", do qual o meu solo de spoken words "Vai te Catar!" fazia parte, eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra – o ZAP! (D’ALVA, 2008 apud SLAM BR, 2018, s/p – grifos do original).

Iniciava-se, pois, a primeira batalha de *poetry slam* do Brasil. A edição inaugural ocorreu em 11 de dezembro de 2008, no local que sediava o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, no bairro da Pompeia, zona oeste de São Paulo. O vencedor da disputa inaugural do ZAP! Slam foi o poeta Luciano, numa competição que reuniu treze concorrentes, número expressivo para a primeira edição de um evento com formato até então inexistente no Brasil.

Imagem 2: Locais com slam(s) na cidade de SP e na RMSP em 2018.



Fonte: Folder do Slam SP 2018, Sesc 24 de maio – fotografia própria.

O detalhe evidencia que existem coletivos de slam espalhados pela maioria das regiões da capital paulista, além de eventos em importantes municípios da RMSP. Algumas regiões se destacam, como a Zona Sul e a Zona Leste da cidade de SP, as quais possuíam oito e quatro slams, respectivamente. A região Sul da cidade é um dos berços dos saraus periféricos, e isso pode explicar o desenvolvimento de coletivos de slam nesse local. A região Leste, por sua vez, foi onde se iniciou o segundo slam paulista, e isso provavelmente incentivou poetas da região a criar outros coletivos.

Em contrapartida, o interior e o litoral do estado ainda não contavam com quantidade expressiva de slams, sendo as iniciativas distantes geograficamente umas das outras, e também em relação à capital e à RMSP. O mapa da próxima imagem ilustra as cidades em que havia slam à época, expondo o espalhamento irregular dos slams no estado:

Imagem 3: Cidades do interior e litoral com slam(s) no estado de SP em 2018.



Fonte: Folder do Slam SP 2018, Sesc 24 de maio – fotografia própria.

O crescimento observado ganha notoriedade quando comparados os primeiros anos do slam e sua expansão no biênio 2018-2019¹⁵. A explicação para tal dinâmica se deve tanto à potência do fenômeno quanto a fatores sociocomunicativos, os quais possibilitam divulgação massiva de slams e *slammers* através de redes sociais e plataformas de vídeo e comunicação.

¹⁵ Houve redirecionamento na pesquisa. Nos anos de 2018 e 2019, fase inicial do trabalho, realizamos visitas presenciais sistemáticas a batalhas de poesia em São Paulo. As observações ocorreram até o início de 2020, sendo a edição de janeiro de 2020 do Slam da Guilhermina a última a ser visitada. A interrupção se deu em razão da pandemia de Covid-19, a qual ensejou emergência sanitária oficializada pelo Ministério da Saúde do Brasil, em 20 de março de 2020. A partir de então, eventos presenciais foram substituídos por edições virtuais. Como o slam é um fenômeno literário-cultural que celebra o encontro, decidimos não abordar diretamente batalhas virtuais, mas salientamos que o período pode ensejar pesquisas sobre a continuidade dos slams durante a pandemia.

Embora houvesse, no referido ano, 42 slams em todo o estado, apenas 3 se situavam em cidades de fora do eixo da capital e da RMSP. Considerando-se que São Paulo possui 645 municípios, a concentração dos coletivos era praticamente restrita à capital e ao seu entorno, aspecto que sugere reflexões.

Tratava-se, portanto, de um fenômeno relacionado ao ambiente urbano, vinculado ao grande centro demográfico e comercial que circunda a capital paulista. A maior parte das cidades da RMSP são relevantes para o estado, por questões econômicas, geográficas, industriais etc., e isso aproxima esses municípios de atividades culturais que ocorrem na capital e são expandidas para o seu entorno. A lista de slams localizados na RMSP compreendia 9 cidades, sendo composta, em 2018, por: São Paulo (capital), Carapicuíba, Franco da Rocha, Guarulhos, Itaquaquecetuba, Itapevi, Osasco, Poá e São Bernardo do Campo.

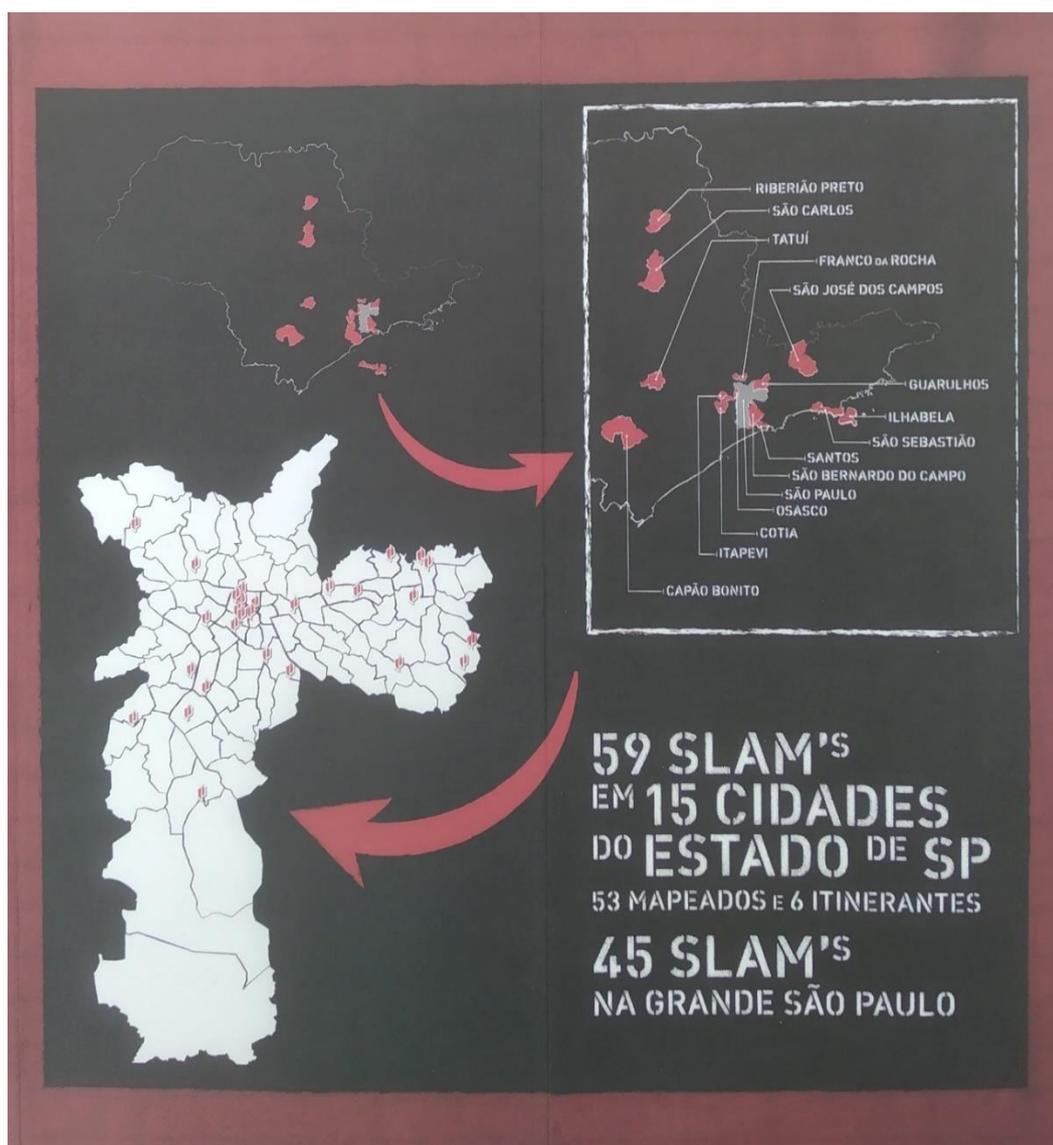
Entre tais municípios, havia três entre os quatro mais populosos do estado (São Paulo, Guarulhos e São Bernardo do Campo), excetuando-se a cidade de Campinas – a qual possui grande população e região metropolitana em seu entorno, mas que não possuía slam em atividade, segundo tal levantamento.

Havia, ainda, o fenômeno de slams itinerantes, eventos que não possuem lugar fixo e são realizados em centros culturais, praças, bares etc. Apesar da ausência de um local único, tais batalhas ocorrem com regularidade e possuem organização própria. No ano de 2018, a RMSP possuía 3 slams com essa proposta.

Regiões com potencial, como o litoral sul de São Paulo e o Vale do Paraíba, não figuraram nos mapas observados. Seria esperado, pelas suas densidades populacionais, que já houvesse alguma iniciativa relacionada ao slam nesses locais; o ano seguinte, porém, mudou um pouco o cenário.

Os dados de 2019 apresentaram crescimento em relação ao ano anterior, conforme imagem a seguir:

Imagem 4: Quantidade de slams no estado de SP em 2019.



Fonte: Folder do Slam SP 2019, Sesc 24 de maio – fotografia própria.

No final do ano de 2019, décimo primeiro ano de slam no Brasil, o estado de São Paulo contava com o total de 59 slams. Conforme indica o folder do Slam SP, capital e RMSP contavam, então, com 45 slams. A lista de cidades cresceu, saltando de 12 cidades, em 2018, para 15, no ano seguinte. O folder foi bem elaborado e mapeia a distribuição dos slams no estado. Houve expansão no litoral e no interior, Santos e São Sebastião se juntaram à Ilhabela, de modo que três cidades litorâneas passaram a realizar competições. O Vale do Paraíba também ingressou na lista, com a batalha em São José dos Campos.

A combinação de ambos os folders possibilita uma comparação entre a quantidade de coletivos participantes da batalha estadual nos anos de 2018 e 2019 – da esquerda para a direita, respectivamente –, conforme a imagem a seguir:

Imagem 5: Coletivos participantes do Slam SP em 2018 e 2019.



Fonte: Folders do Slam SP dos anos 2018 e 2019, Sesc 24 de maio.

O crescimento é claramente observável e parte disso tem relação com o ingresso de poetas do Brasil em competições de importância nacional e internacional. A partir de 2010, o país começou a disputar a Copa do Mundo de Slam. A primeira representante nacional foi

Luanda Casella – a poeta não participa de slams brasileiros, é uma artista que realiza trabalhos em variadas linguagens e reside fora do Brasil. (SLAM BR, 2018, s/p)¹⁶

No ano de 2011, a competidora brasileira foi Roberta Estrela D’Alva. Sua participação não se deu pelas vias costumeiras, ou seja, não ocorreu pelo fato de ela vencer uma competição nacional. Essa aparente incongruência se deu porque não havia competições nacionais, já que em 2011 o Brasil contava apenas com o ZAP! Slam. O seu credenciamento para a competição mundial se deu através de uma seleção de vídeos e materiais enviados à organização geral do evento. Na competição, Estrela D’Alva chegou às finais e integrou um seleto grupo contendo 4 *slammers* finalistas de uma competição mundial.

No ano seguinte, o representante brasileiro foi o poeta Fábio Boca, que havia se sagrado campeão do ZAP! Slam do ano de 2011, obtendo com isso uma vaga para disputar a Copa do Mundo em 2012 (idem). Como o ZAP! ainda era o único slam realizado no Brasil, o seu vencedor obteve direito de competir mundialmente; afinal, por lógica, quem vencesse o único slam do país poderia ser considerada/o campeã/o nacional. Vale ressaltar que a representação brasileira na Copa do Mundo de Poetry Slam é definida pela competição do ano anterior à etapa mundial; ou seja, quem vence a competição brasileira de determinado ano, credencia-se para representar o país na Copa do Mundo realizada no ano seguinte.

Após esse início monolítico, em que apenas um slam protagonizava as ações, iniciou-se uma expansão do fenômeno a partir de São Paulo, em 2012. Diante disso, criou-se uma competição dentro do estado, denominada Slam SP, a qual passou a ser responsável, durante dois anos, por selecionar os representantes do Brasil para competir mundialmente. Nesse cenário, definiram-se novas regras. O poeta Lews Barbosa, vencedor da etapa estadual em 2012, foi o poeta brasileiro a participar do mundial de *spoken word* no ano seguinte, 2013.

A experiência adquirida por Lews Barbosa – no Slam SP, em 2012, e no campeonato mundial da França, em 2013 – trouxe-lhe novos horizontes. Sua vivência o levou a idealizar o Slam do Grito, realizado no tradicional bairro paulistano do Ipiranga. Esse fato não é incomum: participantes (não raro, vencedoras/es) de competições nacionais e internacionais, por vezes influenciam a difusão da modalidade, seja pela sua atuação poética, seja ao encabeçar novas comunidades de slam, o que contribui para a expansão do fenômeno. Muitas/os, inclusive,

¹⁶ Tentamos contato com a artista via e-mail, para obter informações acerca de sua participação na Copa do Mundo de Slam em 2010; contudo, não obtivemos resposta, de modo que não é possível relatar a sua experiência como primeira participante brasileira do evento, a menos que ela publique algo a respeito, o que nos escapa atualmente.

tornam-se *slammasters*¹⁷ e compartilham conhecimentos e a própria vivência na criação e difusão de *poetry slams*.

No ano seguinte, Emerson Alcalde, vencedor do campeonato estadual de 2013, tornou-se o representante brasileiro na Copa do Mundo de 2014, e quase alcançou o título mundial. O poeta manteve uma disputada liderança durante as finais, mas foi derrotado nas rodadas de desempate. Alcalde, além de ser um dos membros-fundadores do Slam da Guilhermina, é também responsável direto por ações que conectam o slam a ações educacionais no Brasil, por meio da idealização do Slam Interescolar, proposta gestada a partir de sua vivência na competição mundial na França – reforçando o argumento de que a experiência pessoal de poetas colabora com o avanço do fenômeno.

O ano seguinte reservava mais um capítulo para a história do fenômeno no Brasil: o início de uma disputa com abrangência nacional, denominada Slam BR, que começou a ser realizada em 2014. Estados mais próximos a São Paulo, como Rio de Janeiro e Minas Gerais, já possuíam slams locais e, por conseguinte, enviaram representantes para o evento. Assim, a competição contou com poetas desses dois estados junto a paulistas.

O campeão da primeira edição do Slam BR foi João Paiva, poeta mineiro, que no ano de 2015 representou o Brasil na Copa do Mundo de Slam. A instauração de uma disputa nacional modificou a regra anterior: não mais a vitória no Slam SP seria responsável pelo credenciamento da/o representante do Brasil na Copa do Mundo de Slam; a partir de então, a participação no mundial passou a ser ocupada/o por quem vencesse o Slam BR.

A edição do Slam BR de 2015 foi vencida pelo poeta paulistano Lucas Afonso. A zona leste da cidade de São Paulo, região estigmatizada histórica e socialmente, representaria novamente o Brasil num evento literário – já havia sido, dois anos antes, por Emerson Alcalde. Com isso, a região confirmou uma ideia conhecida em slams brasileiros: regiões periféricas de centros urbanos são espaços de revelação e consolidação de slams e *slammers*.

O ano seguinte trouxe outra novidade: uma vencedora. Luz Ribeiro foi a campeã do Slam BR de 2016. A voz feminina já se fazia presente em slams brasileiros, mas não havia ocorrido ainda a vitória de uma mulher em competição nacional. A poeta abriu as portas para uma sequência de vitórias femininas, que até o fim desta pesquisa não foi quebrada. A trajetória da poeta e seu percurso na Copa do Mundo de Slam na França integram o Documentário “Slam: Voz de Levante”, lançado em 2018, dirigido por Estrela D’Alva e Tatiana Lohmann.

¹⁷ *Slammaster* é quem apresenta o evento, conduz as atividades, organiza as ações, uma espécie de “mestre de cerimônias”. Pode haver mais de um em cada coletivo. Em geral, um/a *slammaster* está ligado/a à história do slam de que participa, como fundador/a ou não.

Em 2017, novamente uma vencedora, Bell Puã. Nessa edição, repetiu-se uma ganhadora, também mulher negra, mas que acrescenta um novo aspecto: trata-se de uma poeta nordestina, pernambucana. Até então, o sudeste brasileiro havia protagonizado as disputas, pelas origens do fenômeno ter ocorrido em São Paulo e pela pouca integração nacional com regiões de fora dos eixos economicamente mais valorizados do país. Como o slam ainda estava em expansão para estados de fora desse âmbito, a vitória de Bell Puã ensejou maior divulgação do fenômeno no nordeste do país.

A campeã de 2018 foi Pieta Poeta¹⁸, também mulher negra, uma das representantes de Minas Gerais. O evento foi marcado por uma desenvoltura performática que só pôde ser observada por quem estava presente fisicamente no ambiente, porque a poeta, por questões pessoais, não permitia que fosse filmada a sua performance. Os poemas eram decorados ou lidos num pequeno caderno, em que ela anotava seus textos, escritos ou aperfeiçoados, por vezes, ali mesmo, durante a competição.

Em 2019, a poeta paulistana Kimani, também mulher negra, ganhou o título nacional, tornando-se a representante do Brasil na Copa do Mundo de Slam em 2020. A poeta é figura bastante presente nos slams paulistas, já havia participado mais de uma vez de competições de estaduais e nacionais. Contudo, a sua participação na competição mundial foi afetada diretamente pela pandemia de Covid-19. No ano em que ela participaria da Copa do Mundo na França, em 2020, o evento presencial teve de ser cancelado, de modo que a batalha ocorreu remotamente por meio de videoconferência.

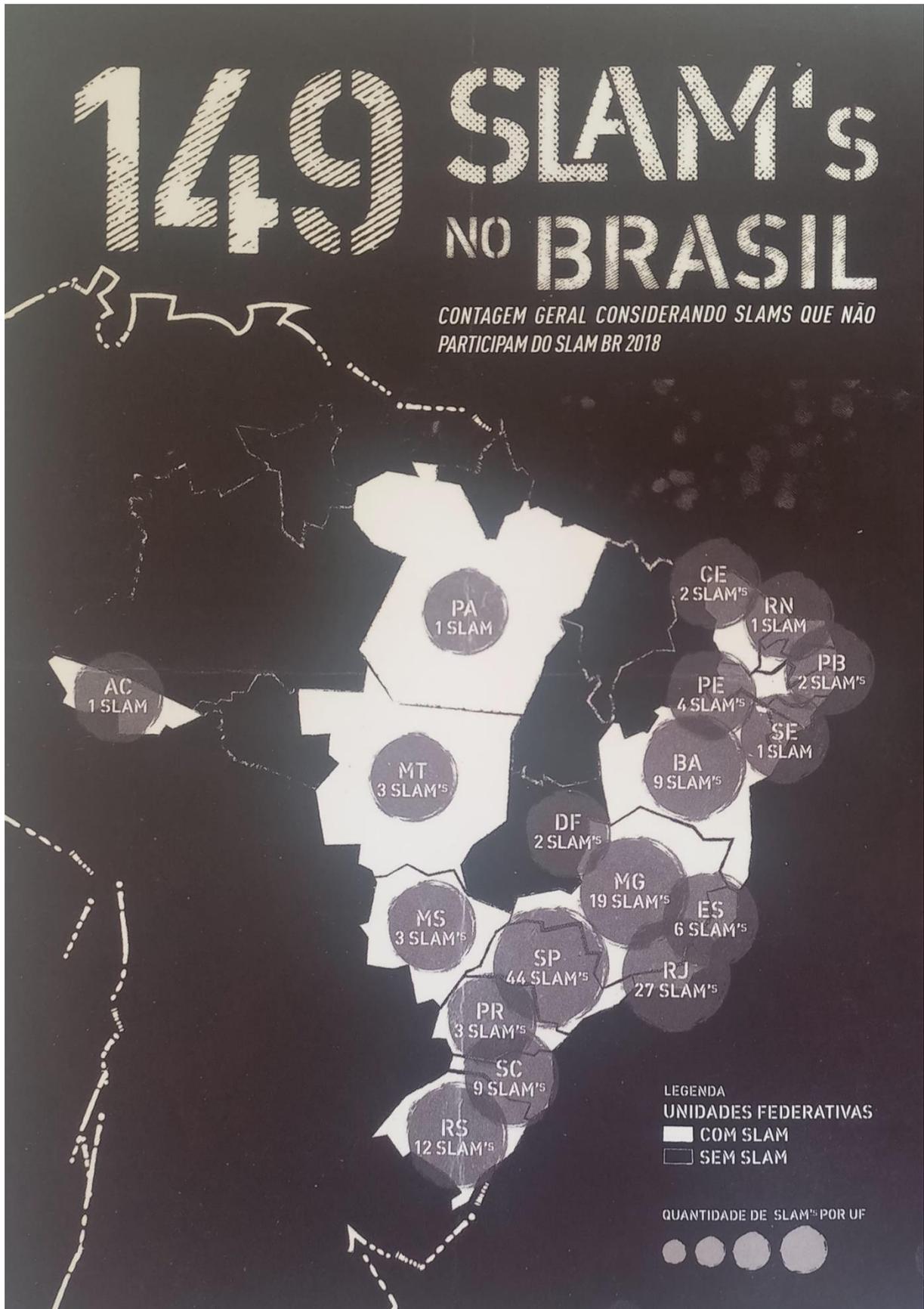
Esse breve percurso de campeãs e campeões de slams nacionais – colhido em folders de divulgação dos eventos e nas visitas presenciais que realizamos – reforçam o que temos observado nos últimos anos: *poetry slam* se tornou um fenômeno de potência, presente na maioria dos estados do país. Por meio de estéticas e temáticas variadas, a poesia falada e performatizada conseguiu se expandir nacionalmente.

Em pouco mais de uma década, São Paulo¹⁹ e o Brasil avançaram significativamente na quantidade total de coletivos de slam. Em 2018, o Slam BR informou que havia 149 slams espalhados por 17 estados do país e no Distrito Federal (DF); em 2019, já havia 210 slams, situados em 19 estados e no DF, conforme as duas imagens a seguir:

¹⁸ Mais recentemente, encontramos publicações em que ela utiliza o nome artístico Piê Poeta.

¹⁹ O folder do Slam SP de 2018 indicava a existência de 42 slams em São Paulo; o folder do Slam BR do mesmo ano informa que havia 44 slams no estado. Isso não demonstra incoerência: provavelmente surgiram dois coletivos entre as competições, ou havia eventos ainda não mapeados, uma vez que o Slam BR ocorre após o Slam SP.

Imagem 6: Contagem total de slams no Brasil em 2018.



Fonte: Catálogo do Slam BR de 2018, Sesc Pinheiros – fotografia própria.

Imagem 7: Contagem total de slams no Brasil em 2019.



Fonte: Catálogo do Slam BR de 2019, Sesc Pinheiros – fotografia própria.

Os números falam por si. O avanço expressivo na quantidade de coletivos sugere que o fenômeno foi capaz de se expandir a ponto de atingir todas as regiões geográficas do Brasil. Atualmente, são poucos os estados que ainda não possuem batalha de *poetry slam*, fato que possivelmente será modificado nos próximos anos.

Encerrada essa primeira abordagem, passamos a investigar as relações históricas do slam com outros fenômenos de relevância para o campo da chamada literatura marginal, como o hip-hop e os saraus.

1.3 Slam e suas relações com a literatura marginal

A poesia é marginal, mas o poeta não

Mateus Britto

A ideia de marginalidade é central em nosso trabalho, uma vez que o slam se enquadra dentro do que se poderia caracterizar como literatura marginal. O jovem poeta Mateus Britto, em sua descrição nas redes sociais e também nas batalhas de que participa, explora a questão semântica que envolve a variada significação do termo “marginal” – conforme a frase em epígrafe. Num curto verso, ele situa sua escrita no âmbito da poesia marginal, mas trata de se desvencilhar da marginalidade atribuída a pessoas, tendo em vista que existe preconceito social em relação a essa noção, a qual nem sempre é entendida no sentido de “estar à margem”.

Tal conceito é ambíguo, demasiado amplo, por isso carece de definição. Para criar as bases sobre as quais será tratada a questão em nosso trabalho e desfazer possíveis equívocos de entendimento, considera-se que

marginal adjetiva aqueles que estão em condição de marginalidade em relação à lei ou à sociedade, possuindo, portanto, sentido ambivalente: assim como se refere, juridicamente, ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, ligado ao mundo do crime e da violência; aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, tendo como sinônimo, neste último caso, o adjetivo marginalizado. (PERLMAN, 1977 apud PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006, p. 11)

Diante da questão semântica, ao se travar o debate sobre marginalidade na literatura, deve ser considerado o processo de constituição e ressignificação por que passou esse conceito. Classificar determinada produção literária como marginal nem sempre quer dizer a mesma coisa. Em literatura, o termo adquire sentidos variados em razão da época, de quem escreve, do local de produção, entre outros aspectos.

Numa primeira abordagem, pode-se ligar a ideia de marginalidade à “*posição dos autores no mercado editorial, ao tipo de linguagem apresentada nos textos e à escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras literárias*” (GONZAGA apud PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006, p. 11).

A primeira concepção abarca escritoras/es que não se enquadram no sistema do mercado editorial mais tradicional, isto é, que divulgam suas obras por meios próprios, fugindo assim da lógica mercantil das editoras. A segunda noção é pautada pelo tipo de linguagem escolhida, que intencionalmente rejeita padrões literários valorizados. E por último, refere-se a escolhas

literárias que tratam de personagens excluídas, bem como de locais e situações que, em geral, não são temas de obras literárias mais tradicionais ou valorizadas, o que faz com que tais produções sejam classificadas como marginais. Noutra sentença, pode ser designado como marginal um conjunto de obras que não faz parte do cânone literário, ou seja, que não integra o rol dos chamados clássicos da literatura. (PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006)

Esse amplo espectro permite que variadas produções e nomes sejam associados à marginalidade literária. Há grandes autores que, posteriormente reconhecidos e aclamados pela crítica literária, também são (ou foram nalguma época) associados à literatura marginal, tais quais João Antônio e Plínio Marcos, que produziram obras sobre personagens e temas excluídos. Ambos, atualmente, são valorizados no cenário da literatura nacional.

Embora o arco de análise do que seja a marginalidade na literatura seja extenso, interessa-nos mais de perto a consolidação desse termo que ocorre a partir dos anos 1970. Nesse sentido, a conceituação de “poesia marginal” obteve tal configuração a partir dos trabalhos de Holanda (1975). A estudiosa organizou, no referido decênio, a *Antologia 26 poetas hoje*, obra que reuniu textos de um grupo de poetas que atuava fora do circuito canônico da literatura brasileira. Naquele contexto, autoras/es como Ana Cristina César, Cacaso, Francisco Alvin, Paulo Leminsky, Torquato Neto, entre outros, desenvolveram uma forma de produção poética que ficou conhecida como Geração Mimeógrafo ou Poesia Marginal.

O momento histórico do Brasil na época – um governo militar ditatorial – influenciava a produção do grupo. Numa entrevista, Holanda, em resposta à questão “*Como eram os poetas setentistas*”, explica o que seria a literatura marginal naquele período:

A [poesia] marginal dos anos 70 é uma coisa visceralmente ligada à contracultura. O projeto da contracultura “pular fora” do sistema e propor alternativas. Era uma literatura marginal ao sistema editorial, ao cânone literário, mas não era marginal à sociedade. Eram todos brancos, de classe média, universitários. A diferença grave é essa. Esse tipo de literatura marginal ganhou muita repercussão, conquistou pessoas que não gostavam de poesia e que passaram a gostar por conta da poesia marginal, como a gente vê hoje. Isso porque [nos anos 70] se aliou ao rock n’roll, então os shows de poesia marginal tinham também uma banda de rock tocando, alternando. (HOLLANDA, 2018, s/p – grifos do original)²⁰

Esse fenômeno cultural teve um papel relevante para a época e nos ajuda a pensar sobre a mudança ocorrida posteriormente, nas décadas de 1990 e 2000. Estar à margem do sistema editorial e contestar literaturas canônicas, dentro dum contexto nacional de ditadura militar, colocava esse grupo de poetas fora duma rede de privilégios em relação à literatura. Todavia, o

²⁰ A entrevista, acessada por meio do Blog *e-galáxia*, foi concedida a Fernanda Valente, tendo sido publicada originalmente no site “margens.com.br” em 27/03/2018. Não tivemos acesso à publicação original. Disponível em: <https://e-galaxia.com.br/uma-marginal-na-academia-heloisa-buarque-de-hollanda/>. Acesso em 20 nov. 2022.

grupo não era formado por pessoas marginalizadas socialmente, afinal, eram jovens de classe média alta, com acesso a um capital cultural valorizado, nível educacional superior etc. Desse modo, o sentido de marginal se aplicava somente à sua produção literária, ao modo de impressão, à venda e distribuição das obras, mas não à condição social de tais poetas.

O estabelecimento dessa diferença é fundamental para se pensar a modificação do conceito ao longo dos anos. Da década de 1970 aos anos 2000, muita coisa se alterou socialmente, o Brasil saiu do governo ditatorial e rumou para o estabelecimento de um sistema democrático, o que provocou mudança nos discursos, nos acessos, nas lutas sociais, nas produções artísticas, entre outros. Na mesma entrevista, ao comparar poetas marginais daquela época a poetas de marginais mais recentes, Hollanda, numa resposta à pergunta “*O marginal setentista é parecido com o de hoje?*”, expõe:

O marginal de hoje é um excluído da sociedade. Mas os dois marginais funcionaram muito no sentido de recolocar a questão da validação da poesia. Essa é uma questão que eu comprei lá no início da minha carreira e não abandonei mais, porque depois eu trabalhei com mulheres, com questão racial, com tudo, e a pergunta é sempre essa. Isso tudo envolve preconceitos linguísticos, isso tudo envolve um cânone excludente, socialmente excludente. Digo porque a garotada da contracultura dos anos 70 não estava propondo só um discurso poético novo e uma estética nova, tava propondo também um comportamento contra os padrões estabelecidos daquela hora. (HOLLANDA, 2018, s/p – grifos do original)

A diferença entre marginais do decênio de 1970 e atuais sugere mudança de perspectiva na significação do termo e de agentes, e isso determina a estética da poesia de ambos os grupos. A poesia marginal dos anos 1970 era produzida por jovens com acesso a bens culturais valorizados, por essa razão, a contestação que faziam ao cânone era pautada pela crítica a conteúdos literários elitizados, a que eles tinham acesso, mas escolheram rejeitar.

Por outro lado, a atual poesia marginal das periferias é feita por pessoas marginalizadas socialmente, cujo acesso à educação de qualidade e a bens culturais valorizados é em geral precário. Assim, é previsível que a estética dessa produção seja diversa da produção setentista, tanto no aspecto formal quanto na própria concepção de um fazer literário chamado marginal.

Noutra entrevista, em resposta à questão “*Qual o papel da literatura hoje no empoderamento de comunidades desfavorecidas no Sul Global?*”, a autora ressalta que a temática e a forma poética das literaturas marginais se modificaram com o tempo, com a inserção da performance, tal qual se observa em saraus e slams. Nas palavras dela:

[...] O papel da poesia nunca foi tão central. A poesia tem um desejo de expressão tão forte que além do texto saltou para fora da página e tornou-se performance, oralizou-se quando foi necessário, chegando a novas práticas bastante políticas como o Slam,

que se autodefine como poesia “de mensagem”, ou seja, poesia de demanda de direitos. (GUERRA, GODOY e BARROS, 2020, p. 10 – grifos do original)

A autora tem acompanhado a questão ao longo dos anos e isso a leva a perceber variações estéticas, temáticas e os contornos semânticos que envolvem a ideia de marginalidade na poesia brasileira. Durante as décadas de 1970 e 1980, houve repercussão das obras de poetas setentistas durante as pesquisas de Hollanda, ensejando uma atuação dela em meios acadêmicos e em veículos de comunicação de massa, como jornais impressos, por exemplo.

Mesmo sendo uma das pesquisadoras mais relevantes na construção desse conceito, a autora não estagnou no tempo e captou as modificações pelas quais passou a produção poética ligada à marginalidade, de modo que ela segue acompanhando poetas e produções consideradas marginais. Mais recentemente, ela organizou a publicação *As 29 poetas hoje* (HOLLANDA, 2021), obra em que são reunidas escritoras de variadas vertentes, entre as quais há quatro poetas ligadas diretamente a slams.

Adiante, a estética do slam será observada dentro de um processo que envolve dois antecessores artísticos que devem ser mencionados: o hip-hop e o sarau. O objetivo é analisar a modificação e a consolidação que envolvem a concepção de marginalidade na literatura, a partir de diálogos produtivos entre os três fenômenos.

Tal percurso de marginalidade literária está ligado inicialmente à ascensão do hip-hop, que se difundiu mais fortemente no Brasil a partir dos anos 1990; alguns anos depois, surgiu uma nova estética marginal, cuja origem está na organização dos saraus periféricos, em especial no fim da década de 1990 e início dos anos 2000; e por fim, na esteira dessas influências, ocorreu em 2008 a chegada do slam ao Brasil.

1.3.1 Hip-hop: novas vozes em perspectiva

O hip-hop é fortemente associado à marginalidade, no sentido de ser uma produção feita geralmente por pessoas à margem da sociedade, seja no aspecto social como um todo, seja nas questões artísticas que mobiliza.

Para entender a sua ligação com as margens, é necessário um retorno a suas origens, em Nova York, no fim dos anos 1960 e início dos 1970 (ZIBORDI, 2015; D’ALVA, 2014). Naquele contexto, regiões periféricas da megalópole estadunidense eram espaços considerados decadentes, formados por bairros de classes trabalhadoras, habitados majoritariamente por imigrantes, em geral, negros e latinos. A situação social problemática fomentou um ambiente

de violência urbana, mas também gestou reações das pessoas que precisavam sobreviver à hostilidade cotidiana.

Embora o hip-hop seja visto em geral como uma arte de reação, resistência e luta, sua origem está ligada a uma festa popular de rua, chamada de *block party* (D’ALVA, 2014, p. 4). Essas manifestações populares podem ser entendidas, em sua gênese, como uma reação festiva do povo à opressão; afinal, mesmo diante de adversidades, as pessoas criam formas de diversão para tornar a existência menos hostil; em outras palavras, trata-se do antigo desejo da humanidade de criar modos de dar sentido à vida.

A arte, nesse aspecto, seria uma forma criativa de dar significado à existência, de recriá-la, produzindo novas possibilidades. Como dizia o poeta Ferreira Gullar, “*A arte existe porque a vida não basta*”²¹. O desejo de modificação da realidade impulsionou movimentos populares nova-iorquinos a criarem formas de expressão artística atreladas ao seu contexto, consolidando assim uma estética popular que, agrupadas, seriam designadas como hip-hop.

As linguagens artísticas constitutivas da cultura hip-hop envolvem quatro elementos, a saber: a levada rítmico-musical de DJs (*disc-jóqueis*), que criam bases sonoras; o canto da/o MC (mestre de cerimônias), a/o qual geralmente interpreta – e não raro escreve – as letras cantadas em combinação com a sonoridade produzida pela/o DJ; a dança de *b. boys* e *b. girls* (*break-boys e break-girls*), que trabalham com a expressão corporal; e, por fim, o grafite, composto por pinturas em ambientes públicos e privados, estabelecendo uma espécie de plasticidade iconográfica do hip-hop (D’ALVA, 2014; MOASSAB, 2008²²).

O contexto estadunidense da época contribuiu para uma estética do hip-hop. Esse aspecto é analisado por D’Alva (2014, p. 3):

Todo esse contexto faz com que o hip-hop possa ser analisado em suas raízes como um efeito colateral, uma explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrolável peste às avessas, alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem.

²¹ A afirmação inspirou o documentário “A vida não basta”. Disponível em: <https://vimeo.com/102978135>. Acesso em: 19 nov. 2022.

²² Algumas abordagens consideram que há variações entre os elementos que compõem o hip-hop, não havendo, portanto, conceitos fechados. Como exemplo, é possível citar que “beatbox” e “trabalho social” são importantes aspectos dentro da constituição do hip-hop (conforme observações durante a arguição de defesa da tese). Há, ainda, considerações acerca de outro elemento, a saber: “[...] a chamada ‘consciência’ ou ‘atitude’, que é o modo pelo qual os integrantes do hip-hop se posicionam diante do grupo e frente à sociedade, isto é, o seu compromisso social”. (MOASSAB, 2008, p. 50)

A comparação do hip-hop como efeito colateral de uma doença social reforça a sua complexidade orgânica. Conforme o excerto, linguagem, corpos e paisagens são afetados. Nesse sentido, o hip-hop combina variadas linguagens artísticas, as quais se interrelacionam e desencadeiam um produtivo diálogo entre seus elementos.

Contudo, apesar de entrelaçar linguagens, o hip-hop é confundido muitas vezes com apenas uma de suas manifestações: a música, mais precisamente o rap²³, estilo musical produzido pela combinação da levada musical de DJs e cantado por MCs. Pela sua popularização nas últimas décadas, o rap assumiu protagonismo no hip-hop brasileiro. Ao explorar a problemática, D’Alva (2014, p. 6 – grifos do original) afirma:

Nesse sentido, um engano muito comum é considerar o rap (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia) como se fosse o hip-hop e vice-versa. O rap está contido na cultura hip-hop, é uma de suas expressões mais significativas, mas daí a limitar o hip-hop às suas letras contestadoras é ignorar a sua gênese, pois a força de resistência e inovação dessa cultura não reside só no conteúdo de seus elementos, nas letras de rap, nos passos de dança, na música ou nas letras e desenhos feitos com spray, mas na convivência simultânea de todas essas linguagens e no atrito criativo que é gerado por essa convivência. Para além disso, a força política do hip-hop pode ser encontrada em seu nascimento, na festa de rua, como a ousadia da retomada do espaço público, até mesmo em simples atitudes, como a de se ligar o equipamento de som improvisando “gatos” que “roubavam energia” dos postes de luz.

Decerto há discrepância de visibilidade entre as variadas linguagens do hip-hop, a influência da música dos *rappers* se sobrepõe a outras linguagens em meios midiáticos. No contexto brasileiro, a ascensão do rap remonta ao fim dos anos 1980 e início dos 1990, através de *rappers* que se tornaram fenômenos artísticos de massa, com produções de grande alcance.

Determinante para a ascensão do rap brasileiro foi a atuação dos Racionais MC’s²⁴, grupo formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. No início dos anos 1990, suas músicas se popularizaram em São Paulo e nacionalmente, a partir de composições que versavam, sobretudo, acerca da vida em bairros das periferias paulistanas.

A estética do rap – e, em consequência, do hip-hop –, no Brasil, é perpassada pela produção dos Racionais MC’s. Suas letras contestadoras e seu estilo que privilegia a oralidade foram determinantes para a consolidação de uma dicção periférica. Como resultado, não somente o mundo do rap foi influenciado pelos Racionais: nomes relevantes das produções marginais e periféricas, incluindo aí poetas que circulam em saraus e slams, trazem em sua produção uma espécie de filiação ao estilo contestador e crítico consolidado pelo grupo.

²³ Adotamos os termos “rap” e “hip-hop” sem itálico na grafia, porque já são dicionarizadas em língua portuguesa.

²⁴ A grafia de “Racionais MC’s” é o nome próprio do grupo e não uma abreviação com plural de Mestres de Cerimônias (MCs), motivo pelo qual será mantida a escrita original.

Nesse aspecto, Teninna (2017, p. 79), ao tratar mais especificamente dos saraus e da produção de poetas marginais da periferia, observa que “*O impacto da produção desse grupo da Zona Sul de São Paulo [Racionais MC’s] foi, sem dúvida, um dos fatores que possibilitou uma nova forma de acesso ao conhecimento e uma maneira diferente de comunicá-lo*”.

A mesma autora considera, ao ressaltar a importância dos Racionais para o ambiente das literaturas marginais da periferia, que:

Muitos dos participantes dos saraus destacam [...] que sua entrada para o mundo da escrita se deu por meio das letras de rap, principalmente a partir do impacto produzido pelas letras dos Racionais MC’s, o primeiro grupo de rap brasileiro que se afirma a partir da elaboração de uma voz periférica e começa a reconfigurar o mapa social e moral ligado aos habitantes das zonas pobres da cidade de São Paulo. (TENINNA, 2017, p. 78)

A partir dessa potente matriz de influência, ideias e estilo são incorporados. Não por acaso, a produção de poetas que se inspiram em letras dos Racionais e no seu modo de retratar a realidade se torna, de certa forma, herdeira e propagadora desse estilo, ainda que divirja nalguns pontos e circule em outros contextos, como em saraus e/ou slams.

Focalizando a discussão em *poetry slam*, observa-se um exemplo dialógico entre as batalhas de poesia e o rap no poema “Profissão perigo”, do poeta e MC Beká. Ele inicia o texto com uma citação direta à canção “A vida é desafio”, dos Racionais MC’s (2002), para em seguida enunciar um poema com versos próprios logo após a citação com a qual dialoga. A alusão direta aos Racionais não é somente um mote para iniciar o texto, faz parte da inspiração de vida do poeta, uma espécie de mantra que o faz avançar.

O final da da canção não é cantado, e sim falado por Edi Rock, como um monólogo. Beká repuxa a ideia e cria uma continuação poética, estabelecendo um diálogo com o trecho de encerramento da letra do rap e seu poema autoral, como numa conversa: “*Nunca se esqueça disso* (Racionais MC’s – Edi Rock) / *Eu nunca me esqueci* (Beká).” Segue o poema:

Profissão perigo²⁵

Um parasita hoje
Um coitado amanhã
Corrida hoje
Vitória amanhã
Nunca se esqueça disso”

Eu nunca me esqueci
Peguei essas palavras do Edi Rock
E escrevi na parede do meu quarto

²⁵ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1p-fmGFszQ>. Acesso em: 17 mai. 2022.

E toda vez que eu lia eu me sentia mais forte
 Fisicamente e mentalmente preparado
 Aí, tô me cuidando e tomando cuidado
 Me adiantando
 Pois eu já nasci atrasado
 Não é culpa da minha mãe
 Muito menos sou culpado
 A responsa é do estado
 Que fez preto que era rei
 Ser descendente de escravo
 Mas eu sei que esse B.O.
 Eles nunca vão assumir
 Caso eu não conseguir
 Vão dizer que eu não mereci
 O foda, é que se eu vencer
 Esses mesmos vão dizer
 Óh, lá, não existe racismo no Brasil
 Se o Beká conseguiu
 O resto tá de mimimi
 Aqui pra quem pensa assim, óh!²⁶

Nesse momento da performance, o verso falado se combina com a expressão corporal do poeta. O significado se completa quando ele ergue o braço e expõe o dedo do meio em riste. Essa forma gestual de ofensa complementa a significação poética, como se vê na imagem:

Imagem 8: Fotograma de Beká, performance no Slam da Guilhermina.



Fonte: Vídeo na página do Youtube do Slam da Guilhermina – 1min20s.

²⁶ Não tivemos acesso ao texto escrito, motivo pelo qual fizemos a transcrição a partir do vídeo.

Embora a gravação não tenha focalizado a mão do poeta, já presenciamos essa performance e é um momento que gera efeitos variados na plateia: causa risos, provoca gritos de euforia e/ou aprovação, porque vem na esteira de versos que falam da opressão do Estado e da dificuldade que jovens pretos e periféricos enfrentam para sobreviver e “vencer na vida”. Adiante, Beká critica pessoas que negam o racismo ao evocar exemplos isolados, e, indiretamente, percebe-se a intenção de desmistificar a meritocracia, cujos efeitos atingem mais fortemente pessoas negras que vivem nas periferias.

O texto e a atitude corporal de Beká se contrapõem a essa visão. O poeta “xinga” fisicamente o pensamento meritocrático e a relativização do racismo. Ainda que não haja linguisticamente, nesse momento, palavra de ofensa, a atitude corporal de resistência do braço levantado junto aos movimentos da mão e dos dedos se encarregam de fazê-lo.

A composição dos versos, a atitude e a performance de Beká sugerem uma filiação ao ambiente do hip-hop. Sua enunciação contundente e seu estilo de composição – materializados em versos curtos, compassados e quase sempre rimados – expõem um fazer poético que transmite musicalidade e traz à memória batidas de rap.

Na sequência, o poema se encaminha para a trajetória de Beká como escritor. A alusão da importância da comunidade que o cerca e do ambiente de ajuda mútua guia o trecho, que focaliza a formação de Beká enquanto artista, poeta / escritor:

Se eu tô correndo, se eu tô chegando
 É porque me deram os acessos
 O Douglinhas mostrou o caminho
 A Pati me lançou nos projetos
 Os amigo disse:
 Cachorro, cê não tá sozinho
 E quando eu mais precisei de fato eles estavam perto
 Mano, nem a garoto vive só de talento

Nesse momento
 Eu paro, penso e analiso
 E reconheço
 Que só de chegar em casa e abraçar minha coroa eu tô na frente
 De vários moleque que cresceu junto comigo
 Eu já quis ser bandido
 Mas me faltou disposição
 Então, fui vender livro
 Pra ser livre e adquirir meu passe livre no mundo
 Aí, carrego no meu braço a palavra abençoado
 Pois de fato eu sou
 Amo o que faço e faço disso o meu trabalho
 E hoje quando eu tomo enquadro
 Eles perguntam minha função
 E eu respondo: sou escritor
 Calma, doutor, eu sei que cês não gostam de nós, né
 Disso eu tenho certeza

Mas pra que haja um equilíbrio
 Cê pode ficar tranquilo
 Pois a recíproca também é verdadeira
 Sem crise

A ascensão enquanto escritor ressignifica os momentos de dificuldade, de ajuda mútua e de problemas que rondam garotos periféricos. Alguns versos indicam a possibilidade de entrada para o “mundo do crime”: “*Eu já quis ser bandido / Mas me faltou disposição / Então, fui vender livro*”. A negação do dilema é também a sua consolidação como escritor. Então, o ingresso do poeta no mundo da literatura não se dá sem embates, afinal, tornar-se bandido é uma opção sempre à disposição de crianças e adolescentes que vivem nas periferias das grandes cidades, e esse é o contexto de origem de Beká, a Zona Leste de São Paulo, região da cidade conhecida por graves índices de vulnerabilidade social.

Mesmo tendo rejeitado o caminho da contravenção social, o eu-poético reitera que sofre com o tratamento policial dispensado a jovens periféricos. E expõe, também, que a periferia, por conseguinte, nutre pouco apreço pela atuação policial, o que é justificável, dado o problemático histórico de agentes de segurança pública em bairros de periferia. O poeta segue:

Virei o pesadelo do sistema
 Sem precisar dar um tiro na viatura
 Eles têm medo e sabe que vai dar problema
 Se nós tiver dinheiro e incentivar a literatura
 Minha família se orgulhou quando me viu na tela
 Pra desespero do Datena não foi no Cidade Alerta
 Chupa!

Traficando informação
 Sem canhão, só caneta
 Podem me chamar de Lula
 Pois eu também vou ser o homem mais odiado pela elite brasileira
 Eles querem silêncio
 Então que façamos barulho
 Não batemos panela, batemos tambor
 O Rincón que falou, nos encheu de orgulho
 É que o bagulho tá doido
 E eles tão doido pra puxar o gatilho
 E ainda que levem o meu corpo
 Mas as ideia já tá nos registro

Resgataremos as bibliotecas
 Invadiremos os fones de ouvido
 Resgataremos as bibliotecas
 Invadiremos os fones de ouvido

Ser o pesadelo do sistema, mas por meio da palavra. Essa é a ideia proposta no trecho. A literatura é elevada, assim, ao patamar de arte capaz de criar “problemas”, se incentivada, socializada, difundida na periferia. O poeta subverte e ressignifica socialmente o lugar de pobre

e periférico, retratado como protagonista em cenas de programas televisivos sensacionalistas, os quais desumanizam pessoas nessa condição e fomentam a estigmatização de jovens.

A contradição é tamanha, que o poeta afirma: “*Eles têm medo e sabe que vai dar problema / Se nós tiver dinheiro e incentivar a literatura*”. É difícil conceber que a difusão da literatura e o acesso de pobres a conhecimento e condições financeiras dignas possam ser considerados “problemas”, mas a ideia deve ser entendida num contexto mais amplo: a sujeição das massas é condição necessária à manutenção do Estado opressor, elitista, policialesco e capitalista. Para isso, exige-se que essas pessoas sejam privadas de conhecimentos que as façam refletir sobre as próprias condições, sobre a opressão a que estão submetidas. Por isso, nega-se o acesso à literatura, que pode ser um caminho através do qual se constroem conhecimentos que contestem a condição de vida imposta a populações pobres, principalmente periféricas.

Essa questão fica mais evidente quando se observa em detalhe o trecho “*Traficando informação / Sem canhão, só caneta*”. Pode parecer absurda a ideia de “tráfico” de informação e de conhecimento. A imagem é incomum justamente porque comparar um bem cultural que deveria ser oferecido a toda a sociedade ao tráfico parece impróprio, mas não é, posto que as periferias sofrem com a falta de acesso em variados níveis: escolas de baixa qualidade, falta de atividades culturais e condições de vida precárias se aliam negativamente e tornam o conhecimento, em contextos periféricos, quase inacessível. Nesse sentido, a comparação estabelecida sugere que a informação é negada pelo sistema a pessoas periféricas e precisa ser “traficada”, porque se tornou inacessível pelas vias normais / legais.

Na sequência, Beká encaminha o texto para outra citação, ele evoca o *rapper* Rincón Sapiência e sua canção “Ponta de lança (Verso Livre)”²⁷ nos versos: “*Eles querem silêncio / Então que façamos barulho / Não batemos panela, batemos tambor / O Rincón que falou, nos encheu de orgulho*”. A compreensão dos versos remonta ao contexto político brasileiro da última década. A prática de “bater panela” se tornou comum ao longo do período em que as elites políticas, econômicas e sociais engendraram e promoveram um golpe contra a ex-presidenta Dilma Rousseff. Em contraposição, Beká menciona o rap de Rincón Sapiência para rejeitar essa prática e valorizar religiões de matriz africana – pela alusão a “bater tambor”, tradição comumente associada a vertentes religiosas como Candomblé, Umbanda, entre outras.

Esteticamente, o trecho cria combinações sonoras entre os versos e a enunciação performática do poeta. Beká pronuncia as palavras num ritmo que remete a batidas de rap,

²⁷Canção disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>. Acesso em: 24 mai. 2022.

impondo à sua pronúncia um andamento que guarda semelhança com a levada rítmica presente na canção de Rincón Sapiência.

O poema propõe mudanças: “*Resgataremos as bibliotecas / Invadiremos os fones de ouvido*”. O trecho é realizado num crescendo rítmico e vocal, mas após a elevação, o poeta faz um contraponto, baixando a voz e o ritmo, para seguir com versos críticos pronunciados com ares de desalento. O ceticismo, porém, dá lugar ao otimismo, quando o poeta reafirma seu papel e reaviva o sonho de resgate por meio da literatura:

E é isso, Brasil
 Único lugar do mundo
 Onde quem anda armado é amado e aplaudido
 E quem carrega livros na mochila é chamado de vagabundo e de bandido
 Aê, minha mãe, aê, meu pai,
 Se um dia alguém perguntar no que é que deu seu filho
 Pode afirmar de orgulho e cabeça erguida
 Que hoje eu sou profissão perigo

Resgataremos as bibliotecas
 Invadiremos os fones de ouvido

A parte final da performance é apoteótica e o crescendo na apresentação cria um clima de euforia nas pessoas presentes. A estratégia do poeta é inteligente para o aspecto da competição, porque ao encerrar o poema de maneira inspiradora, o público se inflama e irrompe em gritos e aplausos. Desse modo, a avaliação do júri, na esteira do momento, pode ser influenciada positivamente – com efeito, as notas atribuídas a essa performance costuma ser favorável ao poeta nos eventos.

A reiteração dos versos sobre o resgate das bibliotecas, pronunciados de modo ritmado e em tom de voz elevado, estabelece uma identificação com o restante do texto, que trazia um percurso inicial mais contido. O poema tem variações de estilo, ora com momentos mais brandos, ora com trechos mais exaltados. O poeta modula a sua performance para encerrar de forma contundente, ritmada, reafirmando o papel da literatura enquanto vetor capaz de modificar a vida de pessoas pobres e periféricas, conforme o seu próprio exemplo de vida, numa autorrepresentação textual e performática.

O termo “profissão perigo” que Beká se atribui é indicativo de uma concepção pessoal acerca de sua condição como escritor, poeta, *rapper*, enfim, como artista. Ele retoma o aspecto subversivo que a arte e a literatura podem desempenhar. Sua produção não trabalha somente com a dimensão estética, porque a consciência social do poeta insere na obra uma atuação performática contestadora, eivada de temas que o tocam diretamente, enquanto pessoa e artista.

A partir do poema e da performance, a influência do hip-hop e dos Racionais Mc's é perceptível no aspecto textual e na realização performática de Beká. Inúmeros exemplos poderiam ser evocados, tendo em vista o produtivo diálogo do slam com a cultura artística do hip-hop, mas essa não é a proposta central do trabalho.

Para finalizar a abordagem histórica, segue-se para outro fenômeno literário fundamental: os saraus periféricos. Tais eventos, popularizados a partir dos anos 1990 e 2000, são relevantes para o slam nacional.

1.3.2 Saraus: a presença da literatura nas periferias

Observou-se anteriormente que um dos conceitos de marginalidade literária remete à década de 1970, época em que poetas lançavam contestações à ditadura militar e a outros temas relevantes para sua geração. Havia recusa ao sistema político e ao circuito editorial, além de contestações acadêmicas e linguísticas. Esse posicionamento colocava tais poetas à margem, em exercício crítico por meio de sua arte; porém, não eram pessoas marginalizadas pela sociedade – a maioria integrava uma classe média alta, mormente do Rio de Janeiro, com acesso a conhecimento cultural que lhe permitia desenvolver oposição literária a padrões estéticos canônicos, ainda que para contestá-los. (PARDUE, 2017; EBLE e LAMAR, 2015)

Anos depois, após a redemocratização do país, surgiu outra ideia de marginalidade na literatura: trata-se da produção literária de pessoas efetivamente marginalizadas pela sociedade – por questões econômicas, étnicas, de gênero, geográficas etc. Tal literatura se desenvolveu em meados do século XX e início dos anos 2000.

Nesse cenário, o principal eixo em que se concentrava essa literatura eram regiões geralmente urbanas e periféricas. Escritoras/es começaram a produzir obras que criaram uma nova dinâmica literária.

Nesse contexto, surgiram nomes de relevância para a literatura nacional, entre os quais podem ser citados, para mencionar apenas alguns: Sérgio Vaz, poeta e fundador da Cooperifa; Ferréz, autor dos mais conhecidos dessa nova literatura marginal; Dinha, pesquisadora e poeta, integrante fundadora de um selo editorial independente chamado Edições Me Parió Revoluções; Elizandra Souza, integrante do Sarau das Pretas e autora de inúmeras obras; entre outras figuras de relevância que poderiam ser citadas.

Na passagem temporal do decênio de 1970 até 2000, a modificação da noção de marginalidade literária foi influenciada pela produção de tais autoras/es e, também, pelos saraus. A nomenclatura da literatura denominada marginal não é unânime entre expoentes dessa

produção, o poeta Sérgio Vaz, por exemplo, prefere utilizar o termo “literatura periférica”. No programa Trilha de Letras, no qual faz uma participação especial, o autor explica sua preferência terminológica:²⁸

Eu gosto de falar que eu faço literatura periférica, porque é uma literatura que nos pertence, nos diz da onde a gente vem, o que que a gente quer. Quando falo literatura periférica, eu não quero dizer que literatura marginal seja ruim, esse termo, né. Mas é que periférica diz da onde a gente vem. É como diz: literatura grega, né, feita pelos gregos; literatura romana, feita pelos romanos; literatura negra, feita pelos negros; literatura periférica, por gente que mora na favela, na periferia. “Ah, mas eu não moro, moro em Alphaville, queria fazer... Posso?”. Pode, mas não vai ficar bom... né. (VAZ, 2017, s/p)

Os termos não são unânimes, porque o peso da palavra “marginal” pode sugerir sentido negativo para determinados segmentos da sociedade, os quais nem sempre entendem o conceito como “algo à margem”, isto é, como literatura feita por pessoas marginalizadas socialmente em variados sentidos. Com isso, a alternativa trazida pelo termo “literatura periférica” sugere uma solução para enquadrar a origem de quem produz essa literatura, modalizando a negatividade que a palavra “marginal” pode, eventualmente, suscitar.

Quem produz essa poesia nem sempre utiliza tal nomenclatura. Hollanda tratou da questão, ainda nos anos 1980, ao se referir à geração de poetas marginais setentistas, ressaltando que o termo recai mais para o âmbito analítico:

Com referência à representação da “categoria marginal” que passa a ser consagrada para designar essa nova poesia, é curioso observar que ao contrário dos pós-tropicalistas, nenhum dos poetas marginais atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la. A classificação marginal é adotada por analistas e assim mesmo com certo temor e hesitação. Fala-se mais frequentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’ evitando-se uma postura afirmativa ao termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação do mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários (HOLLANDA, 1981, p. 98-99 apud PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006, p. 13 – grifos da autora).

Ao observar as divergências em torno da nomenclatura, entende-se mais claramente a proposição de Sérgio Vaz de enquadrar a sua produção como “literatura periférica”, uma vez que a situa no âmbito geográfico da periferia e atenua o peso da palavra “marginal”. Portanto, existe a possibilidade de esse tipo de literatura ser categorizado sob formas diferentes, conforme o local, a pessoa, o tipo de evento etc.

²⁸ Transcrição do programa disponível em: <https://tvbrasil.abc.com.br/trilha-de-letras/episodio/literatura-marginal>. Acesso em 19 nov. 2022. O trecho referido se inicia por volta de 7min.

Mesmo diante da possibilidade de confusão terminológica, existem escritoras/es que caracterizam a própria produção como “literatura marginal”, bem como os eventos culturais e literários de que fazem parte.

É o caso de Ferréz, autor que começou a utilizar o termo literatura marginal como uma espécie de “marca” para a sua produção e para a organização de publicações de que participava. Trata-se de uma estratégia, como ele mesmo diz: “*Eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do hip-hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar [...]*” (FERRÉZ, 2004 apud PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006, p. 16). Percebe-se, portanto, que autor não sente desconforto com o termo e o utiliza como uma forma de contragolpe na sociedade.

Como resultado dessa concepção, Ferréz organizou, em parceria com a revista “Caros Amigos”, a publicação de três edições denominadas “Literatura marginal: a cultura da periferia”, nos anos de 2001, 2002 e 2004, respectivamente. As publicações colocaram em cena novas/os autoras/es e alçaram essa literatura a um patamar diferente do debate, pois passou a circular em espaços valorizados da produção e da crítica literárias, tendo em vista que a referida revista gozava de certo prestígio nessa área. (PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2006; TAVANTI, 2018).

Em paralelo à valorização progressiva de obras e autoras/es dessa vertente, os saraus eram realizados sistematicamente em bairros periféricos de São Paulo e se fortaleciam. Nesse contexto, destacaram-se: Sarau da Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau Perifatividade, Sarau Elo da Corrente, Sarau da Brasa, Sarau Vila Fundão, Sarau Suburbano Convicto, entre outros. A convergência entre eles é que sua realização se dava, majoritariamente, nas periferias de São Paulo, alterando a lógica cultural dessa megalópole, cujo investimento econômico-social sempre privilegiou regiões centrais e/ou valorizadas do espaço urbano. (DUARTE, 2016)

Os saraus, nesse sentido, ajudaram a consolidar uma nova marginalidade literária: não se está diante de uma produção das elites que tematiza a periferia em suas obras; nem se trata de escritora/es com acesso a níveis sociais e culturais que contestam literaturas canônicas, hegemônicas e suas formas de produção e divulgação. Nesses saraus, a escrita literária é produzida por pessoas que habitam nas periferias, as quais se juntam, em sua própria região de vivência, para confraternizar, socializar e divulgar a sua arte.

A alteração de perspectiva de quem produz as obras e o modo como são comercializadas e socializadas resultaram numa literatura diferente. Não se contesta somente o cânone e sua valorização, contesta-se a própria sociedade que coloca pessoas na marginalidade. Surge, então, uma literatura de forte viés social, com estilos variáveis, que nem sempre se importa com

padronização linguística e frequentemente quer inclusive subvertê-la. Trata-se de uma autoria periférica, com temas periféricos, feita principalmente para pessoas em condição semelhante (embora circule também noutros ambientes).

As questões apontadas sugerem semelhanças entre os saraus periféricos e os slams – no contexto de São Paulo e do Brasil, obviamente. A própria Estrela D’Alva, quando menciona os primeiros passos em busca de *poetry slam* no Brasil, frequentou alguns saraus, mas notou uma dinâmica diferente entre as propostas, porque apesar das similaridades, são eventos diferentes.

A proximidade entre ambos foi tema de estudo que correlaciona o Coletivo Sarau de Periferia e o Poetry Slam Clube da Luta, realizados em Belo Horizonte. Coelho (2017, p. 13 – grifos do autor) afirma que: “*Tanto pelos(as) organizadores(as) quanto pela aceitação do público participante, o estabelecimento dos slams como espaço da poesia falada só se mostrou possível porque esses ‘atores’ eram (e ainda são) também oriundos das atividades de saraus.*”

A relação não se dá somente por semelhanças literárias e temáticas, nem pela efetivação de uma poesia geralmente em performance poética, mas também pelas pessoas envolvidas. Poetas periféricas/os frequentam tanto saraus quanto slams, o que cria uma relação simbiótica em que o sarau pode ser considerado antecessor direto das batalhas de *poetry slam* no Brasil, sem que haja rivalidade, uma vez que ambos são necessários e convivem em harmonia.

Essa relação, porém, não faz com que sejam irmanados totalmente, uma vez que os slams devem ser observados, também, a partir da característica que mais o diferencia dos saraus: *poetry slam* é competição, é batalha de poesia. Em função disso, o tipo de performance pode variar conforme o ambiente; cada poema no slam é avaliado com a atribuição de notas, o que não ocorre no sarau, por esse motivo, as performances de um mesmo poema, se realizadas num sarau e num slam, podem ser bastante diferentes.

O sarau periférico integra atualmente o circuito cultural marginal, mas isso é recente, pois a origem do evento remonta a séculos passados. Tennina (2017) traça um histórico da palavra de maneira mais aprofundada; ela destaca que os saraus passaram por modificações ao longo dos anos, tanto na concepção quanto em sua efetivação – envolvendo variação considerável em relação às pessoas que os frequentam.

Eventos mais recentes pouco se assemelham a saraus de séculos anteriores, em geral voltados a integrantes das elites, realizados por pessoas influentes e abrigados em locais de prestígio – como no caso de saraus promovidos por Dom Pedro II, no Palácio Imperial, em Petrópolis (TENNINA, 2017, p. 113).²⁹

²⁹ Maior desenvolvimento sobre o tema pode ser consultado no cap. 2 da referida obra de Tennina (2017).

A mudança de perspectiva contém, ainda, um aspecto relevante: a arte difundida nos saraus periféricos trata da vida de pessoas marginalizadas. Antes, os saraus eram feitos e frequentados por pessoas das chamadas elites sociais; a mudança de público produtor e frequentador também é responsável pela sua modificação, criando formatos e obras literárias diferentes de outras épocas.

Algumas questões, porém, permanecem. Os saraus historicamente não se concentram somente em literatura, há variadas linguagens artísticas e fatores que concorrem para a sua realização. Isso está ligado inclusive à origem do termo que nomeia os eventos. Acerca desse histórico, em diálogo com Pinho (2004), indica Tennina (2017, p. 114 – grifos do original):

O vocábulo “sarau” deriva etimologicamente do termo latino *serum*, que significa “tarde”, momento em que originalmente se realizavam ditos encontros. A dança, a música e a literatura eram as artes protagonistas dessas reuniões, embora a atenção dos presentes se concentrasse também na comida, que era servida nos intervalos das apresentações, na vestimenta dos convidados, nos modos de recepção e nas conversas.

À semelhança dos saraus antigos, transitam nos eventos atuais variadas linguagens artísticas, como música e dança. Além disso, está presente também o aspecto relacionado à comida, porque muitos ocorrem em bares, de modo que as pessoas comem e bebem durante as apresentações, propiciando momentos de encontro e confraternização. Portanto, mesmo que o foco esteja na produção e no compartilhamento de literatura, variadas manifestações artísticas e sociais se concretizam nesses espaços, pois são complementares e não excludentes.

A escolha de bares como sede de alguns saraus coloca em evidência um espaço estereotipado nas periferias. Deslocando-se de casarões aristocráticos – valorizados pela sociedade – para bares ou botecos localizados nas periferias, os saraus tornaram evidente que essas regiões carecem de equipamentos culturais: *“Todo mundo sabe que na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem nada. O único espaço que a gente tem mesmo é o bar [...]”* (ALVES, 2010 apud TENNINA, 2017, p.117).

A ausência de aparato estatal nas periferias carrega sentidos simbólicos. Constatar que não há espaços ligados a culturas valorizadas socialmente em bairros periféricos é comum, mas qual o desdobramento disso quando se pretende desenvolver, por exemplo, uma ação cultural como um sarau? Muitas vezes, a opção é realizar eventos culturais em bares e botecos, criando uma solução para a ausência de local e ressignificando esses espaços – estigmatizados até mesmo dentro da própria periferia, sendo reputados, em geral, como lugares de “bêbados”, “vagabundos”, “desocupados”, ou seja, pessoas consideradas de baixo valor social.

Com isso, a dinâmica dos saraus ajuda a inserir um novo elemento geográfico e cultural nas periferias: os bares como espaços de cultura. Antes lugares estereotipados, agora, locais onde são difundidas literatura e outras artes. Essa resignificação se deu por conta de uma construção social histórica, posto que a história das periferias é permeada pela carência, não só nas questões financeiras e materiais, mas também nas ofertas básicas de esporte, cultura, lazer e outros direitos básicos suprimidos.

O redirecionamento das atividades em alguns bares periféricos criou uma diversificação no público que frequenta tais espaços. Peçanha do Nascimento (2011, p. 196) aponta que “*Os bares estabelecidos em periferias, mais do que estabelecimentos comerciais para o consumo de bebidas, são tidos como parte do cotidiano popular e da sociabilidade masculina [...]*”. Muitos bares periféricos são ligados ao futebol e a times de várzea, o que tornava seu público um tanto restrito. Contudo, houve modificação desse cenário nos últimos anos:

A chegada dos saraus aos bares deu a alguns deles um novo sentido ligado ao mundo da cultura letrada, gerando outro tipo de interação entre os moradores do bairro e esses espaços, ao mesmo tempo que amplia e diversifica o seu público, já que, nas noites de saraus, os botecos começam a ser frequentados também por mulheres e crianças. (TENNINA, p. 2017, p.118)

Ao alterar espaços de sociabilidade, os saraus modificaram, conseqüentemente, a geografia urbana; não foram somente bares periféricos que receberam impacto, esses eventos resignificaram outros espaços e alteraram parte do cenário cultural urbano, conforme Pardue (2017, p. 165):

Os saraus do século XXI têm mudado a geografia cultural de São Paulo. Como já havia escrito, os pontos de performance são lugares banais, espaços cotidianos que já fazem parte do mapa-múndi dos moradores. Atualmente, o bar do Zé, tal bar do fulano e aquele teatro perto da avenida Francisco Morato, que ficou abandonado, são pontos de destino para centenas de participantes e interessados que atravessam a cidade e às vezes atravessam múltiplas divisas municipais para chegar ao local do sarau. Sua regularidade, semanal ou mensalmente, é impressionante e mostra o nível de organização que opera nos saraus.

Nesse sentido, encaminha-se essa breve reflexão sobre os saraus pela constatação de que a periferia recebeu positivamente os impactos desses eventos. Espaços urbanos foram afetados e pessoas, influenciadas. Isso permitiu a moradoras/es de bairros periféricos travar contato com uma cultura poética e literária, linguagem artística cujo acesso historicamente esteve mais próximo das chamadas elites.

Essa iniciativa impactou não só a geografia cultural das periferias e o acesso à literatura, afetou também o conceito de “literatura marginal”. O deslocamento de sentido atinge ideias anteriores de autores considerados marginais (João Antônio, Plínio Marcos etc.), bem como a noção iniciada, nos anos 1970, por Hollanda e sua abordagem de poetas marginais (Geração Mimeógrafo). Anos depois, a combinação iniciada com variados escritos periféricos, principalmente da década de 1990, desencadeou diálogos posteriores com saraus, hip-hop e mais recentemente com o slam, consolidando assim um percurso que sugere uma nova ideia de marginalidade.³⁰

Ao tratar atualmente da chamada literatura marginal, qualquer analista se vê diante da necessidade de conceituar o ponto de vista a que se refere, de que tipo de autoria marginal se trata. Essa marginalidade reivindica espaço pela sua origem, advinda de marginalização social, de gênero, étnica, geográfica, periférica. Ainda que outras terminologias sejam possíveis, é válido considerar que a atual literatura marginal já galgou espaço entre a literatura valorizada, alcançando a crítica literária que circula em espaços de prestígio, como a universidade. Os impactos sociais e literários desse avanço não são poucos:

[...] paralelamente a uma reflexão em torno de determinada noção de “literatura”, as produções dos saraus propiciam uma reflexão em torno da ideia de “marginal” enquanto categoria que se refere a um sujeito abandonado pelos mecanismos de proteção do Estado, enquanto prática lateral ao circuito artístico instituído e enquanto recurso gerido pelas políticas públicas em função de uma política de inclusão. (TENNINA, 2017, p. 172 – grifos do original)

Nesse sentido, as definições do que sejam tanto a “literatura” quanto a chamada “literatura marginal” não são conceitos fechados, abarcam mais de um tipo de produção. Em razão de variações, recentemente há autoras/es que utilizam a terminologia “literatura marginal-periférica” para definir a produção de que tratamos aqui (PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2011; TENNINA, 2017). O complemento dessa terminologia compõe um conceito que, em tese, resolve as aparentes ambiguidades somente do termo “literatura marginal”.

Embora essa nomenclatura seja mais precisa, entendemos que, em nosso trabalho, cujo foco é o slam, não há necessidade de padronizar a classificação com tal formato. Em nossa perspectiva, toda a produção atual do slam, no Brasil, pode ser enquadrada como: literatura marginal, literatura periférica ou, ainda, literatura marginal-periférica.

Portanto, quando utilizarmos qualquer um dos termos nos capítulos subsequentes, em referência ao slam, o sentido é o mesmo: trata-se de literatura feita por pessoas marginalizadas,

³⁰ Maior aprofundamento sobre o tema pode ser obtido na obra de Tennina (2017).

grupos excluídos, gente que vive ou viveu às margens, que conhece o dia a dia das periferias, que sofre ou sofreu a opressão estatal ou social, entre outras questões que tocam as populações periféricas e suas peculiaridades.

Uma visão que condensa a perspectiva sobre tais literaturas é sugerida pela escritora Cidinha da Silva. Em entrevista para a Revista Urbana, ao responder à pergunta “*Você se identifica com esse movimento que temos chamado de literatura marginal? O que isso significa para você?*”³¹, ela afirma:

Sim, eu me identifico, respeito e admiro, mas não o integro. Acompanho, sou solidária e bem recebida, os escritores e escritoras marginais ou periféricos demonstram respeito por meu trabalho e o acolhem. Literatura marginal ou periférica no meu modo de ver, parte essencialmente de um lugar geo-político-afetivo. É um jeito de morar, viver e produzir na favela e nas periferias, para a favela e com a favela, usando as armas do amor e da guerra. O lugar geográfico periferia é de suma importância para que os integrantes da literatura marginal ou periférica emitam sua voz. Ali tudo começa, a partir dali tudo se desenvolve [...]. (SILVA, 2008, s/p)

Por fim, consideramos necessárias todas as reflexões nesse sentido, bem como os esforços conceituais para tornar menos ambíguas algumas noções conceituais. Nosso trabalho, porém, em função da especificidade da literatura do slam, pressupõe que uma nomenclatura mais ampla de definição não incorre em risco de ambiguidade, porque se trata de uma literatura permeada pelo aspecto “geo-político-afetivo” – conforme a proposição de Cidinha da Silva.

As reflexões que se farão a seguir tratam de aspectos teóricos ligados à performance, à análise literária e à subalternidade. A combinação de perspectivas sugere um corpo teórico cujo objetivo é fundamentar leituras críticas que serão mobilizadas nas seções seguintes.

³¹ A entrevista pode ser lida no blog: <http://cidinhadasilva.blogspot.com/2008/03/cidinha-na-revista-urbana.html>. Acesso em 14 de out. 2022.

2. Performance e literatura – *poetry slam*

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma

Paul Zumthor

O slam traz poemas declamados numa espécie de performance poética. Diante disso, ao observar ou analisar uma apresentação, não é possível separar a palavra do corpo, da voz, enfim, do contexto em que se materializa o texto literário – algo que seria realizável, por exemplo, em publicações escritas. Por isso, sugere-se uma abordagem estética que proponha interseção entre a literatura e performance.

Inicialmente, abordam-se noções teóricas da *performance art*. As elaborações de Zumthor (1997; 2018) são fundamentais para esse campo de investigação; outros dois autores, Glusberg (2013) e Cohen (2013), que trabalham com o tema em sentido mais estrito e não necessariamente em associação com a literatura, também são importantes para o debate. Seguem-se, então, noções da arte performática e dados históricos.

Inicialmente, cabe uma definição do que é performance. Zumthor descreve essa forma de arte da seguinte maneira:

[...] articularei a minha reflexão sobre a ideia da *performance*, tomando este termo na sua acepção anglo-saxônica, termo chave ao qual voltarei sempre como à pedra de toque. A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. (ZUMTHOR, 1997, p. 33 – grifos do original)

O pesquisador trata a performance como uma ação poética em si. Não se trata apenas de poemas expressos numa linguagem oral, trata-se da poesia da arte. Nesse sentido, qualquer performance, envolvendo a linguagem literária ou não, traz em sua execução uma mensagem poética. O outro aspecto inerente a essa arte é a simultaneidade de execução e recepção, o que é relevante para Zumthor: performance requer o encontro do ato performático com quem o observa simultaneamente, de modo que execução e recepção se interpenetram, formando uma significação de maneira quase instantânea.

Nos dias atuais, considerando variações e aparatos tecnológicos disponíveis, a necessidade de recepção imediata da performance pode ser redefinida, uma vez que novas tecnologias permitem transmissão, simultânea ou não, de atos performáticos. O “aqui e agora” podem ser discutidos; por exemplo, é possível que uma performance seja gravada e reproduzida por meios tecnológicos, ou exibida em locais diferentes por meio de videochamada.

De todo modo, ainda que possa haver flexibilização em parte da ideia de Zumthor, a noção principal, no que se refere à essência, permanece: a performance é um ato em que a mensagem poética é transmitida (ainda que por meio de gravações) e recebida simultaneamente. Para captar melhor a ideia que embasa o pensamento do autor e expandi-la, recorre-se à origem dessa modalidade artística.

A arte da performance surge como um “*gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta*” (GLUSBERG, 2013, p. 12). Embora a caracterização mais técnica da performance seja recente, existem eventos desde os primórdios que poderiam ser considerados antecedentes da arte performática – como rituais tribais, celebrações greco-romanas, entre outros –, mas oficialmente é a década de 1970 a ser considerada seu berço. Sua consolidação decorre de um momento em que

Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). (GLUSBERG, 2013, p. 12)

A virada decorrente desse momento de insatisfação gerou um novo tipo de arte, cuja manifestação não é totalmente original, porque surge ancorada em processos de artistas que, em geral, já possuíam atuação noutras linguagens artísticas. A junção de fatores, então, se torna responsável pelo que se convencionou chamar de *performance art*, ou arte da performance.

Nesse percurso, concorreram linguagens como pintura, música, literatura, dança. Traço comum, porém, foi a tentativa de integração de elementos que até então eram dissociados. Artista, obra e público passaram a se integrar e a performance começou a ganhar força. Algumas realizações podem ser mencionadas como expoentes desse momento, quais sejam: *Action painting*, de Pollock; *Happenings*, de Kaprow; *Body Art*, do Grupo Fluxus. Todos esses acontecimentos confluíram para uma virada em que “*a presença do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho*”. (GLUSBERG, 2013, p.39)

Esse parece ser o ponto central da performance, que tem como antecedente direta a *Body Art*; nesta, “*o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca como escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico)*”. (COHEN, 2013, p. 30 – grifos do autor)

A performance dá um passo adiante da *Body Art* e passa a envolver mais do que o próprio artista, podendo conter objetos, animais e inclusive o público como parte da obra performatizada. Esse conjunto de ações compõe, portanto, a natureza da performance, que se consolida como uma forma de arte com características anárquicas, posto que não se funda num

tipo específico de linguagem, mas na confluência de realizações artísticas plurais, apesar de ser, em essência, conforme Cohen (2013), uma “*expressão cênica*”.

Zumthor (2018, p. 36) continuou a refinar a sua compreensão do fenômeno. Para ele, “*no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual*”. Essa formulação, embora aparentemente simples, sugere um profundo diálogo do ato performático com a estética da recepção. Ele segue:

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”. A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (ZUMTHOR, 2018, p. 47 – grifos do original)

Com isso, o autor associa a performance ao ato de comunicação e à própria palavra escrita, criando uma extensão que vai do ato performático à palavra poética. Ora, tal visão não é comezinha; as noções podem gerar equívocos. Na sequência, Zumthor (2018, p. 50-51) afirma: “*Todo texto poético é [...] performático, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.*”

O excerto contém um entendimento apurado da sua concepção de performance. Nessa acepção, o pesquisador amplia a primeira definição e a estende para todo e qualquer texto poético, seja oralizado ou apenas lido em silêncio. Se antes ele propunha que a performance traz em si um ato poético executado e presenciado por quem o recebe, nessa visão, o sentido da performance é expandido. Não se trata, portanto, somente de atos cênicos realizados na presença de um público, porque isso pode se dar no isolamento de uma leitura particular; mesmo em tais situações, cada corpo ao entrar em contato com um texto poético não deixa de sentir, ainda que mentalmente, a materialidade das palavras, frases, sentenças e figuras que compõem as obras.

Diante disso, utiliza-se a noção ampliada de Zumthor para a abordagem do slam, acrescentando que nestes eventos existe de fato a fusão da palavra poética – dotada de peso acústico, materialidade física, oralidade – com uma performance corporal, no sentido mais

estrito do termo, mas considerando que, em batalhas de *poetry slam*, a performance não pode prescindir da palavra, a qual medeia a interação sonoro-visual entre público e poeta³².

Nesse sentido, pode-se dizer que, no slam, ocorre o que Zumthor (2018, p. 47), sugeria em relação a essa arte: “A *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Como a essência do slam se funda no encontro entre poeta, texto e ouvinte, a sua realização materializa a ideia do pesquisador suíço, por meio da união entre as palavras poéticas e os corpos que as enunciam e as recebem.

Apesar das correspondências entre *poetry slam* e *performance art*, existem diferenças significativas. No slam, cada poeta só pode contar com seu corpo e sua voz durante a apresentação, o que impede a mobilização de outras linguagens artísticas, adereços cênicos ou acompanhamento musical. A extensão do poema também é limitada ao tempo de execução permitido, o que será determinante, então, da forma textual. São necessários poemas não muito longos, que consigam criar um impacto no público e nos jurados dentro de um curto espaço de tempo. Tais imposições não se aplicam a ações performáticas propriamente ditas, cujas execuções costumam ser livres de regras e podem envolver variadas linguagens.

A centralidade do corpo e da voz no slam é responsável por um fenômeno que contraria a sacralização da escrita comum ao meio poético e literário. Zumthor, a respeito dessa primazia da palavra grafada, declara que:

Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. (ZUMTHOR, 1997, p. 11)

A assertiva, muito bem observada no que se refere ao âmbito mais canônico da literatura, vem sendo contrariada dentro do slam. Neste, em lugar da valorização somente da escrita, o protagonismo é da exposição oral do poema e da habilidade de cada poeta de apresentar seus textos performaticamente.

A centralidade de corpo e voz no âmbito do slam pode observada no texto “Deslocamento – poema manifesto”, de Mel Duarte (apud HOLLANDA, 2021, p. 143-145). A poeta, que já foi ligada a saras e ao Slam das Minas de São Paulo, concretiza em seu texto o debate acerca do tema. Vejamos:

³² Considere-se como exceção o “Slam do Corpo”, evento voltado a poetisas surdas/os e realizado em Libras. Nesse caso, a performance é feita em dupla, de modo que o poema apresentado em Libras é também oralizado.

Deslocamento – poema manifesto

Quando o corpo fala, como a voz ecoa
 Quando você cala, como isso ressoa?
 Onde vibra o timbre, o que te impulsiona?
 O que te faz sentir livre, o que te aprisiona?

Querer viver da sua arte é mais que resistência,
 ser representante do seu sonho, saber usar a sapiência!
 É mais que entretenimento ou distração pra um momento,
 nossos corpos são um ato político e isso causa estranhamento.

Ser cria de rua, underground,
 seja na rima ou no passinho,
 fazer da rua seu playground.

E nesse asfalto, onde alguns se arrastam,
 outros erguem palco, montam a sua lona,
 periferia é a arte que respira,
 para além de ser poeta é ser a própria poesia!

Eu tô falando de deslocamento,
 dá voz ao movimento,
 sair do lugar-comum,
 explorar novos conceitos.

Escurecendo os argumentos,
 é mais que flow é ter talento,
 tô falando da verdade que pulsa no peito
 e lembrar que antes de fazer sucesso, é importante
 ter reconhecimento

Riscando o chão com passos largos,
 deixa que as mina toma de assalto,
 quero ver mais corpos livres pelo baile
 e respeito por quem tá no corre.

Se ela bate o cu, tá pela ordem.
 Entenda: Não precisa que a toquem!
 Somos cria solta nessa selva, notem,
 e sobreviver é muita treta pra quem não vem de área nobre.

Demarcando nosso território,
 a quebrada também tem repertório,
 não subestimem nosso trabalho diário,
 retorno bom é fazer nossa arte e tirar um salário.

Ha batalhas que vêm para o bem,
 dos bailes blacks até as ligas de funk,
 explorando nas palavras ou na dança algo que faça sua mente ir além,
 das batalhas de rima até levar o Slam pro palanque
 um corpo que vibra, se manifesta e é atuante
 pra que minha geração sobreviva a esse massacre constante.

Retomar o que é nosso por direito,
 por mais espaços públicos para o povo periférico,
 que nossa dança ressoe em corpos presos por pré-conceitos,
 que nossa palavra atravesse barreiras e no peito cause efeito,
 que nosso som extravase e chegue aos ouvidos mais primitivos,
 que nossa imagem sobreponha tudo que antes foi aprendido.

E que, de uma vez por todas, reconheçam nossas artes
 com o valor merecido.³³

A artista, em seu poema, não está dialogando diretamente com as concepções performáticas de Zumthor que temos discutido, uma vez que o tema do texto gira em torno da valorização das artes periféricas. Contudo, percebe-se que diversos aspectos teóricos levantados são expostos pela peça literária. Neste ponto, cabe uma consideração que, indiretamente, remonta ao método do professor e crítico literário Antonio Candido, cuja visão pressupunha que a literatura é uma espécie de formalização ou redução estrutural da sociedade. A formulação dele a esse respeito prevê:

Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra -, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos. (CANDIDO, 2010b, p. 28)

A alusão ao método candidiano se dá no sentido de que a poeta efetiva dois aspectos atuais da análise literária: o primeiro, no sentido temático, elaborando um poema sobre a própria poesia, o ofício de poeta e a literatura periférica; o segundo, pelo modo como ela conduz, em sua voz e na escrita, o debate teórico sobre literatura e performance, mas o faz poeticamente, ou seja, é a própria poesia evidenciando que as ideias da literatura periférica e da arte performática se materializam no slam. Os primeiros versos já demonstram que a performance poética e a voz lírica serão objetos do texto: “*Quando o corpo fala, como a voz ecoa / Quando você cala, como isso ressoa? / Onde vibra o timbre, o que te impulsiona?*”.

A poesia dialoga, assim, com o pensamento de Zumthor sobre a performance:

A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância. (ZUMTHOR, 2018, p. 78)

Na performance poética de Mel Duarte encontra-se a realização literária do que propusera o teórico suíço: há um corpo que fala, há os ecos da voz, há efeitos do silêncio, há

³³ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z-gyDkQH6k>. Acesso em: 24 out. 2022.

timbres – com sonoridade feminina, neste caso –, enfim, existe a combinação de fatores que constituem uma performance que pode se realizar num slam, mas isso não é externo ao poema, é o próprio texto que o faz em forma de arte.

Noutro momento, a voz poética proclama: “*E nesse asfalto, onde alguns se arrastam, / outros erguem palco, montam a sua lona, / periferia é arte que respira / para além de ser poeta é ser a própria poesia!*”. Observa-se, neste trecho, uma visão que remete à história da performance, na qual o corpo físico de cada poeta é parte da poesia, uma vez que sua voz enuncia sentenças linguísticas e sugere significações tanto quanto a sua expressão corporal. Vale lembrar que a *performance art* tem como antecedente direta a *Body Art*, na qual “*o artista é sujeito e objeto de sua arte*” (COHEN, 2013, p. 30).

Embora o slam não trave debate teórico direto com a história nem com a constituição dos fenômenos artísticos que o antecedem, ele é parte da concretização dessa história, o seu resultado prático, por assim dizer. Nesse sentido, há na construção do poema um diálogo estético com as noções sociais do que é a performance e o modo pelo qual ela se efetiva nos eventos de slam e na sociedade.

Há fatores externos ao poema que fazem parte de sua estruturação interna, isto é, aspectos sociais e noções performáticas não são apenas itens que ajudam a compreender o contexto de criação poética e sua interpretação. O debate, a temática, a performance, a materialidade física e sonora do texto são parte da construção interna do poema e integram a formalização própria à literatura dos slams.

Não por acaso, esteticamente o texto é intitulado como “manifesto”. Ao longo da história das artes, os manifestos são conhecidos por sua proposta quase sempre inaugural nalgum campo artístico. Além de trazer as ideias fundantes de determinada vertente de arte, costumam expor anseios de quem o produz. É desse modo, portanto, que o poema de Mel Duarte se encerra com as proposições:

Retomar o que é nosso por direito,
por mais espaços públicos para o povo periférico,
que nossa dança ressoe em corpos presos por pré-conceitos,
que nossa palavra atravesse barreiras e no peito cause efeito,
que nosso som extravase e chegue aos ouvidos mais primitivos,
que nossa imagem sobreponha tudo que antes foi aprendido.

E que, de uma vez por todas, reconheçam nossas artes
com o valor merecido.

O manifesto conclama poetas marginais e periféricas/os a uma retomada, termo que soa paradoxal, tendo em vista que as vozes periféricas sempre estiveram à margem do âmbito

literário valorizado. Entretanto, a aparente incoerência pode ser desfeita se a leitura for encaminhada para um retorno histórico de valorização da própria voz, tal qual ocorre em sociedades ancestrais, principalmente as de origem africana, que de certa forma são as que compõem majoritariamente as periferias brasileiras, em razão de nosso passado escravagista, do racismo e da falta de inserção das populações afrodescendentes em espaços sociais valorizados após a abolição.

A poeta sugere o reconhecimento da voz das periferias, diuturnamente suprimidas. A voz periférica, aqui, não é um ente retórico, é vivo, produtivo. Em nosso passado literário, era comum observar em textos canônicos a representação de personagens pobres e/ou periféricos, mas em geral a produção dessa literatura era feita por membros de uma elite social e intelectual. No poema-manifesto de Mel Duarte, emerge a voz periférica da própria poeta, e a ela se junta a voz de “*corpos que são um ato político que causa estranhamento*”.

Ao longo da história, a repressão do Estado prendeu e impediu a veiculação da voz que vem das periferias. Essa questão está duplamente representada, seja no sentido de calar as vozes periféricas, seja no encarceramento em massa, o qual é responsável, no sistema prisional brasileiro, por índices desiguais de pessoas pretas e periféricas que lotam as cadeias brasileiras. Esse dado não é fator de explanação pela poeta, está contida na própria obra. A voz periférica sempre foi calada: pela falta de visibilidade, pelo encarceramento de pessoas, e, no limite, pela violência física, último expediente de uma sociedade que invisibiliza, prende e mata – não só, mas principalmente – pessoas pretas, pobres e periféricas.

Destaca-se, então, nesse contexto, uma palavra poética que precisa atravessar barreiras, causar efeitos (físicos: sonoros e visuais) no peito e chegar aos ouvidos de quem presencia uma apresentação de slam. Como correlação, é possível associar esse trabalho poético com a concepção de performance de Zumthor. Não é só a voz da poeta que chega, porque a sua imagem de mulher preta e periférica é parte indivisível da composição performática, unindo palavra, voz e corpo integralmente.

Tal aspecto dá centralidade e credibilidade ao tema do texto. Não se está diante de um debate de ideias numa palestra sobre valorização das culturas periféricas, a poeta vive essa questão cotidianamente e a composição expõe: “*Querer viver da sua arte é mais que resistência*”, ou ainda na estrofe: “*Demarcando nosso território, / a quebrada também tem repertório, / não subestimem nosso trabalho diário, / retorno bom é fazer nossa arte e tirar um salário*.”. Os debates sociais estão presentes no manifesto, no entanto, não estamos falando de estudo antropológico, de sociologia, é o poema que atualiza o debate e o coloca em termos estéticos, criando uma formalização literária de reflexões urgentes de nossa sociedade.

Nesse sentido, estabelece-se um diálogo entre o manifesto, questões sociais da atualidade e, por que não dizer, proposições teóricas da performance. O poema-manifesto reivindica espaço e reconhecimento, trazendo em sua composição reflexões sobre temas pertinentes à vida de pessoas periféricas, contudo não faz só isso, porque quem o faz está em uso de seu corpo, de sua voz, de sua ação, e isso se liga aos pressupostos teóricos que sustentam a performance, seja em seu sentido original, seja no que se refere à performance poética.

Mel Duarte desenvolve, portanto, uma metalinguagem eficaz, permitindo-nos entrever uma articulação entre performance e texto; dessa união, resulta uma produção poético-literária sagaz e bem elaborada.

Um aspecto exposto pelo poema sugere outro debate, que pende para aspectos sociais, políticos e ideológicos, temas espinhosos em arte e literatura. Por esse motivo, o próximo tópico aborda a questão sob pontos de vista teóricos.

2.1 Engajamento sócio-político-ideológico na literatura e no slam

O que se tem observado concretamente, na maior parte dos slams, é uma crítica social por meio da poesia, ideia essa não pouco recorrente na arte, como um todo, e também na literatura, em específico. Adorno, no texto “Commitment”, debruça-se sobre a questão, expondo o problema e sua difícil – ou impossível – resolução. Ao refletir acerca da aparente antítese que ronda as ideias de “arte engajada” e de “arte pela arte” (para utilizar expressões correntes), o autor destaca que:

Cada uma das duas alternativas nega, ao negar a outra, também a si própria: a arte engajada porque, como arte necessariamente distinta da realidade abole essa distinção; a da arte pela arte porque, pela sua absolutização, nega também aquele relacionamento irreconciliável para com a realidade, que no processo dinâmico de sua independentização do real, entende-se como seu a priori polêmico. Entre os dois polos dilui-se a tensão de que a arte tem vivido até as mais novas eras (ADORNO, 1973, p. 52)

A discussão em torno dessa dicotomia é longa. A arte – em geral, não só a literatura – muitas vezes pende para o lado do engajamento, principalmente em momentos históricos de maior tensão, em que o fazer artístico se torna veículo de críticas, tal como ocorreu no Brasil durante os anos de ditadura militar, época em que artistas irromperam em contestações ao regime. Isso ocasionou, para a poesia, uma produção que buscava se alinhar à arte popular, mas que trazia conseqüentemente certa redução qualitativa em sua concretização formal, como afirma Hollanda (1992), ao analisar a influência do engajamento político na poesia brasileira dos anos 1960.

O debate pode retornar com maior ou menor intensidade, em razão de um momento político mexer mais ou menos com o ânimo de artistas, poetas, críticos etc. Nesse sentido, as performances do slam trazem uma proposta poética com forte engajamento; essa característica atraiu as atenções de público e mídia, sendo possível encontrar em redes sociais e até mesmo em ambientes mais valorizados – como a televisão e jornais impressos, por exemplo – a presença de poetas e poemas que surgem nas batalhas de *poetry slam*.

Como o slam assume claramente o engajamento político e social, nossa análise não descaracteriza o objeto em estudo, antes, trata-o como literatura que não deve ser analisada sob prismas estritamente formais. Diante dessa premissa, cada performance e cada slam são observados considerando-se que a literatura desenvolvida nesse contexto não é uma forma desinteressada de discurso, ou seja, tal literatura não foca sua atenção apenas na elaboração estética. Sabe-se que mesmo as manifestações aparentemente neutras encerram componentes políticos, ainda que não estejam expostos na superfície do texto. Por esse motivo, realiza-se aqui uma abordagem dialética, cujo intuito é reunir a estética da poesia oriunda do slam à sua capacidade de denúncia e de contestação social.

Nesse contexto, cabe mencionar Eagleton (2006) em sua obra *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tal estudo faz um apanhado de importantes concepções teóricas que compõem o arcabouço histórico-crítico da literatura. O autor retoma abordagens de variadas vertentes para, em seu fechamento, admitir que em qualquer enfoque metodológico há componentes políticos envolvidos.

A seção que conclui o escrito de Eagleton reforça a politização presente nas teorias literárias. O estudioso fundamenta e conclui seu argumento sugerindo que variadas formas de crítica encerram em si mesmas componentes político-ideológicos, ainda que de maneira velada. Nas palavras dele:

As teorias literárias não devem ser censuradas por serem políticas, mas sim por serem, em seu conjunto, disfarçada ou inconscientemente políticas; devem ser criticadas pela cegueira com que oferecem como verdades supostamente “técnicas”, “autoevidentes”, “científicas” ou “universais” doutrinas que um pouco de reflexão nos mostrará estarem relacionadas com, e reforçarem, os interesses específicos de grupos específicos de pessoas, em momentos específicos. O título deste capítulo, “Conclusão: Crítica Política”, não pretende significar “Finalmente, uma alternativa política”, mas sim “A conclusão é que a teoria literária que examinamos é política”. (EAGLETON, 2006, p. 294-295 – grifos do autor)

Como Eagleton, reafirma-se aqui que as linhas teórico-críticas e os textos escolhidos para análise, sejam quais forem, envolvem componentes políticos. Sendo o slam um fenômeno com produção poética engajada, crítica e politizada, não é plausível conceber que a análise

literária a ele associada não reflita a face explícita de seu objeto. Isso não significa dizer que só a adesão política importa; pelo contrário, se se quer um efeito literário eficaz e perene, a literatura deve explorar a sua indissociável obrigação de se mostrar como elaboração artística, isto é, de desenvolver formas estéticas relevantes.

Adorno (2003, p. 66), em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, assevera que “*A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela*”. Tendo isso em mente, a poética do slam não será considerada apenas em sua dimensão social, uma vez que se trata de objeto com variadas potencialidades artístico-literárias, as quais não se encerram somente em sua dimensão politizada.

Em sentido abrangente, concordamos com uma concepção do fazer poético elaborada por Alfredo Bosi, no ensaio “Roteiro do Poeta Ferreira Gullar”. O teórico concebe a ideia da produção poética, indicando que a subjetividade aliada à elaboração estética está no cerne da poesia. Para ele, isso é alcançado por Gullar; o poeta, após variar sua produção percorrendo altos e baixos, atinge “[...] *uma aliança verdadeiramente nupcial de sujeito e objeto, que só se realiza quando a alma consegue objetivar-se, na mesma medida em que a história consegue subjetivar-se entre os ritmos e as figuras de linguagem*” (BOSI, 2003, p. 10).

Com efeito, o fazer poético pode ser pensado a partir das concepções estéticas elaboradas por Bosi. Tratando-se do slam, um evento variado, com produção e divulgação livre, é esperado que circule nesses espaços uma gama difusa de poemas, com qualidade variável. Assim, observar tal produção mais detidamente é papel da crítica literária, tratando o fenômeno sob uma vertente estética, por um lado, e político-ideológica, por outro, a partir de leituras dialéticas que deem conta das complexidades do fenômeno.

Inserindo mais diretamente uma reflexão sobre *poetry slam*: há ressalvas sobre a repetitividade de temas e modos de abordagem – o que já se tornou até mesmo assunto de poemas dentro de eventos. Sendo as batalhas de poesia espaços para a livre manifestação do pensamento, tem ocorrido uma recorrência de denúncia de desigualdades e preconceitos que se aproxima da exaustão. Temas como racismo, machismo, homofobia e outras formas de opressão adquiriram protagonismo a ponto de fazer com que alguns eventos se tornem repetitivos, quase “oligotemáticos” – para usar um possível neologismo.

A denúncia é sempre válida – ainda mais nos tempos atuais, em que se acentuam as opressões –, mas quando se trata de arte, a elaboração estética não pode ser deixada de lado. A esse respeito, vale retomar as considerações de Candido (2011, p. 183) e sua afirmação de “*que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora*”.

Na esteira dessa reflexão, ele discorre sobre as intenções de Castro Alves e de Bernardo Guimarães, quando ambos escreveram contra a escravidão. Os dois autores estavam dotados de um espírito de luta contra o sistema escravocrata. Contudo, para Candido (2011, p. 184), Alves atingiu o efeito esperado “*devido ao talento do poeta, que fez obra autêntica porque foi capaz de elaborar em termos esteticamente válidos os pontos de vista humanitários e políticos*”. Guimarães, por sua vez, em *A escrava Isaura*, não alcançou o mesmo objetivo: “*visto que só a intenção e o assunto não bastam, esta é uma obra de má qualidade e não satisfaz os requisitos que asseguram a eficiência real do texto*”. Para finalizar, Candido conclui que “*A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes*”.

Tal proposição pode ser estendida para a observação do slam: a temática é recorrente e se debruça na maior parte dos textos em torno de desigualdades, do preconceito, de violências física e simbólica etc. Nesse contexto, a função da crítica literária é propor a apreciação estética dos poemas e de suas performances, para que textos de boa qualidade se diferenciem de outros com menor grau de elaboração do ponto de vista poético – sem desprezar, obviamente, as denúncias e o papel que variados textos e poetas desempenham em cada contexto, porque todos são necessários para a realização dos eventos.

O próprio Candido não deixa de lado a obra de menor apuração estética e reconhece seu valor, quando assevera:

Isso não quer dizer que só serve a obra perfeita. A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos (CANDIDO, 2011, p. 184)

Com isso, resta claro que o fenômeno poético do slam proporciona textos e performances de boa qualidade, junto a produções de menor apuro estético. Ainda assim, todos os textos cumprem uma função para a literatura e para os coletivos, cujas batalhas dependem de quantidade razoável de participantes que exponham suas apresentações ao público.

Assim, nossa pesquisa assume posicionamentos que se aproximam das reflexões de Adorno, Eagleton, Bosi e Candido. A crítica literária não precisa desconsiderar a dimensão social da obra de arte; apesar disso, admite-se que a literatura possui particularidades e configurações estéticas, as quais não podem ser deixadas de lado.

Isto posto, coloca-se em destaque uma performance que transita entre a expressividade poética e o engajamento na poesia. Trata-se de um poema de Luck Vas, performatizado em um programa de televisão, apresentado na TV Cultura. A escolha pelo vídeo televisivo se dá pelo

fato de que não foi encontrada gravação da apresentação desta performance em eventos de slam. Apesar dessa escolha, trata-se de poema que Vas costuma apresentar durante variadas batalhas, conforme presenciamos mais de uma vez em competições de *poetry slam*.

O texto entrelaça engajamento e expressividade, veiculando ideias crítico-sociais sem abandonar a elaboração estética própria ao fazer literário. Vejamos:

Sou poeta³⁴

Eu, eu sou poeta
E eu prefiro ser essa meta
Morfose ambulante
Que atinge a sua meta
Velha opinião formada sobre tudo

Eu, eu, eu não me iludo
Eu não vou ficar seguindo essa seta
Que só indica linha reta, pra quem vegeta
Nessa monotonia... “correta”

É trabalhar pra matar a fome
E o que consome, defeca
E se não come, peca
E assim repete essa rotina que afeta e me inquieta
Por que moleque tem que bater peteca e menina brincar de boneca?

Na quebrada, é mais botecos e menos bibliotecas
Para que o jovem favelado, na faculdade, tenha a cota, e nunca a beca
Mensalão na cueca, nossa água que seca
Eles querem acabar com o crack, mas comercial de cerveja... não veta
E quando acaba com a pedra, carrega massa concreta

Se eu calar, eu sou mais um nessa coleta
Mas eu não calo, eu não me calo, eu não me calo
Pois sou, sou... Sou poeta!³⁵

Vas mobiliza em sua poesia qualidades e elaboração estéticas nem sempre conseguidas nos slams. Seu poema desenvolve um estilo que se aproxima da narração, sem abrir mão de elementos poéticos. Nessa performance, percebe-se um crescendo, como numa música que se inicia lentamente, cria variações, movimentos pendulares, até chegar ao ápice numa dissonância agressiva, que enfim é resolvida com um acorde brando que satisfaz ouvidos atentos.

Apesar da impressão criada pela declamação, não existe no texto uma estrutura narrativa, isso se dá apenas pelo encadeamento dos fatos – nem sempre ligados uns aos outros – que o autor apresenta em sua performance. O tom autobiográfico conduz os acontecimentos,

³⁴ Performance disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6gI_YG_xw. Acesso em: 27 dez. 2018.

³⁵ Não foi encontrada versão escrita do poema, motivo pelo qual a versificação foi transcrita de acordo com a entonação e o encadeamento das ideias.

é o filtro através do qual as críticas à realidade são elaboradas. A performance, ainda que realizada num programa televisivo e não em competição, se mostra impactante, principalmente pela entonação vocal criada e complementada pelas expressões físicas e faciais, através das quais o poeta sugere ao público momentos suaves e inquietantes, até chegar a uma maior tensão, tendo como fio condutor a sua visão dos problemas, o seu olhar inconformado diante daquilo que não se pode aceitar.

A sonoridade e o ritmo se formam a partir da palavra poeta, que é o mote, a razão de ser do texto, de modo que o primeiro e o último verso se encerram com a reiteração do “*sou poeta*”. As rimas ocorrem ao longo de quase todo o poema, diversas vezes remetendo a esse som. Embora não siga um encadeamento formal definido, o texto varia e retorna à sonoridade que remonta à palavra “poeta”, ou seja, o final da maior parte dos versos é feito com uma paroxítona terminada pelas vogais “É” (com som aberto) e “A”, respectivamente, fazendo com que as assonâncias do poema, em sua maioria, tenham uma rima toante nesse formato.

O eu-lírico reafirma sua visão do mundo e dos fatos que lhe parecem urgentes, que precisam ser denunciados, diante dos quais ele, enquanto poeta, não pode se calar. Há uma aproximação do “ser poeta” com o dever de se expressar em relação à vida, ao seu meio, à sua inserção numa sociedade que se lhe apresenta injusta. A sua essência o força a não se calar, ainda que não haja expectativa de mudança do *status quo* por meio de sua expressão lírica.

O dever de não se calar surge como uma necessidade para Vas, que “*não pode ser mais um nessa coleta*”. Vale retomar o que Bosi observara, acerca de Gullar, no poema “Galo galo”, o qual afirmava poeticamente uma “*necessidade do canto para resgatar o encontro feroz com a existência*”; contudo, apesar da obrigatoriedade do canto, para Gullar – ou para o “Galo” –, ele é inútil, “*mero complemento de auroras*” (BOSI, 2010, p. 171-172).

O eu-lírico construído por Vas não chega a conclusões sobre seu canto, nem propaga a inutilidade de sua poesia, ele apenas expressa o seu dever de cantar, a impossibilidade de calar a sua voz.

O poema, em sua forma, é bastante sonoro; com a recorrência de rimas soltas, internas e coroadas, misturadas entre assonâncias e aliterações, a partir das quais se obtêm resultados expressivos de sonoridade. O ritmo é cadenciado, sendo reforçado por pausas durante a declamação, as quais criam uma espécie de suspense para anunciar a palavra seguinte ou criar ambiguidade, como no trecho:

Eu... eu sou poeta
E eu prefiro ser essa meta
Morfose ambulante

Que atinge a sua meta
Velha opinião formada sobre tudo

A indefinição faz parte desse trecho, mesmo que não tenhamos acesso, ainda, a uma versão escrita do texto. A palavra “poeta” cria uma rima com a parte interna ou final da(s) palavra(s) “meta/morfose”, e isso é evidenciado na performance, cuja pronúncia é entrecortada, sugerindo mais de uma possibilidade interpretativa, haja vista que ambas as palavras, “meta” e “morfose”, existem tanto isoladamente quanto em justaposição na língua portuguesa, podendo significar ideias distintas no texto, se lidas isoladamente ou em combinação.

A paráfrase da canção de Raul Seixas sugere um ritmo que não segue lógica fixa: os versos que remetem à canção *Metamorfose ambulante* são cortados por um verso de Vas – que reitera a palavra “meta”. A combinação cria instabilidade na citação e entrelaça os sentidos do “ser poeta” com a metamorfose, dissocia-o de opiniões cristalizadas, de uma criação estanque, aut centrada, sem reflexão, sugerindo que o eu-poético está em constante diálogo com o mundo que o cerca, e que a própria meta, o objetivo em si, é a “morfose ambulante”, a não estagnação.

O poema é reiterativo, ele avança no tema e retorna ao seu mote, numa alternância que faz o leitor repuxar a ideia anterior para entrelaçá-la com o próximo verso, gerando uma tessitura textual semelhante a um tear, o qual produz um tecido uno e coeso que depende de todos os fios, desde seu início até o arremate. A reiteração de rimas e sons tem valor estético e é explorada na arte poética; tal modo de encadear as palavras e sons lembra o que propunha Maiakóvski (1991, p. 33), para ele: “*A rima faz voltar à linha precedente, força a pensar nela, obriga as linhas que formulam um pensamento a terem unidade*”.

Bosi, de igual modo, em *O ser e o tempo da poesia*, também comenta a importância da recorrência na poesia. Considera ele que: “**Re-iterar** um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 2000, p. 41 – grifos do original). Adiante, ele afirma que “*A repetição, pura ou simulada, torna-se procedimento obrigatório*”. Nota-se, portanto, no poema de Vas, uma reiteração sonora que está em acordo com as proposições de Bosi e Maiakóvski.

O tecido poético é guiado pela visão política do eu-lírico sem deixar sua subjetividade de lado, pois é a partir de seu ponto de vista que as críticas são feitas. A visão questionadora trata de assuntos polêmicos sem perder o lirismo; a capacidade de expressar descontentamentos sociais de modo poético nem sempre é conseguida com facilidade, por esse motivo, a elaboração do texto mostra destaque dentro do slam. Pode-se comparar, por exemplo, sem pretensão valorativa, o efeito estético alcançado por Luck Vas com a análise de Bosi no já citado “Roteiro do Poeta Ferreira Gullar”; em ambos os casos, observa-se a subjetividade do

poeta aliada à elaboração estética, o que proporciona ao texto uma “[...] *aliança verdadeiramente nupcial de sujeito e objeto [...]*” (BOSI, 2003, p. 10).

Muitos poemas de *poetry slam* estão ainda em processo, alguns podem estar ainda em construção ou até mesmo sendo repensados, reformulados. Não é incomum ver apresentações do mesmo texto com variações, tanto no aspecto textual quanto na performance. A apreciação crítica, então, poderá variar ao longo do tempo. Santiago (1986, p. 56) alertava para o fato de que “*Uma leitura é sempre passageira porque é abrangente mas incompleta*”, e isso se torna ainda mais variável quando se inserem nessa leitura componentes da oralidade e da performance para além do texto escrito. A recepção estética que o público faz dos poemas é diversa, o que se atesta pelas notas atribuídas por cada jurada/o, havendo, por vezes, valorações dos mesmos texto e performance de modo bem discrepante.

Tal recepção é potencializada no slam pelo que Zumthor (2018, p. 51) havia previsto acerca da poesia, dizendo que “*Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos*”. Se numa leitura silenciosa nosso corpo sente internamente a palavra, criando sons e sentidos sem nem mesmo haver a oralidade, numa performance poética existe a figura sonora, os aspectos físicos que invadem nosso corpo, somados à imagem de outrem, que interpreta o poema e que é inclusive quem o escreveu. Tais particularidades nos levam a sensações diversas daquelas que sentiríamos numa leitura pessoal. O próprio autor corrobora essa ideia ao afirmar que “*Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília*”. (ZUMTOHR, 2018, p. 63)

A partir da peça de Vas, percebemos texto e performance em íntima ligação. A presença corporal pode modificar a compreensão de uma obra; se o texto fosse apenas lido num suporte escrito, a compreensão provavelmente seria diferente, porque a presença física do poeta, sua imagem, sua voz, seu ritmo, sua entonação e sua interpretação fazem com que nossa apreensão seja modificada.

Exemplo disso é a significação construída quando a apresentação se encaminha para o final; nesse momento, Luck Vas eleva a intensidade de sua voz para pronunciar os versos “*Se eu calar*”. Ao indicar que não pode se calar, o poeta emite um grito, numa espécie de antítese entre palavra falada, som e imagem na performance, tendo em vista que a palavra *calar* é posta em oposição ao grito físico do poeta e a sua expressão facial, conforme a imagem a seguir:

Imagem 9: Fotograma de Luck Vas, performance no programa Manos e Minas.



Fonte: Vídeo do programa Manos e Minas – TV Cultura.

Tal momento expressa o clímax não só do texto escrito, mas também da performance, por volta de 54s do vídeo. Com base nessas observações, conclui-se que estamos diante de uma fusão eficaz entre palavra e performance, as quais se combinam para formar figurativamente uma antítese, algo que seria impossível numa publicação somente escrita.

Com efeito, em análises mais tradicionais, a antítese é uma figura de oposição entre termos antagônicos, cujos significados se contrapõem com o intuito de expor contrastes semânticos. O que ocorre na performance de Vas, no entanto, é uma antítese que não se dá no plano lexical, porque a contrariedade é entre o significado da palavra, a declamação performática e sua expressão física: o poeta enuncia a palavra “calar” em forma de grito, anunciando sua rebeldia lírica contra um sistema que tenta suprimir a sua voz.

Encaminhando a leitura para uma conclusão parcial, deve-se reiterar que esse mesmo poeta vai além de aspectos relacionados à composição de textos para performance em slams,

algo que o próprio poema sugere. Como dito, a produção advinda de *poetry slam* muitas vezes envereda por uma linha de engajamento político-social, o que demanda de seu público uma compreensão das performances em diálogo com questões que extrapolam o âmbito literário.

Nesse sentido, é coerente que sejam considerados aspectos externos aos textos para tratar da produção presente no slam. Desse modo, sugerimos que algumas noções de análise estejam amparadas por outras formas de abordagem, de maneira que as leituras deem conta de fenômenos mais recentes, os quais se manifestam num mundo cada vez mais multicultural.

2.2 Slam e marginalidade: pode o/a subalterno/a falar?

Gayatri Chakravorty Spivak tratou da subalternidade em seu texto traduzido para o português como: *Pode o subalterno falar?*. Na esteira das reflexões da autora, propõe-se um debate sobre a questão direcionado à poesia, mais precisamente no que se refere à produção poética que se desenvolve em nosso objeto de pesquisa: *poetry slam*.

Alguns fenômenos sociais da contemporaneidade que envolvem o campo das artes experimentam uma efervescência significativa. Os avanços dos processos de comunicação e o alcance midiático alteraram as condições de produção e de recepção das artes, e inevitavelmente isso ocorre também com a literatura. Como consequência, novas formas de arte, ancoradas em outras já existentes, vêm surgindo e se consolidando. É assim que a poesia tem se tornado um dos veículos de expressão artística de sujeitos que, via de regra, tiveram sua subjetividade suprimida, excluída.

Esta seção se propõe a fundamentar algumas análises que serão feitas no capítulo seguinte, haja vista que muitos poemas oriundos de slams discutem temáticas relacionadas à expressão subjetiva de pessoas que tiveram sistematicamente o direito à manifestação pessoal negado. A leitura de poemas amparada por uma perspectiva advinda da Teoria Crítica, numa visão Pós-Colonialista, pode ser realizada a partir das ideias de Spivak (2010).

O título da obra citada já traz em si uma questão que suscita discussão: em inglês, tem-se *Can the Subaltern Speak?* A utilização do verbo *can* é notadamente ambígua, um primeiro sentido traz a ideia de possibilidade, aquilo que é permitido; noutra acepção, a significação desse verbo é no sentido de se ter a capacidade para algo. Assim, ao intitular seu texto dessa maneira, a autora propõe reflexões sobre se há espaço social de fala para sujeitos subalternos e se esses são efetivamente ouvidos; e também se tais sujeitos possuem a capacidade de falar sobre si mesmos, de criar discursos e de se representar.

A segunda possibilidade pode soar absurda, já que parece óbvio que qualquer pessoa dotada de subjetividade pode representar a si mesma. Contudo, é importante buscar os contextos em que a questão é abordada por Spivak. Em países colonizados, explorados, a construção de um olhar externo sempre pautou os debates e conhecimentos sobre determinados temas. Não por acaso, autores e estudiosos de Estados hegemônicos via de regra construíram discursos acerca de outros povos acreditando, muitas vezes, que estes não tinham a capacidade de se representar. Exemplo dessa noção distorcida é encontrado em Karl Marx, exposto como epígrafe por Eduard W. Said na obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Said utiliza como mote de sua obra uma crítica às palavras de Marx, o qual afirmava acerca de povos do Leste do planeta: “*Eles não podem representar a si mesmos; devem ser representados*” (MARX apud SAID, 2007, p. 52).

Não se trata aqui de uma crítica à figura histórica de Marx, mas ao pensamento ocidental sobre os povos que estão fora dos locais de prestígio social e, principalmente, intelectual. Spivak (2010, p. 35-37) retoma a questão e inclui um problema que envolve até mesmo aspectos de tradução entre as línguas, alemão e inglês³⁶, mas que na essência mantém a problemática da representação a partir da visão europeia, construída muitas vezes por pesquisas e discursos histórico-sociais advindos de uma intelectualidade elitizada sobre povos colonizados.

Para corroborar seu argumento, Spivak retoma as palavras do teórico alemão em *O 18º Brumário de Luís Bonaparte*, o qual trata mais especificamente de pequenos proprietários camponeses de locais colonizados. A autora ressalta que, sob o ponto de vista europeu, nem todos os povos possuem capacidade de autorrepresentação. Nesse sentido, a ambiguidade do título da obra de Spivak se reveste de vigor, uma vez que ela é oriunda da Índia, país milenar, mas com histórico, nos últimos séculos, de povo colonizado, sobre o qual foram escritos muitos discursos, os quais expõem um ponto de vista europeu externo à nação indiana. Spivak (2010, p. 47) insiste que o europeu constrói a figura do sujeito colonial como um Outro, sendo que a própria visão desse Outro sobre si mesmo é ignorada, desconsiderada.

A constituição desse Outro é tratada em sua complexidade pela autora:

Consideremos agora as margens (pode-se meramente dizer o centro silencioso e silenciado) do circuito marcado por essa violência epistêmica, homens e mulheres entre os camponeses iletrados, os tribais, os estratos mais baixos e subproletariado urbano. De acordo com Foucault e Deleuze (falando a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso), os oprimidos, se tiverem a oportunidade (o problema da representação não pode ser ignorado aqui), e por meio da solidariedade através de uma política de alianças (uma temática marxista em funcionamento neste caso), *podem*

³⁶ A reflexão pode ser consultada a partir da página 33 da obra de Spivak (2010).

falar e conhecer suas condições. Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e educação imperialistas, complementando um texto econômico anterior, *pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010, p. 54 – grifos do original)

A abordagem considera uma intrincada rede de relações que se entrecruzam para que o sujeito colonial seja observado a partir de um ponto de vista europeizado, de maneira que a questão central do livro seja evocada, novamente, por autores europeus que, em certo sentido, pretendem discutir as próprias noções de representação sem levar em conta o que o ente colonizado pensa e fala acerca de si. Esse aspecto é criticado pela autora justamente pela contradição que encerra em sua gênese; trata-se, portanto, nas palavras de Spivak, de uma forma de violência, uma vez que a lógica de países colonizados não se pauta necessariamente pelas ideias de padronização do capitalismo nem de divisões sociais do trabalho, as quais já há alguns séculos vêm definindo a vida econômica e social dos chamados países desenvolvidos / capitalistas. Esse modo de organização social conflita, muitas vezes, com a vida tradicional em países de fora desse eixo; em diversos locais, tem-se ainda uma sociedade campesina, em que vivem inúmeros grupos que não se enquadram nos modelos de vida europeu e norte-americano.

No percurso de evidenciar o seu ponto de vista, a pesquisadora reitera que estudiosos oriundos de países desenvolvidos historicamente construíram discursos autocentrados sobre sujeitos de nações colonizadas, sem que existisse uma efetiva preocupação com a voz desse Outro. (SPIVAK, 2010, p. 45-47). Dentro desse contexto já problemático, surge uma questão ainda mais violenta: a situação da mulher. Se qualquer sujeito de um território colonizado pode ser entendido enquanto incapaz de representar a si mesmo, a situação se agrava quando avança para a representação feminina. Isso é assim exposto por Spivak (2010, p. 66-67):

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há ‘evidência’. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

A autora não sugere um sujeito único que pode ser considerado subalterno. A subalternidade é permeada por questões que variam conforme a situação, o grupo e suas peculiaridades. A obra não traz definições cabais para o termo “subalterno, não é essa a

intenção. A proposta trabalha com variáveis e graus distintos de subalternização, a qual é imposta a partir de uma visão ocidental hegemônica sobre povos colonizados.

No prefácio à obra de Spivak, encontra-se uma definição, a qual prevê que o termo subalterno descreve “*as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante*” (SPIVAK, 2010, p. 12). Tal conceituação não pode ser tomada como definidora de uma ideia de subalternidade que transita ao longo de toda a obra; contudo, traz uma síntese que pode ser útil para nossa abordagem, uma vez que a produção poética que circula em slams, no Brasil, vem sendo efetivada por pessoas para quem a exclusão foi uma constante, seja na vida do dia a dia, seja na possibilidade de expressar a própria subjetividade – principalmente com arte e literatura.

A autora utiliza como exemplo prático a Índia, seu país de origem, dialogando com a ideia da mulher subalterna em seu contexto. Nossa abordagem, porém, transporta a noção para a produção poética de pessoas excluídas, mantidas à margem. Isso nos conduz aos estratos menos favorecidos economicamente da sociedade, em geral formados por pessoas que habitam as grandes cidades brasileiras. Não por acaso, tendo em vista o histórico nacional, esse grupo é composto por uma população majoritariamente afrodescendente.

Nesse sentido, a ideia de subalternidade em nossa pesquisa sugere uma interseção com outra noção comum aos estudos literários: a marginalidade. A combinação dessas perspectivas – com apoio de teorias da literatura e da performance – torna-se o fio condutor a partir do qual serão feitas, a seguir, análises de poemas que circulam nos slams.

3. A potência do slam: caminhos de leitura

– Quando se esquecerem de mim,
não se esqueçam do que eu falei.

Jerusa Pires Ferreira

O slam inseriu na cultura social e literária brasileira – e também em âmbito internacional – um novo elemento. De certa forma, tem sido evidenciado que se trata de uma forma original de fazer poético, um novo modo de criação e exposição de poesia. Ainda que haja antecedentes diretos e formatos de arte aproximados, batalhas de *poetry slam* possuem organização, regras, estilos e feições próprias.

Por vezes, no campo das artes e das literaturas, novas obras e ideias precisam de observações também originais, pois formas anteriores de apreensão podem não ser suficientes para dar conta de fenômenos com peculiaridades inéditas e/ou inexploradas.

A observação literária é um campo consolidado, com origem milenar, que remete à Antiguidade Clássica. A *Poética*, de Aristóteles, por exemplo, é relevante ainda hoje. Se considerado o período histórico de lá para os dias atuais, será encontrada uma variação entre as possibilidades de análise literária. Trazendo o debate para nosso objeto, por ser a produção advinda do slam, essencialmente, literatura, não seria incoerente sugerir uma linha de análise tradicional, com observações figurativas, de sonoridades, construções sintáticas etc.

Contudo, não é incoerente propor, também, que um objeto de pesquisa recente deve ser observado, lido e estudado sob novos olhares, isto é, a partir de instrumental analítico variável, cuja capacidade de captar inovações possivelmente escapariam a uma leitura mais estanque, ou menos abrangente.

A esse respeito, retomamos algumas concepções sobre a literatura que podem ser compreendidas em seu tempo, mas que não abarcam mudanças relevantes pelas quais passaram a humanidade e a arte literária. Para exemplificar, utilizamos a obra *A criação literária*, de Moisés (1973), que expõe uma visão tradicional e conservadora de literatura, indicando um conceito estanque. Ao tratar da própria palavra “Literatura”, afirma ele:

Como se observa, desde a sua origem a Literatura esteve condicionada à letra escrita e depois impressa. Isso nos esclarece de pronto acerca dum aspecto, de resto secundário, da problemática literária, que diz respeito ao caráter oral da Literatura. Na verdade, só podemos falar em literatura quando possuímos documentos escritos ou impressos, o que equivale a dizer que a Literatura oral não corresponde a nada. (MOISÉS, 1973, p. 17)

A visão do autor está calcada num período em que os avanços tecnológicos não se comparam ao estágio atual; ainda assim, sua proposta se embasa fundamentalmente no aspecto de que a literatura não pode prescindir da letra escrita. Ele considera que existem formas de registro oral de relevância, contudo reputa essa produção como parte do folclore ou de material com valor exclusivamente antropológico. Trata-se de visão conservadora, que parece ainda mais restrita quando se considera que o atual estágio da tecnologia inseriu na sociedade elementos como vídeo e gravação sonora, de modo que a relação entre a oralidade e a escrita, na literatura, ganhou novos contornos que não podem ser desconsiderados.

A noção mais tradicional não considera a voz como “suporte legítimo” para a arte literária. É compreensível, mas discordamos dela substancialmente. A visão de Candido, em “O direito à literatura”, parece-nos mais adequada:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 2011, p. 176)

Nesse sentido, entendemos a produção literária oral por si mesma enquanto “Literatura” (para utilizar a escrita do termo com letra maiúscula), mantendo-se o sentido integral da palavra, e não somente como parte de folclore ou objeto de interesse antropológico.

Nosso trabalho considera a produção poética do slam enquanto objeto literário relevante, a despeito de ser vertido ou não para suporte escrito, isto é, independentemente de ser publicado em livro, vídeo ou “apenas” apresentado num evento. Portanto, o corpo e a voz são suportes suficientes para que haja Literatura.

A arte literária é associada à cultura escrita, mas a linguagem verbal se inicia com a voz. Acerca disso, Jerusa Pires Ferreira (2006, p. 195) afirmava: “*É oportuno comentar que escrita e oralidade se interseccionam com frequência e que uma está impregnada de outra*”.

A pesquisadora, estudiosa da obra de Zumthor, menciona em artigo o pesquisador suíço, ao indicar que o fenômeno da voz poderia dispor de um campo próprio de investigação. Tais considerações são feitas a partir do estudo da obra *Vigília del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, escritor e poeta paraguaio. Ela analisa aspectos da oralidade presentes nessa obra e desenvolve reflexões:

Em *La Lettre et la Voix* nos diz Paul Zumthor que deveríamos pensar em uma nova ciência que se ocupasse de uma espécie de *vocigrafia*, de modo a perceber as unidades

de voz, os *vocemas* (em seguida se repete pela nomenclatura). Ele nos chama a atenção, na verdade, para a riqueza das variações vocais, contida no escrito, ou nas vozes que se podem escutar através. (FERREIRA, 2006, p. 196 – grifos da autora)

A ideia é complexa e ainda pouco explorada, tanto que Zumthor, na oportunidade, reelaborou a própria questão, sem propor definições. Sua sugestão foi retomada, então, por Ferreira a partir da observação literária. Com isso, vê-se que as proposições estavam ali, em potência, como possível caminho de investigação, afinal, a voz sempre foi um “problema” para o conhecimento acadêmico e para a literatura mais tradicional ou canônica.

Em diálogo com ambos, Estrela D’Alva retoma tais ideias na introdução de sua Tese, ao descrever o processo de gênese de seu trabalho acadêmico. A ideia embrionária de Zumthor em diálogo com Ferreira serviu de base para a sua pesquisa; o trabalho abarca um registro acadêmico das questões que envolvem a voz. Sendo tema original, ela se depara com uma dificuldade já de início: a definição do termo *vocigrafia*. Na introdução de sua pesquisa, intitulada “Sobre vocigrafias”, a autora comenta questões que envolvem o termo:

E é ainda na frequência dos ecos do pensamento de Jerusa, e de sua voz que ressoa mais viva do que nunca, que sou impulsionada a seguir, provocada pelo termo *vocigrafia*, cunhado por ela no texto “Vigília das oralidades” (2006); termo até então inexplorado, já que desde que me saltou aos olhos, tenho incessantemente o procurado sem encontrar, em trabalhos, artigos, pesquisas acadêmicas e até mesmo na própria obra da professora e de outros autores. Ao pesquisar sua origem, tentei formular o termo em inglês e francês para indexá-lo nos buscadores da rede e nas bases de dados das bibliotecas, mas o máximo que obtive foi o próprio artigo da professora traduzido para o francês, publicado em um livro que reúne trabalhos apresentados em um colóquio internacional em Limonges (2003). (NASCIMENTO, 2019, p. 21 – grifos da autora)³⁷

Ela esbarra na difícil pesquisa sobre um tema inexplorado – ao menos a partir do termo sobre o qual ela embasou seu trabalho. O ineditismo da pesquisa não envolve somente a palavra “vocigrafias”, mas também na tarefa de ter a voz enquanto objeto de estudo formal, como elemento capaz de ser fundamento de conhecimentos acadêmicos, isto é, capaz de transitar num ambiente focado em pesquisas a partir da escrita.

A proposta abarca contornos de subjetividade pelo fato de ela reunir “*vozes transcritas e registros em diários e outro tanto recorrendo aos diários da memória ou a vozes lembradas, no exercício de assentar o oral e suas reminiscências*” (NASCIMENTO, 2019, p. 23). O trabalho exige coragem, conforme segue:

³⁷ Nascimento é o sobrenome de registro que consta na Tese de Roberta Estrela D’Alva (nome artístico).

Caminhando nesse sentido, arrisco expandir e trazer outras abordagens para o termo *vocigrafia*, com a atenção voltada não só para os(as) indivíduos(as), mas também para os ambientes e contextos históricos, políticos, sociais e culturais de onde emana a voz. Formam-se, assim, pequenos mapas afetivos de vozes e de assuntos relacionados à voz relativos a âmbitos específicos, mas que contêm narrativas e conversam entre si. (NASCIMENTO, 2019, p. 23 – grifos da autora)

Nesse sentido, a pesquisa caminha numa confluência dos registros de memórias evocadas pela voz, tanto em sua individualidade quanto no aspecto coletivo. Outra questão relevante foi objeto de provocação durante a banca de qualificação do trabalho, sendo sugerido um recorte nas questões investigadas. Sugeriu-se que ela “*pensasse a vocigrafia como ‘ativismo limiar’, visto que ela começava a se organizar muito fortemente em torno de temas ligados ao engajamento político e ao ativismo*”. (NASCIMENTO, 2019, p. 25 – grifos da autora). Retorna-se, portanto, ao engajamento político que envolve pesquisas sobre slam.

Ao se aproximar, em sua pesquisa, a fenômenos literários que não são majoritariamente ancorados no mundo grafocêntrico, a autora se viu obrigada a recorrer a registros variáveis, guardados em anotações pessoais ou apenas em sua memória. Diante das resistências acadêmicas e da dificuldade de transposição dessa teia de conhecimentos adquiridos e armazenados de forma vária para uma pesquisa de fôlego, ela se propõe a seguinte tarefa:

É, então, escrevendo contra as invisibilidades e silenciamentos, a partir de memórias e experiências pessoais advindas da práxis que darei corpo a essa tese, buscando pelo o que seria a *vocigrafia* ou uma *vocigrafia*.
O principal desafio será urdir essas informações surgidas das vivências, todos os *samples*, opiniões, teorias e devaneios, para criar um material consistente que possa contribuir para se pensar a voz de uma maneira ampla e relacionada com o tempo em que vivemos. (NASCIMENTO, 2019, p. 26 – grifos da autora)

Nossa identificação com a pesquisa de Estrela D’Alva não advém somente de sua abordagem do slam. Ela trata desse fenômeno do ponto de vista da cultura, em análise mais focada na semiótica, sendo mais abrangente, pois foca no aspecto das vozes, das histórias, de pessoas. Por meio de experiências de atuação e de pesquisa, ela reconstrói o percurso de inúmeras vozes, de modo a criar registros que nem sempre são de cunho literário.

Nosso trabalho, por sua vez, focaliza o slam enquanto literatura, como registro estético da palavra e da performance, que dialoga com as margens e faz surgir produções literárias. É assim que colocamos em diálogo trabalhos de Estrela D’Alva, Zumthor e outras/os que, mesmo distanciados no espaço e no tempo, podem ajudar a compreender a poesia do slam.

Como efetivação dessa proposta, realiza-se a seguir a leitura do poema “Diáspora” (NASCIMENTO, 2019, p. 274-275). A performance transita entre o ativismo e a elaboração estética, a partir de memórias ancestrais de Estrela D’Alva. Vejamos:

Diáspora

Abrem-se as portas
 E a diáspora se levanta
 Espanta
 A dor, o medo, a dúvida
 Desconfianças
 Inseguranças
 Complexos de inferioridade
 Inconsciência
 Esquecimento
 Não dá mais pra disfarçar
 A hora é agora
 Chegou o momento
 Identidade
 Qual é a sua?
 Quem é você?
 Seus pais?
 E os pais de seus pais?
 Qual a origem da sua cultura?
 De onde vieram seus ancestrais?
 Pois respeitar quem veio antes
 É ensinar quem vem depois
 Conhecer a história
 Ativar a memória
 Saber quem é quem
 Dar nome aos bois:

Ângela Davis, Luiza Mahin, Patrick Lumumba, Amílcar Cabral, Solano Trindade, Mestre Irineu, Malcolm X e James Brown
 Steve Biko, João Cândido, Bob Marley e Huey P. Newton, Nelson Mandela, Marthin Luther King,
 pastor na vida e na morte,
 guerreiro da marcha, da libertação
 e de todos os mártires da paz perseguida.

Abolicionistas, guerrilheiros, lutadores, guerreiros, quilombolas
 E todos os que lutaram e deram a vida pra que pudéssemos estar aqui agora.
 Neste momento, entramos em cena, pedimos a todos a participar
 E no passado nos foi concedida a permissão para começar
 Planto os meus santos, abro o meu canto
 Me visto de fé, de amor e de paz
 Vejo uma estrela se aproximando
 Toda a grandeza dos orixás
 O brilho da lua, do ferro e do fogo
 A terra, a lama, o vento e o mar
 Peço licença e vou chegando
 Respeito e humildade
 Eu quero é cantar.³⁸

³⁸ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6a4eOe-IWoY>. Acesso em: 02 ago. 2022.

O poema aborda questões relevantes para o slam, compostas a partir do fio diaspórico afrodescendente. Texto e performance mobilizam aspectos temáticos e estilísticos que permeiam batalhas de poesia brasileiras.

A peça é dividida em quatro partes, cada uma com características próprias, encadeadas como num espetáculo, ou seja, é possível identificar que D’Alva sugere: introdução; progressão temática; desdobramento dentro do tema, com variações sonoras, no estilo de declamação, intensificação de fala e clímax performático-textual; e conclusão, cujo desfecho reitera seu papel de poeta, cuja função é “cantar”. A partir dessa divisão, será observado cada trecho.

A obra literária fala por si, mas uma leitura dialética pode observar aspectos sociais que estruturam o texto, direta ou indiretamente; a máxima que apregoa a autonomia da obra pode ser auxiliada por conhecimentos aparentemente externos ao texto. Acerca disso, em *Literatura e sociedade*, afirmava o professor Candido (2010a, p. 14 – grifos do original) que: “*o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno*”.

Nesse sentido, há relação entre o externo enquanto elemento que se torna interno e constitui a estrutura do poema e da performance. O início sugere uma apresentação teatral, um espetáculo que se inicia pelos braços abertos da poeta, qual mestres de cerimônia. Conforme a imagem a seguir evidencia: “*Abrem-se as portas*”:

Imagem 10: Fotograma de Roberta Estrela D’Alva, performance do poema “Diáspora”.



Fonte: Vídeo do Youtube – página TEDx Talks – 1min15s.

A atitude corporal é anterior à primeira frase do poema. A poeta “fala” com palavras e com o corpo; numa fusão entre texto e performance, seus versos são materializados esteticamente pela movimentação física.

D’Alva tem como parte da formação uma graduação em artes cênicas, de modo que sua performance e seu texto carregam as marcas de sua vivência. Não é uma declamação, somente, é a corporificação do poema. Por isso, uma análise apenas do texto escrito pode trazer muitos significados, mas é insuficiente do ponto de vista da integralidade da obra, porque a união entre texto e performance – ligadas a características físicas da poeta – cria um todo significativo indissociável, uma *gestalt* com valor semântico integrado.

A abertura do poema é o início de um *show*, cujos desdobramentos não são conhecidos por quem o assiste. Através de sua atitude poética e performática, a autora abre a apresentação:

Abrem-se as portas
E a diáspora se levanta
Espanta
A dor, o medo, a dúvida
Desconfianças
Inseguranças
Complexos de inferioridade
Inconsciência
Esquecimento
Não dá mais pra disfarçar
A hora é agora
Chegou o momento
Identidade [...]

Está iniciado o espetáculo, as “portas” do primeiro verso são correlatas à cortina teatral, cuja abertura prefigura o início da trama. A personagem principal entra em cena: a diáspora. A personificação desse ente abstrato é central para a compreensão do texto. Historicamente, não existe uma diáspora, existem diásporas ao longo das trajetórias humanas, mas o texto trata da(s) diáspora(s) africana(s). Embora “diáspora” não diga respeito a um ente em específico, no poema é diferente, trata-se da dispersão de sociedades africanas e afrodescendentes, decorrente de escravizações. Assim, o termo abandona a abstração e adquire personalidades, no plural.

A personagem antes abstrata, ora personificada, assume a função direta de protagonista já no início do texto, e isso é concretizado pelo modo que o termo assume posição sintática de sujeito: “*E a diáspora se levanta / Espanta*”. A forma de composição evidencia que a poeta entende “diáspora” enquanto ente coletivo, mas personificado pelas individualidades.

Na sequência, surgem questões que podem ser associadas a pessoas descendentes de sociedades que passaram por processos diaspóricos: dor, medo, angústia, insegurança,

complexos de inferioridade. Desses sentimentos pessoais e coletivos, emerge um aspecto central: esquecimento. O poema não é só uma crítica contra a barbárie praticada em desfavor de sociedades africanas e afrodescendentes, é também um marco contra o esquecimento.

Trazendo a questão para a sociedade brasileira, onde a máxima é o apagamento de histórias de povos e pessoas de fora das chamadas “elites”, essa performance se propõe como antagonista desse padrão. O eu-poético não aceita que sejam esquecidas as sociedades afrodescendentes advindas das diásporas africanas no período escravocrata. O verso “*Esquecimento*”, composto e declamado individualmente, marcado, sugere significado unívoco, ele é seguido por: “*Não dá mais pra disfarçar / A hora é agora / Identidade*”.

A elaboração poético-performática amarra as pontas textuais e cênicas, isso se dá porque as palavras não são completadas com explicações, são muitas vezes colocadas isoladamente, seguidas de silêncios, sugerindo que os processos diaspóricos são eivados de supressões, assim como a estética do poema e da performance. O trecho pavimenta a ponte para a progressão performático-textual:

Identidade
Qual é a sua?
Quem é você?
Seus pais?
E os pais de seus pais?
Qual a origem da sua cultura?
De onde vieram seus ancestrais?
Pois respeitar quem veio antes
É ensinar quem vem depois
Conhecer a história
Ativar a memória
Saber quem é quem
Dar nome aos bois:

Muda-se, a partir de então, a perspectiva textual: a voz lírica interpela quem ouve, lê, assiste. Uma série de questionamentos estabelece um diálogo imaginário entre a poeta e interlocutor/a. Indagações sobre a origem pessoal e familiar de cada expectador/a formam uma cadeia textual cujo mote é a ancestralidade. A reconstrução do histórico familiar, pessoal e coletivo de afrodescendentes é permeado por esquecimentos, uma vez que sociedades africanas escravizadas e levadas a outros continentes tiveram características sociais, linguísticas, religiosas etc. suprimidas, por vezes demonizadas, nalguns casos, totalmente aniquiladas.

As perguntas retóricas são uma provocação para as afirmações que se seguem, cujo propósito é valorizar a ancestralidade: “*Pois respeitar quem veio antes / É ensinar quem vem depois*”. O conectivo “pois”, nesse contexto, introduz a explicação das ideias aludidas por todas

as perguntas feitas anteriormente. Em resumo, subentende-se que o respeito à ancestralidade teria como resultado prático o ensino das novas gerações.

O ensinamento é caro e necessário a sociedades que passaram por diásporas, pela dificuldade de manutenção de tradições e identidades próprias. “*Ensinar quem vem depois*” é um verso que trata da continuidade das sociedades. No sentido diaspórico de grupos africanos, esse axioma reveste-se de valor, porque o espalhamento de pessoas, muitas vezes de origens diferentes, entre países e continentes diversos, tornou praticamente impossível a unidade. A manutenção da memória ancestral desses grupos passa, portanto, pelo ensinamento das novas gerações. Inúmeras dessas etnias e organizações sociais não são/eram grafocêntricas, de modo que o ensino, nesses casos, se baseia mormente na tradição oral. A segunda estrofe do poema é, portanto, um chamamento para que a memória diaspórica não seja apagada.

O eu-poético atua como uma voz que agencia outras, nota-se aí um entrelaçamento entre a poesia e a atuação artístico-acadêmica de D’Alva. A sua produção enquanto estudiosa faz ecoar vozes caladas, esquecidas, ou até mesmo nunca ouvidas; a sua tese é a condensação de um projeto artístico, acadêmico e de vida. No aspecto poético, a sua performance não se descola de um percurso pessoal, pelo contrário, age como reforço de uma atuação que se desdobra em múltiplos caminhos, sem que se perca um fio condutor de amplo espectro: tratando de memórias, vidas, vozes, ancestralidades e outros temas caros à autora.

A sequência performática traz uma variação estética: D’Alva introduz um elemento sonoro que não consta da versão escrita do texto, por meio de uma musicalização feita com a voz – para respeitar uma das regras do slam: ausência de instrumentos ou acompanhamento musical. Ela sugere uma levada onomatopeica alusiva a sons de tambores, remetendo a batidas africanas. Reproduzimos a seguir uma possível transcrição, para fins de análise:

Tiquiti catiqui
Tiquiti catiqui
Tiquiti catiqui
África

Tiquiti catiqui
Tiquiti catiqui
Tiquiti catiqui

O ritmo é executado numa divisão organizada em quatro subdivisões de três batidas por tempo, mas quebradas ao final, o que musicalmente poderia ser enquadrada numa divisão imprecisa. As três primeiras onomatopeias “ti qui ti / ca ti qui” são repetidas igualmente, mas o último tempo traz a palavra “África”, que apresenta três sílabas – sendo, portanto, correlata ao

processo de divisão em três tempos. Contudo, a inserção da palavra interrompe a subdivisão tripartida dentro de cada tempo, porque cada sílaba é pronunciada de maneira mais devagar, de modo que ocorre uma quebra rítmica, criando uma interrupção na expectativa musical.

Ti qui ti / Ca ti qui
 Á / fri / ca

Ti qui = Á
 ti / Ca = fri
 ti qui = ca

A quebra sonora impõe uma percepção de instabilidade, uma espécie de contraponto: os acentos tônicos recaíam sobre o primeiro “Ti” e o “Cá”, repetidos três vezes, sugerindo um ritmo musical mais tradicional, cujo acento tônico de cada compasso se faz no primeiro tempo. No entanto, ao pronunciar a palavra “África”, a poeta desestabiliza o padrão, de modo que o início e o fim da palavra tenham tonicidade, sendo uma pronúncia com praticamente dois acentos tônicos “Á” e “cá”, algo que não ocorre nos padrões gramaticais da língua portuguesa.

Tem-se, portanto, uma combinação de sons e palavras cujo arranjo poético remete musicalmente à cultura literária e musical de sociedades africanas e afrodescendentes. Em estilos musicais que carregam influência negra em sua origem e desenvolvimento, a variação rítmica é bem explorada, e isso integra a estrutura rítmica e performática do poema.

Os sons onomatopéicos são pronunciados pela segunda vez, sendo repetidos à maneira anterior, mas adiante faz-se outra quebra de maneira diferente. A palavra “África”, que encerrava os sons anteriormente e desestabilizava o padrão, agora é substituída por uma nova estrofe, fator que dá sequência temática e progressão à performance.

A levada ritmada pode ser considerada, em certo sentido, como uma espécie de interlúdio, cuja função é trazer um estado de repouso em relação às partes principais da apresentação. Mesmo não sendo central, o trecho sonoro é relevante porque se torna uma prefiguração da sequência do texto: os sons antecipam que serão elencados, em seguida, nomes de personagens africanas/os e afrodescendentes:

[...]

Ângela Davis, Luiza Mahin, Patrick Lumumba, Amílcar Cabral, Solano Trindade, Mestre Irineu, Malcolm X e James Brown

Steve Biko, João Cândido, Bob Marley e Huey P. Newton, Nelson Mandela, Marthin Luther King, pastor na vida e na morte,

guerreiro da marcha, da libertação

e de todos os mártires da paz perseguida. [...]

O ritmo na declamação dos nomes se mantém, seguindo a ideia que fora iniciada com as onomatopeias. Os nomes são encaixados de maneira mais ou menos organizada segundo o esquema sonoro, contendo algumas quebras e variações rítmicas, fatores que, aliás, evocam uma das características de estilos musicais de raro valor estético ligados a culturas negras, tais como samba, chorinho, *jazz*, *blues*, *soul*, entre outros.

O eu-poético atua, portanto, como uma voz em diálogo com vozes ancestrais de destaque em variadas áreas, uma vez que são citadas figuras dos campos político, musical, acadêmico, literário, religioso etc.

A última estrofe do texto muda novamente de perspectiva. É nesse momento que o poema assume uma voz em primeira pessoa. Inicialmente, essa voz é enunciada no plural, fazendo coro com a ideia coletiva da diáspora. Ao longo dos versos, o eu-poético assume a primeira pessoa do singular e se coloca diretamente no texto, para finalizar seu canto:

Abolicionistas, guerrilheiros, lutadores, guerreiros, quilombolas
 E todos os que lutaram e deram a vida pra que pudéssemos estar aqui agora.
 Neste momento, entramos em cena, pedimos a todos a participar
 E no passado nos foi concedida a permissão para começar
 Planto os meus santos, abro o meu canto
 Me visto de fé, de amor e de paz
 Vejo uma estrela se aproximando
 Toda a grandeza dos orixás
 O brilho da lua, do ferro e do fogo
 A terra, a lama, o vento e o mar
 Peço licença e vou chegando
 Respeito e humildade
 Eu quero é cantar.

A leitura do poema e a apreciação da performance evidenciam que a obra poética traz aspectos internos de qualidade. A proposição de uma saga diaspórica de sociedades africanas é posta em cena e um percurso é narrado, partindo do coletivo para as individualidades. A condensação poética e pessoal é quem conduz a narração, mas só se mostra ao longo dos versos, principalmente no final, porque a coletividade é o fator principal.

O ritmo empreendido na última estrofe contrasta com o que fora realizado anteriormente efetiva-se uma variação estilística que acompanha o aspecto temático. Durante a menção aos nomes, a performance seguiu um estilo musicalizado de declamação, ao ingressar na última estrofe, muda-se o tom e a fala parece mais direta, como num de diálogo, mas em formato de exortação, sugerindo um discurso de autoridade. Esse estilo, porém, não se mantém durante toda a estrofe; por meio de outra variação, a declamação difere novamente da versão escrita. A poeta insere uma canção que remete a religiões de matriz africana:

Oxalá, meu pai,
 Tem pena de nós, tenha dó
 Se a volta do mundo é grande,
 Seu poder é bem maior

A canção é colocada na performance sem que seja referida na versão escrita e, na prática, antecipa o tema da religiosidade que será tratado nos versos que se seguem. O trecho é uma citação direta do “Ponto de Oxalá”, canto religioso de matriz afro, entoado pela poeta antes de avançar para os versos “*Planto os meus santos, abro o meu canto / Me visto de fé, de amor e de paz / Vejo uma estrela se aproximando / Toda a grandeza dos orixás*”. Pela atitude física, nota-se que Estrela D’Alva se porta em ato de reverência, indicando respeito e/ou devoção pela figura de Oxalá – notável orixá dentro de religiões de matriz africana.

É infrutífero, nesse aspecto, conjecturar acerca da fé pessoal da poeta e de sua adesão ou não a alguma religião dessa vertente. O que está em jogo no poema é a valorização da ancestralidade, e tal aspecto é reforçado pela alusão aos santos e orixás. Vale lembrar que já haviam sido mencionadas e reverenciadas figuras pertencentes a outras religiões, tais como: Malcolm X, ativista ligado ao islamismo; Bob Marley, cuja trajetória foi marcada pelo Rastafári; e Marthin Luther King, figura do cristianismo estadunidense, descrito em tom de respeito como “*pastor na vida e na morte / guerreiro da marcha, da libertação / e de todos os mártires da paz perseguida*”.

Resta claro, portanto, que a intenção do poema e da inserção do “Ponto de Oxalá” não é valorizar apenas linhas religiosas de origem afro, a ideia é somá-las a variados grupos. A voz das tradições africanas e afrodescendentes é reverenciada no texto, mas para isso não é necessário desvalorizar outras religiões na construção histórica das diásporas oriundas de África. Ao contrário de linhas religiosas que demonizam crenças de matriz africana, o poema sugere união, louvando a todas/os as/os ancestrais e demonstrando respeito por suas crenças, independentemente da origem e da fé de cada um/a.

O fim do poema se concentra na autorreferência, no papel da poeta enquanto voz que propaga o seu canto: “*Peço licença e vou chegando / Respeito e humildade / Eu quero é cantar*”. O texto parte de uma voz coletiva e finaliza em tom pessoal; essa construção textual é alusiva à ideia geral da obra, a qual se propõe coletiva, mas se constrói a partir das individualidades diaspóricas, ou seja, são relações indissociáveis.

O processo de subjetivação em relação ao universal remete a Adorno (2003, p. 66), quando assevera que: “*A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita*

individuação, o universal”. Essa relação, no poema, é percebida pela exposição da subjetividade da poeta que é posta em diálogo com a universalidade das diásporas.

Ao evocar o percurso de seu povo, a poeta dá indícios textuais e performáticos de que está incluída no texto (até pela sua compleição física), mas durante as primeiras enunciações não há marcas linguísticas diretamente colocadas, e a personalidade só é indicada, de fato, na última estrofe, quando o texto passa a ser enunciado em primeira pessoa.

A conclusão da performance cria também ares de finalização de um espetáculo, conforme a proposta sugerida desde o início. Com isso, a escrita compõe, em combinação com a atuação, um todo significativo que envolve variadas questões ligadas à diáspora, narradas por meio da voz da poeta. As inserções ritmadas e musicais fazem parte do espetáculo e, mesmo que não estejam presentes na versão escrita, produzem significados.

São relevantes, nesse sentido, as reflexões de Adorno sobre questões sociais presentes em obras líricas, as quais não devem ser “*tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas*”, porque, a “*referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela.*” (ADORNO, 2003, p. 66)

É o que ocorre quando se observa a performance de Estrela D’Alva e sua correlação com as questões sociais presentes no poema. Uma leitura de aspectos sociais não esvazia a qualidade poética, pelo contrário, enriquece-a. A composição de um espetáculo desde os primeiros versos pode ser correlacionada à formação pessoal da poeta como atriz e diretora cinematográfica; a menção a figuras históricas da diáspora é permeada pela inserção de uma espécie de interlúdio musical na metade do espetáculo, com sons alusivos a batidas de tambores e ritmos africanos, de modo a ligá-los a origens étnicas; o tom pessoal é colocado diretamente no fim do texto, mas em diálogo com a coletividade diaspórica, ou seja, a individualidade está presente sem que seja abandonada a universalidade humana.

Assim, as referências sociais aparentemente externas ao poema se tornam parte da obra, de modo que passam a integrar a sua elaboração interna, num processo de formalização ou redução estrutural, conforme a ideia de Candido (2010b, p. 28).

Essa formalização não acontece somente no plano da escrita, a performance como um todo produz esse resultado. Os movimentos corporais, as indicações sonoras para além do texto e os tons de voz e atitudes de enunciação criam significados que extrapolam as páginas de um livro. Mais uma vez, vemo-nos diante das ideias de Zumthor (2018, p. 80), em sua proposição de que “*a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto*

que lhe é dado, aqui, sobre a página”. A performance poética propiciada pelo slam vai além da escuta virtual operada na leitura individual, pois nos coloca diante da voz física de poetas, com suas peculiaridades e aspectos únicos, compondo significados que se formam por meio da voz, do ritmo, do timbre, da concretude física, enfim, da performance.

Isso reforça a hipótese de que os poemas advindos de eventos de slam podem ser mais bem compreendidos quando analisados sob uma ótica que considera a combinação de texto e performance. Obviamente que produções escritas devem ser incentivadas e valorizadas; todavia, leituras unicamente da letra escrita permitem entrever apenas uma parte do estilo de poetas e de sua produção, sendo insuficientes do ponto de vista de uma significação mais abrangente, porque não envolve apresentação.

O fim deste tópico reitera a necessidade da consideração da voz para a literatura do slam. Abordagens mais tradicionais podem ser um caminho de análise, mas não o mais adequado para a observação de *poetry slam*.

Por fim, as ideias de Zumthor seguem atuais no sentido de se pensar a construção de significados a partir da voz e seu papel na literatura. Reiteramos que leituras de poemas de slams podem ser viabilizadas por meio de suportes escritos – e é desejável que seja –, mas ainda que sejam apenas enunciadas num evento, desenvolve-se ali uma produção literária. Como lembra o autor:

Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual. (ZUMTHOR, 2018, p. 80)

Feito esse registro, o próximo ponto será direcionado a relacionar de que modo as produções de slam, consideradas marginais, acabam criando relações com questões ligadas à negritude, uma vez que ambas as abordagens não possuem correlação direta.

3.1 Slam e protagonismo afro

Porque ficam pintando preto e pobre só de forma criminal?

E os nossos progressos quem mostra?

Tawane Theodoro

O slam tem proporcionado uma visão recorrente em sua produção poética: o abandono da subalternidade de pessoas marginalizadas e de sua voz, sugerindo como consequência a (re)afirmação de seu lugar enquanto produtor/a de literatura. Outra recorrência é a quantidade significativa de poetas afrodescendentes, que se consolidam como produtoras/es de uma poesia que atinge o seu público de maneira literária, mas sem esquecer o passado de sujeição histórica, com o intuito de ressignificar e valorizar esse percurso.

Um dos pensadores que se debruça sobre a ideia de negritude é Stuart Hall, a quem recorreremos no intuito de investigar um olhar que tem se construído acerca da produção cultural que envolve pessoas negras, reiterando que o foco aqui recai sobre aspectos artístico-poéticos.

No texto “Que ‘negro’ é esse na cultura negra” (HALL, 2001), o autor propõe reflexões acerca dos momentos históricos em que se destaca a questão da cultura popular negra. Ele elenca, nesse texto, três aspectos para fundamentar a sua abordagem, a saber: I. o deslocamento dos modelos europeus da alta cultura; II. o surgimento dos EUA como potência mundial; e III. a descolonização do terceiro mundo. Detemo-nos no terceiro ponto, cujos efeitos nos interessam mais de perto. Para (HALL, 2001, p. 148), este eixo é “*mercado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas*”. Adiante, ele acrescenta a esta ideia “*o impacto dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra*”.

A descolonização intelectual de povos afrodescendentes é um dos fatores que propiciam o surgimento de uma poética negra que se verifica nos slams, cuja proposta literária não se desvincula de uma militância, de um engajamento político, cujo efeito esperado é a valorização de estéticas e abordagens históricas diferentes de produções mais ligadas ao cânone.

Apesar de a descolonização se fazer presente numa nova percepção de si mesmo, essa mentalidade – entendida como uma forma de subjetividade negra – possui um ponto de partida marginalizado em relação às culturas hegemônicas. Hall reconhece isso, quando assevera que:

Dentro da cultura, as margens, embora continuem periféricas, nunca foram um espaço tão produtivo quanto o são hoje, o que não se dá simplesmente pela abertura dentro da dominante dos espaços que podem ser ocupados pelos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos na cena política e cultural (HALL, 2001, p. 150).

Deve-se reconhecer, portanto, as dimensões que envolvem culturas consideradas periféricas, percebendo que variações e contingentes que as cercam são capazes de viabilizar expansões, sem que elas sejam, por outro lado, dominantes na cena cultural valorizada.

Sabendo-se disso, serão analisados a seguir alguns trechos de poemas e fragmentos textuais que dialogam com ideias de marginalidade social, negritude e expressão literária negra na sociedade. Diferentemente de outras seções, não será priorizada aqui observações de textos completos, e sim um conjunto de poemas com questões relevantes para se verificar a presença de aspectos de marginalidade e de negritude, criando correlações entre os temas.

Para analisar poemas dessa vertente, é importante correlacioná-los ao seu contexto. Embora não haja regra de *poetry slam* prevendo que os eventos devem ser protagonizados por pessoas marginalizadas, as batalhas se tornaram espaços em que pessoas oprimidas socialmente podem se expressar por meio da poesia, expor a sua arte, colocar a sua voz.

Esclarecemos, de imediato – a fim de que não haja incompreensão acerca da origem das reflexões –, que não existe correlação direta entre a expressão da negritude com a marginalidade social. Todavia, em razão do histórico escravocrata e racista do Brasil, as populações afrodescendentes foram sistematicamente empurradas para espaços marginalizados, de menor prestígio. Como consequência, sua voz foi também rejeitada, diminuída, silenciada. Por essa razão, as reflexões que aqui se propõem trazem convergências entre negritude e marginalidade, em razão de que inúmeros poetas protagonistas nos eventos são pessoas negras oriundas de periferias, cujas obras, por variados motivos, são consideradas marginais.

Em oposição ao silenciamento e à marginalização histórica, o slam, enquanto espaço democrático, permite que pessoas de variadas origens étnicas e sociais coloquem em cena a sua visão, de maneira a propiciar a ascensão de temas e imagens recorrentes em espaços marginais, trazendo-os ao debate por meio de uma concretização poética.

Pela origem social de cada autor/a, que remonta a locais de marginalidade, tem sido recorrente o fato de que alguns poemas trabalham com uma imagem literária conhecida: o uso da palavra como uma “arma”. Esse recurso não é incomum no hip-hop (majoritariamente em letras de músicas de *rap*), e está presente também em poemas oriundos dos saraus. Assim, há certa previsibilidade de que seria uma proposta utilizada na poética do slam. Nesse sentido, são criadas imagens literárias com uso de elementos pouco usuais para as literaturas mais canônicas.

Esse tipo de imagem poética, que ressignifica elementos bélicos causadores de violência física, já foi abordada em análises críticas que têm por objeto outros tipos de obras consideradas “periféricas”, tal qual se observa em Minchillo (2016, p. 134 – grifos do original):

Indicativas do caráter revolucionário do discurso produzido na periferia são também as imagens, recorrentes na literatura marginal e nas letras de *rap*, que fundem literatura e violência. Nesse campo de produção, a metáfora da escrita/leitura como armamento ou munição é um *tropos* poderoso, que ressignifica tanto o gesto de afronta ou crime, quanto a função da literatura: *85 letras e um disparo* é o título de um dos

livros do escritor Sacolinha (Ademiro Alves de Sousa) e, na mesma linha, o poeta Vagner Sampaio recita no Sarau da Cooperifa o verso “eu tô armado com um livro na mão” (Itaú Cultural, 2012). A literatura vista por esse prisma é indissociável da função política, e a violência, agora discursiva, tem como fim combater as desigualdades sociais e, por fim, a própria violência física.

Para exemplificar a correlação entre literatura e a construção de figuras literárias como uma forma de arma, sugerimos uma composição do poeta Matheus de Araujo. O texto dialoga com a linha já existente em literaturas periféricas, questionando as bases sociais que associam pessoas moradoras de periferias à violência. No poema a seguir, ele dispara:

Crime perfeito³⁹

Sai da reta que o meu verso é o novo comando
 Tá invadindo o morro, subindo todos os cantos
 Vários manos e minas se unindo pra bolar
 O plano que empodera aqueles que precisar
 Esse é o crime perfeito que eu vou fortalecer
 Vou armar todos os crias com caneta pra escrever
 Dando tiro certo com a tinta no papel
 Quem disse que poeta precisa de bacharel? [...]
 Se tu acha que matando vai parar o movimento
 Vem o triplo de cabeça pra ficar no fundamento
 Pra fundamentar os irmãos desse lugar
 E abençoar todos como cada orixá
 Saindo pra ensinar nas vielas do planeta
 Seja na escola ou com copo de cerveja
 Essa benção é da chefe que gerou as nossas vidas
 Obrigado, África, esse é o bonde dos seus crias.

A violência é subvertida no poema de Araujo quando ele coloca como “*crime perfeito*” a ideia de armar “*todos os crias*⁴⁰ *com caneta pra escrever*”. Assim, os tiros da violência física que são disparados contra crianças e jovens moradoras/es de periferias brasileiras são substituídos por tiros certos “*com a tinta no papel*”, de modo que a ideia de tiro ganha outro significado, trazendo para o alvo as ideias de jovens periféricas/os, retirando a estigmatização e dando-lhes protagonismo.

Araujo é oriundo de região periférica de alta vulnerabilidade social do Rio de Janeiro. Como consequência desse cotidiano, ao se ver diante de inúmeros casos de assassinatos de jovens e até mesmo de crianças num ciclo violento que parece não ter fim, ele sugere uma proposta poética que se mostra relevante como denúncia, porque subverte a violência praticada pelo Estado – sob a justificativa de combate ao tráfico de drogas e ao crime organizado –, mas que atinge, na prática, pessoas que habitam em locais marginalizados.

³⁹ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qptt4iD1cMQ>. Acesso em 05 abr. 2021.

⁴⁰ “Cria” é uma gíria comum no Rio de Janeiro para descrever crianças e adolescentes de locais periféricos.

Nota-se, pois, mudança no âmbito social ligado à violência, por conta da associação de jovens moradores de periferia (principalmente negras/os) à marginalidade no sentido criminal. No entanto, tal fator é desestabilizado pelo poema, cujo texto ressignifica o lugar dessas pessoas, colocando-as como produtoras de um discurso poético-literário e não de violência.

Por fim, Araujo trata de outras duas questões que tocam diretamente as populações afrodescendentes: a religião e a origem de sua etnia. O poeta menciona que a benção de seus irmãos é proporcionada pelos orixás, propondo em seu poema, também, que seu ponto de vista valoriza as religiões de matriz africana. Isso se liga diretamente ao verso que encerra o poema, em que o eu-poético agradece à África e ao aspecto maternal do continente, referenciando-a como a “*chefe que gerou as nossas vidas*”.

Os versos finalizam o texto reiterando dois lugares de fala importantes para o poeta: a marcação de sua origem periférica e de sua etnia ligada à ancestralidade afrodescendente. Essa posição pode ser entendida como a mudança de um local de subalternidade para o de valorização, em consonância com as propostas de Spivak (2010) e de Hall (2001). Nota-se um esforço de descolonização intelectual nessa produção, pois o poeta não rejeita seu lugar de jovem periférico e, em sentido contrário, utiliza esse aspecto de sua trajetória como um dos eixos temáticos de sua escrita. Nesse sentido, sugere a construção de um novo discurso sobre jovens subalternizados, de maneira a inserir um novo ponto de vista no debate.

Outra poeta atuante na cena do slam que trabalha com a temática é a jovem paulistana Tawane Theodoro⁴¹. Ela expõe a imagem social criada em torno de pessoas negras e pobres:

Por que ficam pintando preto e pobre só de forma criminal?
E os nossos progressos, quem mostra?

As conquistas que, mesmo com a porta fechada nós dá um jeito e consegue?
Mas mesmo assim nós tá no corre
E mostrando que a maior revolução é a gente se amando
Eles nos empurrando o tráfico e nós pegando livro e autografando

É dar a volta por cima
É colocar dentro do pente poesia e disparar rima [...]

Como se vê, a imagem bélica é potente não só por ser recorrente, mas pelo histórico de exclusão e de marginalização a que foram condicionadas inúmeras gerações de jovens, não raro criminalizadas apenas pela sua origem étnica e social. A partir disso, e para contrapor esse preconceito histórico, Tawane se vale da figuração literária para rejeitar o tráfico que lhe é imposto, e em vez disso assume um lugar de prestígio como escritora.

⁴¹ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i1Vi0vWWMw8>. Acesso em 22 nov. 2022.

A volta por cima da poeta evoca o termo “disparo”, mas não de arma de fogo, e sim de rimas. No pente da arma literária da autora há sua arte, sua poesia. Não por acaso, a performance corporal da poeta está em acordo com o texto por ela declamado. Ao mencionar que pessoas negras são retratadas de forma criminal, ela ergue um braço até a altura de sua cabeça, com uma das mãos em formato de arma, de modo a expressar fisicamente a figura poética de seus versos, conforme a imagem a seguir:

Imagem 11: Fotograma de Tawane Theodoro, em performance no Slam da Guilhermina.



Fonte: Vídeo na página do Youtube do Slam da Guilhermina – 3min5s.

A construção performática da poeta não se restringe às palavras. Nota-se um trabalho corporal que complementa o significado de denúncia dos seus versos. Como visto em Minchillo (2016), a sugestão da violência é impetrada pela palavra, mas o seu efeito combate violações físicas e sociais praticadas principalmente contra jovens negras/os e periféricas/os.

Essa performance expõe outra recorrência temática dos slams: a inserção da valorização negra, dialogando com a noção de descolonização de mentes (HALL, 2001). Tal fator é problematizado pela poeta, quando questiona a razão pela qual negras/os são retratadas/os reiteradamente de forma criminal. Adiante, ela indica que os progressos não são mostrados,

ressaltando que mesmo com poucas oportunidades – “*a porta fechada*”, isto é, situações de exclusão – as populações negras têm atingido reconhecimento e funções-chave na sociedade.

Isso não ocorre de maneira instantânea, é trabalho de gerações em disputa que remonta à ancestralidade e alcança os dias atuais, um novo tempo, em que se repisa o passado de opressão para dele se desvencilhar. É desse modo que, sem desprezar a história, poetas têm retomado a questão, expondo uma ferida histórica ainda aberta e de difícil cicatrização.

Apesar da opressão histórica, a situação é combatida, como faz o poeta Beká, que não se limita a repisar o passado de injúria e denunciá-lo. Ele vai adiante e mostra que a sujeição não será tolerada. No poema “Eu tô boladão”⁴², o poeta se expressa:

Preto, pobre, poeta, periférico
 Estamos vivos
 Cada dia eu me sinto mais preto
 Cada dia eu me sinto melhor
 Cada dia eu me sinto mais vivo
 E menos dias eu me sinto só
 Preto sim, com muito amor
 Mais respeito, faz favô
 Quem tá na vez é nós
 Pisa fofo aí, oh, seu dotô
 Da minha vó, cêis abusô
 Minha mãe, cêis enganô
 Mas eu sou a nova geração
 Pra desespero do sinhô [...] ⁴³

Beká faz alusão à sujeição de sua ancestralidade para avançar no debate e mostrar que as novas gerações – com a ajuda de todas as outras que as antecederam – tratam a questão por meio de uma voz não só de denúncia, mas também poética, isto é, que se expressa crítica e literariamente. Essa voz exige respeito e o abandono da subalternidade, redirecionando o olhar sobre si e sua história.

Nos versos de Beká, é possível notar a construção de uma espécie de gradação indireta e incômoda, ainda que não se possa estabelecer correlação sequencial entre os elementos elencados. Iniciando-se no trecho “*Preto, pobre, poeta, periférico*”, tem-se um percurso formado por palavras, em duplas ou trios, que poderiam ser colocadas num problemático arranjo semântico.

A história brasileira tratou de criar socialmente um nível de relação semântica entre os termos “preto e pobre”, não pela sua significação em si, mas pela construção social da pobreza do país, legada a populações negras. Os termos “pobre e periférico” também se aproximam em

⁴² Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3m-UFAntXU0>. Acesso em: 05 abr. 2022.

⁴³ No excerto, optou-se pela transcrição mais próxima à pronúncia do poeta nos termos marcadamente discrepantes em relação à norma padrão, para realçar a prosódia de vocábulos como “favô”, “sinhô”, “dotô”, etc.

algum nível, pelo modo de exclusão em sociedades urbanas e não por relação semântica; contudo, no meio do verso surge a palavra “poeta”.

Recorrendo ao histórico da literatura e ao seu cânone, sabe-se que poetas são capazes de subjetivar a existência e transformá-la em arte, em poesia. São, portanto, pessoas de valor intelectual, de modo que a presença de “poeta”, entre os termos “pobre” e “periférico”, ensejaria uma quebra na sequência – ainda que as correlações anteriores sejam problematicamente construídas no aspecto semântico. Desse modo, o verso desestabiliza uma gradação clássica, porque não há organização crescente nem decrescente entre os termos, porém há uma sequência valorativa, perceptível na ordem das palavras, e não uma acumulação caótica dos termos.

No aspecto social, não seria possível estabelecer hierarquia entre as palavras para sugerir uma gradação tradicional. No entanto, pode ser admitido um caminho, considerando as dificuldades que cada população enfrenta. Nesse sentido, o percurso sugerido pelo poema pode ser lido a partir das exclusões, de modo que temos:

Preto > pobre > periférico

A dificuldade de ser preto, no Brasil e em muitos lugares do mundo, pode ser considerada como o fator que insere a maior parte das dificuldades nesse todo significativo. Num segundo momento, sabe-se que ser pobre é também indicativo de empecilhos sociais. Por fim, ser periférico é um aspecto que causa dificuldades, ainda que, possivelmente, menos que as duas situações anteriores.

Compreender as dificuldades que sugerem correlações semânticas entre os termos não é difícil para quem tem vivência nas periferias. Sobre isso, posso falar do ponto de vista de um homem branco, pobre e morador de bairro da periferia de Guarulhos, onde passei a maior parte de minha vida. Nesse sentido, permito-me afirmar, por vivências pessoais e de amigos, que a dificuldade de jovens pretas/os supera as outras. Ser pobre me privou de acessos sociais e culturais, mas nunca me trouxe problemas com a polícia, por exemplo. Outro aspecto, ter nascido e vivido na periferia me submeteu a longos deslocamentos em busca de estudo e trabalho, porém não foi fator de discriminação pessoal, tal qual ocorre com pessoas negras.

Portanto, é possível sugerir um percurso gradativo que parte das dificuldades enfrentadas por negras/os, desdobrando-se para pobres e finalizando com periféricas/os. Beká menciona que reúne em si as dificuldades que cercam um jovem morador da periferia paulistana. Entretanto, ele impõe uma quebra significativa e insere sua atuação como poeta, o que destoa dos termos anteriores, de dificuldades, e inclui a valorização intelectual.

Existe no poema outra sequência incômoda, que começa a se formar mais diretamente nos versos subsequentes, iniciando-se com o termo, aparentemente simples, “estar vivo”. Para um jovem preto que reside na periferia paulistana, celebrar a vida não é pouca coisa; estar vivo e fazendo poesia é ainda mais relevante, dado o histórico nacional de exclusão intelectual e o genocídio de populações jovens e negras nas periferias. Nota-se isso nos versos: “[...] *Estamos vivos / Cada dia eu me sinto mais preto / Cada dia eu me sinto melhor / Cada eu me sinto mais vivo / E menos dias eu me sinto só*”.

Trata-se, novamente, de sequência problemática, no entanto, pode ser admitida: mesmo com todos os fatores contrários à sua existência, o jovem poeta negro faz de sua vida e de sua poesia fatores de celebração, não apenas pela existência em si, porque esta deveria ser comum a todos os seres humanos, mas pelo fato de que, ao firmar os pés na realidade, diante das questões que se colocam a jovens na condição de Beká, o seu direito de existir e sua produção poética causam incômodo.

A dimensão linguística também está presente como parte do posicionamento do poeta, porém se dá ao longo da construção textual e não como temática. Beká se utiliza conscientemente de variedades linguísticas desprestigiadas pela sociedade para construir sua poesia, como que buscando a valorização de seu modo de expressão, comum no dia a dia de ambientes em que pessoas periféricas circulam e se relacionam.

Indicativo disso é a utilização do pronome “nóis” em lugar da forma padrão “nós” – também presente no poema de Theodoro (2019). O poema de Beká traz uma sequência que desestabiliza os padrões normativos da língua: “*Quem tá na vez é nóis / Pisa fofo aí, oh, seu dotô / Da minha vó, cêis abusou / Minha mãe, cêis enganou / Mas eu sou a nova geração / Pra desespero do sinhô*”.

Outra variação linguística não normativa é a redução de “vocês” para “cêis” e do verbo “estar” para “tá”. Tais composições do pronome e do verbo cumprem funções sonoras e métricas nos versos, integrando a contestação de um padrão linguístico de normas gramaticais valorizadas socialmente. Embora os termos “nóis”, “cêis” e “tá” sejam comuns na fala cotidiana de pessoas pertencentes a classes sociais prestigiadas, tais formas linguísticas ainda carregam estigmas socioculturais e não são encontradas com facilidade em obras poéticas canônicas.

Nos poemas abordados nessa seção, portanto, verifica-se a convergência entre aspectos sociais que transitam entre a marginalidade e a negritude. Isso não se dá somente no plano temático, porque integra texto e performance. Tawane Theodoro e Beká, por exemplo, se utilizam de termos linguísticos comumente associados a grupos marginalizados; Matheus de

Araujo e Theodoro lançam mão de imagens poéticas associadas à violência e utilizam a literatura como um tipo de arma.

Nesse sentido, as correlações entre marginalidade e aspectos relacionados à negritude são passíveis de observação nessas obras. Tal correlação não deve ser entendida apenas enquanto denúncia, mas como percurso de ascensão. Em geral, existe junto às críticas ao passado a proposta de reinterpretação do percurso das comunidades negras ao longo da história, o que sugere a valorização desses grupos na construção de nações que tiveram comunidades afrodescendentes, tanto no Brasil quanto em outros países que possuem relação, direta ou indireta, com a ancestralidade africana. Essa dimensão racial articula-se com a condição de gênero na voz de *slammers* negras, como veremos a seguir.

3.2 Subjetividade da mulher negra

Uma leitura que envolve gênero e raça se faz a partir da admissão apriorística de que o cânone da literatura brasileira – e mundial – privilegiou as produções do chamado “homem branco”. Tal histórico elitista deixou à margem a manifestação literária negra, feminina e, mais radicalmente ainda, a escrita de mulheres negras.

Essa constatação é responsável por uma escala – obviamente informal, mas perceptível na literatura brasileira – da importância dada a autoras/es, como uma gradação, na qual surgiria no topo o homem branco, sendo este seguido, respectivamente, pelo homem negro, pela mulher branca e, por fim, pela mulher negra (sem incluir aqui pessoas LGBTQIA+, que só mais recentemente vêm recebendo maior atenção da crítica especializada, uma vez que sua produção jamais foi tratada em sua complexidade na história literária canônica, sendo o/a autor/a analisado/a apenas a partir do binarismo “homem ou mulher”).

A apreensão dessa escala imaginária é empírica, mas observável a partir de alguns exemplos. A produção de homens brancos, aclamados historicamente como grandes autores da chamada “alta literatura”, é factível e não carece de maiores detalhes, pois a história instituiu autores brancos como expoentes canônicos ou promoveu o branqueamento de autores negros.

Em seguida, porém, é necessário que exemplifiquemos, uma vez que, após o padrão do homem branco, observam-se os homens negros. Estes, no Brasil, precisavam superar o preconceito racial por qualidades extraordinárias de sua produção, ascendendo assim a um lugar de destaque na cena literária. São os casos, por exemplo, de Luís Gama (1830-1882), Machado de Assis (1839-1908), Cruz e Sousa (1861-1898) e Lima Barreto (1881-1922).

Machado de Assis, por exemplo, autor negro de origem humilde, tornou-se, para muitos, o maior expoente da literatura nacional. Contudo, sofre até hoje com acusações de ter tentado ocultar sua origem racial, sua negritude. Em certas reproduções de sua imagem, constrói-se um visual sem características físicas negras, um “branqueamento”. No entanto, existem pesquisas indicativas de que Machado não tentou ocultar sua origem étnica. Isso se deve à sociedade racista do final no século XIX e também à crítica, não tendo sido uma intenção do próprio autor. Em tempo, é importante dar visibilidade a pesquisas que tratam de desfazer tais falácias.⁴⁴

Em seguida, encontram-se as mulheres brancas, que possuíam maior prestígio social em relação a homens negros na vida cotidiana; contudo, a sociedade patriarcal historicamente rejeitou a autoria feminina, colocando-as como responsáveis por afazeres domésticos, por questões maternais e do lar, e não como escritoras, autoras de obras literárias.

No século XX, a produção feminina ascendeu na literatura nacional, escritoras como Cecília Meireles (1901-1964), Rachel de Queiroz (1910-2003), Clarice Lispector (1920-1977), Lygia Fagundes Telles (1918-2022), entre outras, conquistaram espaço num mundo quase exclusivamente masculino. Expuseram-se, então, as qualidades e a potência da produção feminina, subvertendo a ordem até então vigente e prefigurando uma virada ainda maior.

Por fim, nessa escala imaginária, o menor prestígio sempre foi da mulher negra. Maria Firmina dos Reis (1822-1917⁴⁵) é a primeira mulher negra, no Brasil, a ser considerada pela crítica como uma autora literária, com seu romance *Úrsula*, de 1859. Nascida em 1822, ela teve uma vida longa e esteve diretamente ligada ao abolicionismo e sempre lutou pela igualdade racial e de gênero. Contudo, tendo vivido a maior parte de sua vida no século XIX, em período escravagista e quase três décadas no período pós-abolição, era esperado que a sua produção não recebesse o mesmo prestígio de nomes da chamada “elite intelectual” de sua época.

Outra autora que teve sua produção sem o devido reconhecimento foi Carolina Maria de Jesus. Seu livro *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, publicado em 1960, expõe a difícil vida da autora por meio de uma sensibilidade para tratar de assuntos cotidianos que atingem pessoas em condições sociais de exclusão.

Sua primeira obra alcançou enormes proporções, sendo um fenômeno de vendas raro à época. O sucesso mercadológico, improvável para uma autora negra, não se repetiu em outras publicações. Suas três obras seguintes, *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963) e

⁴⁴ Os trabalhos de Eduardo de Assis Duarte (2011, 2020) aprofundam o debate sobre o assunto.

⁴⁵ Há uma discussão em torno da data de nascimento de Maria Firmina dos Reis. Há indicativos de que a autora teria nascido em 1825, porém, estudos recentes revelaram que ela nasceu em 11 de março de 1822, conforme a pesquisa de Adler (2018, p. 219), cuja base são documentos encontrados no Arquivo Público do Maranhão.

Provérbios (1963), não receberam a mesma atenção de público e crítica, de modo que a autora encerrou a vida no ostracismo, confinada num sítio em Parelheiros – periferia da Zona Sul de São Paulo –, sobrevivendo em meio a dificuldades.

Apesar de ambas as escritoras serem, atualmente, reconhecidas no meio acadêmico, suas produções foram durante muito tempo consideradas de menor valor literário, e isso não se deve à estética das obras, mas às origens étnicas, sociais e de gênero de suas autoras.

Outra escritora que somente nos últimos anos tem recebido o devido reconhecimento é Conceição Evaristo. Com produção e currículo extensos, sua produção ficou circunscrita a meios acadêmicos e a espaços de reflexão sobre a literatura negra. Entretanto, em contextos mais amplos e nos espaços em que a literatura canônica está em foco, apenas mais recentemente ela tem obtido projeção e maior exposição de sua obra.

Outros nomes poderiam ser mencionados, mas estes poucos exemplos podem confirmar a referida lista de prestígio literário, uma vez que a ideia é ser pouco formal, nesse aspecto. O objetivo precípua desse caminho é expor um breve histórico de ascensão da voz feminina e, principalmente, da voz feminina negra, o que conduz nossa abordagem da produção poética dos slams para um caminho de real interesse, a saber: que esse fenômeno literário-cultural vem favorecendo a escrita de pessoas subalternizadas, cujas vozes foram silenciadas.

Essa virada tem papel decisivo dentro das batalhas de *poetry slam*, uma vez que os eventos fomentam a visibilidade, a produção e a divulgação da escrita literária de mulheres negras. Embora haja poetisas de etnias e gêneros diversos, a abordagem focada na voz do negro e da mulher negra se dá num contexto de exclusão, que envolve séculos de subalternidade no Brasil, motivo pelo qual a conquista dessa voz não se faz sem embates.

Pode ser apontada como parte de tais avanços a final da edição de 2018 do Slam SP – evento que reúne ganhadoras/es dos slams presentes no estado de São Paulo. Nessa edição, houve quatro finalistas, sendo que três eram mulheres negras e um homem negro.

Esse dado não é de pouca relevância, porque em geral há participantes de todas as etnias e de todos os gêneros nas batalhas; além disso, a competição é aberta, de modo que, nos últimos anos, as mulheres negras têm superado preconceitos, protagonizando as ações.

Os slams se constituíram enquanto espaços de diversidade, onde diferenças étnicas e de gênero podem ser debatidas, colocadas em pauta por quem assim o desejar. Povos e grupos sociais excluídos também são dotados de expressão e de subjetividade próprias, o que sempre ocorreu em todas as épocas da história, mas elas não eram consideradas. A novidade reside na possibilidade de expressão e escuta desses grupos a partir de suas vozes, através de uma poética

que circula em espaços nos quais a literatura periférica protagoniza as ações, tornando essa produção a cada dia mais relevante e reconhecida socialmente.

Nessa dinâmica, algumas regras do slam podem ser correlacionadas à produção de pessoas antes silenciadas: sendo necessário que o poema declamado seja autoral, obras poéticas de pessoas marginalizadas são associadas à imagem física de quem se apresenta, de maneira que a expressão poética e a compreensão se entrelaçam, o que torna as performances mais contundentes quando tratam de temas de exclusão.

Outra regra é que a performance ocorre no momento da disputa; havendo colocação individual de cada poeta, a expressividade corporifica as ideias que a palavra veicula. Essa presença se torna, então, responsável por um tom autobiográfico, que transmite um teor de verdade, cujo efeito não seria o mesmo numa publicação escrita.

A representação pessoal rompe, de certa forma, com a cisão entre autoria e eu-lírico. No slam não há fronteiras: autor/a e eu-poético, na maior parte das vezes, se fundem numa apresentação performática de si mesma/o. Tal fator não só estrutura uma estética do slam, como se torna uma forma de validação do discurso em cada performance poética.

Essa proposição consta da obra de Somers-Willett. A pesquisadora, ao tratar do tema, cita a visão de Maria Damon acerca da colocação pessoal e de seu impacto na recepção poética:

o critério para o sucesso do slam parece ser algum tipo de ‘realidade’ – autenticidade nos níveis físico/sonoro e metafísico/emocional-intelectual-espiritual. Por isso é crucial a escuta de perto; você não está apenas ouvindo a técnica, ou ‘imagens originais’, ou emoções cruas, mas alguma transmissão/reconhecimento de diferença ressonante... uma *gestalt* que tem como efeito uma ‘mudança de consciência’ por parte do ouvinte. (DAMON apud SOMERS-WILLETT, 2009, p. 7 – grifos do original – tradução nossa)⁴⁶

Há uma concretude poética que se intensifica no slam. Acerca disso, retomamos as ideias de Zumthor (2018, p. 50), o qual previa que “*todo texto poético é performativo*”. Essa noção importa para qualquer texto poético, mas se reveste de vigor no slam, afinal, há materialidade textual em concretude física, oralizada e performatizada por quem a produziu, sem que se possa dissociar a obra das características pessoais de cada poeta, sua voz, sua atitude e interpretação de cada poema; em outras palavras, não se trata somente da recepção estética do leitor em contato com um livro ou outro suporte escrito, que materializaria virtualmente uma voz, trata-se de texto recebido em performance executada por quem o compôs.

⁴⁶ “the criterion for slam success seems to be some kind of “realness”—authenticity at the physical/sonic and metaphysical/emotional-intellectual-spiritual levels. This is why close listening is crucial; you’re not just listening for technique, or “original imagery,” or raw emotion, but for some transmission/recognition of resonant difference... a *gestalt*⁴⁶ that effects a “felt change of consciousness” on the part of the listener.”

Considerando essa peculiaridade, serão observados mais de perto dois poemas que trazem aspectos relativos à negritude e, dentro desta, um aspecto referente a mulheres negras. Um dos temas que circula em slams é a “solidão da mulher preta / negra”. Os processos sociais que envolvem a questão trazem dificuldade de abordagem para quem não possui a condição de “ser uma mulher negra” no Brasil. Assim, com cuidado e por meio da literatura, trazemos o debate, pelo fato de que o assunto é relevante para o slam e para a reflexão sobre a (des)valorização da produção literária de mulheres negras de que temos tratado.

O primeiro texto – da poeta, MC e ativista cultural baiana NegaFya⁴⁷ – tem como título o próprio tema: “A solidão da mulher preta”. O segundo poema – de Mídria, poeta da Zona Leste de São Paulo – aborda a questão, em seu título, de maneira mais sutil: “A solidão tem cor, a solidão é preta...”, sugerindo ambiguidade, sem mencionar diretamente que a solidão é da mulher preta.

As semelhanças e diferenças, presentes já no modo de nomear os poemas, são importantes para a reflexão sobre como a questão tem sido debatida e exposta nos slams. Os textos e as performances refletem personalidades poéticas diferentes, o que se observa pelas escolhas artístico-literárias. Para fins de análise, subdividimos arbitrariamente os poemas em três partes. A escolha foi feita com base nas ideias e não no aspecto formal.

NegaFya é mais direta, incisiva, transmitindo certa revolta em suas palavras e em sua performance, estilo que pode ser depreendido já pelo título literal, denotativo do seu poema. Mídria, por sua vez, deixa transparecer uma fleuma que não parece condizente com um tema que lhe toca pessoalmente e lhe causa indignação; ela trabalha com a questão como se falasse, por vezes, de algo externo, que não lhe diz respeito – embora o texto seja construído em primeira pessoa e transmita, ora na superfície, ora no substrato, uma dor pessoal.

Iniciando pelo poema de NegaFya, nota-se o tom que conduzirá a performance já nas primeiras ações: um sentimento de indignação e confronto. Sem meias palavras, recitando em primeira pessoa e interpelando continuamente quem a ouve / assiste / lê, o texto soa como uma espécie de autobiografia, expondo o sofrimento e a resistência da poeta, como se vê logo na introdução da performance:

Solidão da mulher preta⁴⁸

Eu sinto a solidão da mulher preta
Hoje vocês vão sair com medo de Buceta

⁴⁷ A grafia NegaFya é encontrada em formas diferentes em sites, vídeos e até mesmo num artigo científico (Nega Fya). Seguimos aqui o que consta da página pessoal da poeta no *Facebook*.

⁴⁸ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypxtYvFE3MQ>. Acesso em: 20 mai. 2022.

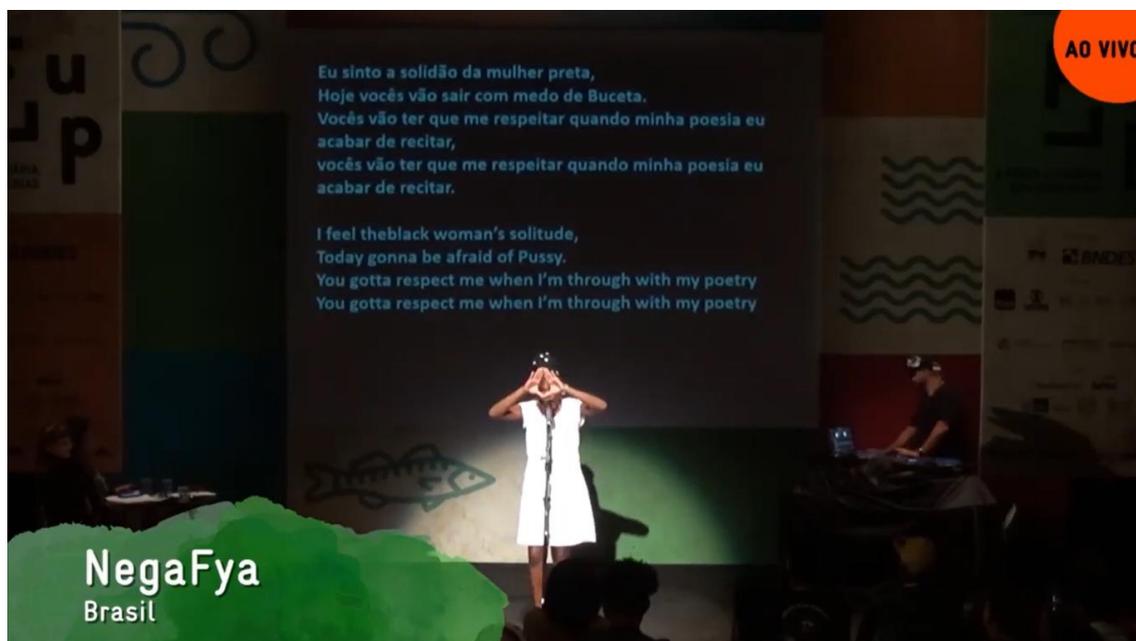
Vocês vão ter que me respeitar quando minha poesia eu acabar de recitar
 Vocês vão ter que me respeitar quando minha poesia eu acabar de recitar

Mulher, um ser que resiste e é firme
 Mulher, quanto mais melanina tiver
 Maior a sua dor
 Pouco se tem amor

O eu-lírico sente a dor da solidão, mas ao mesmo tempo reage e confronta aqueles que a provocam. Efeito direto dessa reatividade é a imediata exigência de respeito, e imagem literária construída para afirmar essa questão é o “medo de buceta”. Trata-se de uma metonímia potente, de maneira que a condição feminina é corporificada pela genitália para representação de todas as mulheres. Essa parte genital / reprodutiva do corpo da mulher, tão objetificada historicamente, abarca no poema o todo feminino, de modo a desfazer a objetificação sexual. Nesse sentido, a “buceta” deixa de ser destinada ao prazer sexual masculino e à reprodução, para ser colocada num lugar de autoridade, capaz de provocar medo.

A imagem de uma vagina é sugerida pela poeta fisicamente; durante a performance, ela produz uma representação visual com as mãos unidas em alusão ao órgão, conforme a imagem:

Imagem 12: Fotograma de NegaFya, performance na Flup RJ.



Fonte: Vídeo no Youtube da página da Flup RJ – 24s.

NegaFya não se furta ao uso de um termo considerado de baixo calão para representar as mulheres. A voz lírica, sem rodeios, exige respeito e a linguagem é direta, mas também sugestiva. A poesia é o motivo, a causa que fará com que a sua voz ganhe potência: “*Vocês vão*

ter que me respeitar quando minha poesia eu acabar de recitar". O aviso, logo no início do texto, indica que o ato poético é uma espécie de divisão, sugerindo que a ação performática seja capaz de mudar o estado de coisas, de provocar o respeito após a recitação.

Os versos iniciais são potentes, contudo, podem causar divergências quanto a sua recepção. No artigo "Eu, Nega Fya e a solidão da mulher preta", há um alerta para esse risco:

Embora Nega Fya nos seduza iniciando o videoclipe rompendo com imagens nascidas a partir das opressões machistas e sexistas e evocando uma força necessária ao combate desses abusos, seja no uso, sem pudor, da palavra "buceta" ou no poder amedrontador que atribui a ela, aqui, a forma como inicialmente descreve a mulher, me chama a atenção, pelo perigo que há na imagem do mito da mulher forte capaz de resistir às históricas violências, e mesmo assim continuar firme. [...] Mesmo aplaudindo e percebendo as potências da produção de Nega Fya, considero o risco do verso "Mulher, um ser que resiste e é firme" ser lido viciantemente sob uma pretensa universalidade da mulher como um ser forte e sob as lentes que recolocam a mulher negra num lugar estereotipado e de experiências oficiais. (SANTOS, 2020, p. 357 – grifos do original)

A compreensão enviesada do verso pode ser resolvida com a sequência do poema, que foca mais diretamente em questões afetivas. É justamente para denunciar que a poeta escreve. Sua voz propõe reflexão.

Após a primeira estrofe, o eu-poético assume a terceira pessoa para falar de mulheres em sentido abrangente, de todas que se enquadram no espectro feminino. Mas a questão se intensifica quando há o fator "melanina". Aqui subjaz, em metonímia, uma referência ao colorismo, o qual ajudou a moldar as relações raciais no Brasil. Não se trata de "branquitude e negritude", pois o tema provoca divergências por discutir cores distintivas mesmo entre pessoas negras, retintas ou não, desdobrando-se para pessoas consideradas "pardas". Enfim, trata-se dos variados matizes que compõem o complexo espectro racial brasileiro.⁴⁹

A reflexão enseja que o sofrimento da mulher preta é proporcional à quantidade de melanina em sua pele, isto é, quanto mais retinta ela for, maior é o sofrimento que terá de suportar. O texto afirma, ainda, que o amor recebido é inversamente proporcional à sua cor.

Ao comparar o início do poema de NegaFya à peça de Mídrria, percebem-se diferenças marcantes, tanto na escrita quanto nas performances. Mídrria inicia texto e declamação de maneira menos direta, mais sugestiva. Vejamos:

A solidão tem cor, a solidão é preta...⁵⁰

Preta não esquece de se amar
Ô, preta, não esquece de se amar

⁴⁹ Ver *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*, de Munanga (2008).

⁵⁰ Performance disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zVPPLS_UG0c. Acesso em: 22 nov. 2022.

Porque o mundo te espanca, mas...
 A solidão tem cor, a solidão é preta.
 A solidão tem cor e tem bu... ah.

Há correlação no fato de ambas iniciarem os primeiros versos de maneira ritmada, numa espécie de canto à capela; em seguida, inicia-se a declamação, num tom que remete a uma conversa. Todavia, as semelhanças se encerram, no início dos textos, nesse fator e na temática, e surgem então as diferenças. NegaFya começa dizendo que ela mesma sofre a solidão da mulher preta, Mídria foca na cor da solidão.

A dicção pessoal, o tom de voz e a incisividade são diferentes, Mídria explora a sugestão, em vez de um estilo mais direto e isso fica evidenciado pela não pronúncia da palavra “buceta”. Nesse aspecto, há um contraste, no poema de NegaFya, a ênfase sobre tal palavra é relevante até pelo gestual construído imageticamente, ela não somente pronuncia a palavra com certa ênfase, como também realiza um gesto com as mãos em alusão à vagina.

Mídria não pronuncia a palavra completa, e isso faz parte do estilo estético cultivado pela poeta, porque não há impedimento previsto nos slams em relação às palavras, sejam estas consideradas de baixo calão ou não. Como resultado, o verso trabalha com a interdição da palavra: “*A solidão tem cor e tem bu...*”. A pronúncia final do termo é emendada pela poeta com o início do próximo verso, tornando ambígua a compreensão, de modo que não é possível saber, na performance, se ela está terminando a palavra entrecortada ou iniciando o verso seguinte, o qual também é iniciado pela letra “a”. O termo sugerido e não finalizado é compreensível, mas sonogado em sua totalidade pela voz poética.

O prosseguimento de ambos os textos e performances trazem pontos de contato, mas encerram também dissemelhanças de composição e estilo. Vejamos a continuação de NegaFya:

Tudo isso pra nós é um fator
 E você sabe o que é isso?
 Claro que não
 Você que sempre foi feita pra casar
 Enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras
 Sempre servimos pra transar
 Saciar o homem branco,
 Homens negros [pretos] que também vivem a nos maltratar [...]

É o quê? É o que que você quer falando da solidão da mulher preta?
 Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?
 Você que tem me jogado aos teus pés e fica pagando de vítima.
 Você pode ter o cabelo um pouco encrespado
 Mas a cor da sua pele
 Coloca você num lugar privilegiado

Então não venha falar
 Porque você não sabe o olhar de um homem
 Para uma mulher preta

Só desejando transar, saciar o seu bel prazer
 Enquanto com você
 Ele vai andar de mãos dadas
 E no final das contas meu bem
 Vai assumir como namorada
 E a mim, a mim nada

O segundo momento do poema traz mais detidamente o fator que causa a solidão da mulher negra, sob a ótica da poeta. Ela persiste num estilo direto, em primeira pessoa, alternando entre singular e plural – “*Enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras*”. A confrontação parece alternar entre homens e mulheres; nalguns versos, dirige-se diretamente a mulheres, subentendidas como não negras – provavelmente brancas. Embora não haja indicativo textual explícito dessa condição, há indícios, como nos versos: “*Você que sempre foi feita pra casar*”, ou adiante “*Mas a cor da sua pele / Coloca você num lugar privilegiado*”.

Percebe-se, assim, um deslocamento textual que dialoga com interlocutores diferentes ao longo do texto, iniciando-se por homens e variando para mulheres não negras. O indicativo de que a voz poética se dirigia a homens no início é respaldado pela exigência de respeito e pela sugestão do que a poeta denomina como “medo de buceta” – o que não faria sentido se dirigida a outra mulher. Num segundo momento, o texto interpela mulheres cuja condição racial é diferente da de NegaFya, as quais teriam privilégio em razão de sua cor. Santos (2020, p. 361 – grifos do original) observa a variabilidade interlocutiva:

Nesses versos é possível perceber que a voz poética se direciona a outro interlocutor, diferente daquele com quem se falava no início da canção. A voz poética fala diretamente com uma mulher, e a ênfase presente nos versos “*Enquanto eu, mulher negra, nós mulheres negras*” delinea a presença de uma interlocutora não negra que é questionada, uma mulher que ocupa um lugar de privilégio branco, uma mulher cujas dores são outras. Em seus versos há um contraste social entre os lugares ocupados pela mulher negra e não negra. Num consenso legitimador, historicamente, para a mulher não negra reservou-se o lugar do afetivo, e para a mulher negra, o lugar do mercado sexual ou do sexo trivial. Aqui a voz poética não está falando com uma mulher negra, está falando com quem “[...] sempre foi feita pra casar”.

A visão se coaduna com a nossa leitura, a poeta não se restringe a críticas em relação ao machismo aliado ao racismo, como faz no início, ela abre brechas para críticas de pautas internas ao feminismo, o qual nem sempre debate diferenças internas à luta das mulheres em decorrência de condição étnica.

Outra problemática pode ser suscitada: a cor da pele dentro da comunidade negra, o que seria distintivo relevante, conforme o trecho: “*Você pode ter o cabelo um pouco encrespado / Mas a cor da sua pele / coloca você num lugar privilegiado*”. Ao que parece, o eu-poético se direciona, quando não fala a homens, a mulheres não negras. Esse trecho, porém, ao destacar

cabelo “um pouco encrespado” e a cor da pele, cria indefinição, uma vez que pode abarcar nesse bojo mulheres consideradas como “pardas”. Vale lembrar que a política de branqueamento, instituída no Brasil mormente no pós-abolição, produziu uma complexa formação racial, de modo que o tom de pele, até mesmo entre negras/os, tornou-se distintivo capaz de influenciar relações sociais e afetivas. No poema, a questão da negritude é generalizada, isto é, não se discute o colorismo. Fosse num país como os EUA, onde a origem étnica está mais ligada à ascendência negra do que à aparência física, a cor da pele seria aspecto secundário; contudo, no Brasil, traços fenotípicos ainda se sobrepõem à ascendência. (MUNANGA, 2008)

O momento seguinte parece desfazer a ambiguidade, mas não é taxativo. A indefinição sobre a variabilidade da negritude no Brasil não mais paira quando o eu-poético assevera que homens olham para a mulher preta “*Só desejando transar, saciar o seu bel prazer*”. Nesse aspecto, é plausível interpretar que olhares direcionados às negras, retintas ou não, seriam de desejo sexual. As mulheres brancas, por sua vez, receberiam afeto e reconhecimento da sociedade: “*Enquanto com você / Ele vai andar de mãos dadas / E no final das contas meu bem / Vai assumir como namorada / E a mim, a mim nada*”.

O final reiterativo do verso, representado pela repetição do pronome pessoal “mim”, confirma o eu-poético em contato com a aparência física de NegaFya. Ela é mulher negra, retinta, com traços fenotípicos de negritude mais marcados, e isso faz com que o texto assuma significados sociais e pessoais ao longo da apresentação. A crítica não é só externa, ao outro, à sociedade, é o retrato de uma mulher preta que expõe, por meio de sua escrita e de sua performance poética, a própria solidão.

A questão é desenvolvida também por Mídrria. A ideia de que existem mulheres “feitas para casar” e outras que não recebem o mesmo tratamento é abordada na segunda parte:

A solidão da mulher preta é uma espécie de maldita herança
 Que nos persegue incessantemente passando de geração em geração
 Diferentemente da reparação histórica
 Que já se atrasa 130 anos após a abolição
 A solidão da mulher preta, muito pelo contrário
 Ela é sempre presente, sempre vozes, sempre sombra
 Espectro branco que nos ronda e diz: “Preta, só!”
 E já cochichava o ditado no ouvido do imaginário popular
 Que a branca é pra casar, a mulata é pra... E a preta?
 Pra trabalhar.

A solidão da mulher preta começa com a solidão da menina preta
 Com ser preterida desde a infância
 Com a menina que ainda criança descobre que pra um mundo de padrões estéticos europeizados
 O seu nariz, o seu cabelo, a sua cor
 São todos fatores biológicos subvertidos em um único significado social: em só-lidão.
 “Mimimi isso aí, viu!”

A solidão da mulher preta pra alguns já é um problema do passado
 Solucionado com a invenção do relacionamento etnocentrado
 Mas a verdade é que enquanto tem muito pretinho chave requisitado no rolê
 As pretas de novo são sobra
 Ainda mais se do padrão tombamento estiverem fora
 E o que se repete é a velha história:
 Do amor sem profundidade, da mulher preta abandonada assim que chega à maternidade
 Da boa e velha palmitagem

A segunda seção dividida aqui de maneira abrangente traz aspectos diferentes, mas que convergem para reforçar o argumento central. Cada trecho é iniciado pela expressão “A solidão da mulher preta”, numa espécie de anáfora entre estrofes, que abre sempre um subtema desenvolvido a seguir. O primeiro deles faz referência ao histórico escravocrata brasileiro que legou como herança para as mulheres pretas a solidão – junto a outras mazelas impostas a afrodescendentes em geral.

Diferentemente do texto de NegaFya, o poema de Mídria caracteriza a variação de cor entre as mulheres pretas, ou não brancas, e insere no debate a questão da “mulata”⁵¹. Haveria, nesse sentido, uma subdivisão socialmente determinada: “*E já cochichava o ditado no ouvido do imaginário popular / Que a branca é pra casar, a mulata é pra... E a preta? / Pra trabalhar.*” Assim, os relacionamentos afetivos seriam reservados às mulheres brancas; às mulatas, restaria o papel de representação do desejo sexual masculino; e, por fim, sobraria para as mulheres pretas (subentende-se negra retinta, com a pele mais escura) o papel de serviçais, para realização de trabalhos cotidianos.

Nesse aspecto, vale mencionar uma pesquisa de Angela Davis – autora negra estadunidense, referência em pesquisas e lutas que envolvem as condições sociais de mulheres negras na sociedade. Ela aponta a correlação entre racismo e gênero: “*Com frequência, racismo e sexismo convergem – e a condição das mulheres brancas trabalhadoras não raro é associada à situação opressiva das mulheres de minorias étnicas*” (DAVIS, 2016, p. 102). A autora considera, para tal análise, um período compreendido entre os séculos XIX e XX, observando discrepâncias de direitos sociais obtidos por mulheres negras e brancas nos EUA. Desse modo, para a pesquisadora, em função do histórico secular de exclusão, aspectos referentes à “classe social” nem sempre se dissociam dos debates que envolvem “gênero” e “raça”.

Um exemplo que materializa a questão suscitada por Davis diz respeito aos trabalhos domésticos – historicamente ligados aos piores salários nos EUA, e possivelmente noutros locais, como o Brasil. Em função de um passado escravagista aliado à falta de políticas inclusivas, esse tipo de trabalho tornou-se a única alternativa de sustento para inúmeras

⁵¹ Reconhecemos os problemas relacionados ao termo “mulata”, mas reproduzimos aqui a palavra usada pela poeta.

mulheres negras. Por ser tal ofício realizado quase exclusivamente por negras, a aquisição de direitos trabalhistas nessa função era praticamente impossível de se alcançar.

Davis ressalta que mulheres brancas tiveram coparticipação nesse processo; em outras palavras, ainda que desavisadas ou sem intenção, elas se tornavam também, naquele contexto, agentes da exclusão de mulheres negras: “*As mulheres brancas – incluindo as feministas – demonstraram uma relutância histórica em reconhecer as lutas das trabalhadoras domésticas*” (DAVIS, 2016, p. 103). Noutro momento, afirma a autora que:

Nos programas das feministas “de classe média” do passado e do presente, a conveniente omissão dos problemas dessas trabalhadoras em geral se mostrava uma justificativa velada – ao menos por parte das mulheres mais abastadas – para a exploração de suas próprias empregadas. (DAVIS, 2016, p. 103 – grifos do original)

Nesse sentido, percebe-se um histórico de divisão dentro da própria luta feminista. Há propostas que discutem as variáveis internas para que a luta não caia numa vala comum, generalizante, mas existem discrepâncias entre opressões sofridas por mulheres de origens étnicas diferentes. Indicadores que se debruçam sobre dados sociais – como nível de escolarização, faixas salariais, entre outros – apontam essa dimensão⁵². Diante disso, torna-se difícil discutir gênero sem refletir sobre raça, porque mulheres negras são oprimidas em níveis diferentes quando comparadas a mulheres brancas.

Após décadas de debates e reflexões, a problemática ressurgiu nos slams, com poetas feministas que denunciam a exclusão secular apontada por Davis. Certamente existem pontos de convergência entre as lutas femininas, do mesmo modo que há aspectos discrepantes que podem ser colocados em pauta.

Na continuação do poema, Mídríia indica que meninas pretas se sentem sós desde a infância. A solidão seria, portanto, constante ao longo da vida dessas mulheres, por se iniciar nos primeiros anos de vida, com a descoberta de padrões estéticos eurocêntricos, até culminar num continuum de vida, o que o eu-poético denomina como “só-lidão”.

Adiante, reflete-se acerca dos relacionamentos, citando “relações etnocentradas” como eventual solução para a solidão da mulher preta. Contudo, mesmo diante dessa possibilidade – que seria uma forma de resistência ao processo nacional de tentativa de embranquecimento da população, ocorrido na sociedade brasileira após o abolicionismo –, a poeta expressa ceticismo quanto à efetivação da ideia. O argumento é que homens pretos seriam mais desejados –

⁵² Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulher-negra-avanca-no-social-mas-segure-distante-no-trabalho-e-na-politica/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

“*enquanto tem muito pretinho chave requisitado no rolê*” –, ao passo que a mulher negra seria sempre preterida. Isso se agrava se a mulher não se enquadra em padrões estéticos da negritude valorizados por meios que reiteram e consolidam um tipo de beleza afro que a poeta nomeia como “tombamento” – “*As pretas de novo são sobra / Ainda mais se do padrão tombamento estiverem fora*”. O texto não define o que seria esse padrão, mas alguns traços sociais sugerem se tratar da mulher brasileira que atrai olhares nacionais e internacionais, manifestados por atributos físicos avantajados, ou mais pronunciados; enfim, corpos que despertam a volúpia masculina, havendo inclusive um mercado de prostituição voltado a mulheres com essas características (principalmente “mulatas”, conforme o termo usado pela poeta).

O resultado é que, na prática, a mulher preta não recebe afeto real: “*E o que se repete é a velha história: / Do amor sem profundidade, da mulher preta abandonada assim que chega à maternidade*”. Os versos expõem dois problemas, que não envolvem somente as relações afetivas, porque trazem como consequência a condição de mãe, sobre quem recai a responsabilidade de conceber e criar filhas/os muitas vezes sozinha, sem amparo do pai.

A comparação do segundo trecho de cada poema expõe ideias discrepantes, Mídrria traça um histórico da solidão da mulher preta, iniciando pela recordação do passado escravocrata brasileiro, passando pela questão social de descoberta dos padrões estéticos que as meninas pretas enfrentam e, por fim, refletindo sobre papéis sociais de homens e mulheres – negras/os ou não – e sobre tipos de relacionamentos – interracialis ou etnocentros. A conclusão, independentemente do percurso de cada poeta, é que a mulher preta segue sozinha, tendo que arcar com os efeitos que a solidão lhe impõe.

O caminho poético trilhado pelo texto de NegaFya é diferente, mais focado em questões práticas e até mesmo autobiográficas. A poeta envereda pela contestação da afetividade e dos relacionamentos de mulheres não negras – eventualmente até mesmo relações de mulheres de pele mais clara, talvez pardas – o poema não é explícito, mas a possibilidade não é descartada.

Ao focar numa abordagem mais direta e autorreferencial, a performance de NegaFya pode se mostrar mais impactante no aspecto da imposição pessoal, devido a seus traços físicos. A apresentação de Mídrria se propõe menos direta e mais sugestiva, trazendo referências histórico-sociais, focalizando a construção histórica e pessoal da solidão da mulher preta.

Os segmentos finais dos poemas seguem caminhos distintos. NegaFya se dirige a mulheres não negras e a questões internas do feminismo, Mídrria expõe ceticismo e resignação:

Então, desgraça
Largue desse vitimismo
Desse falso discurso do feminismo

E fique na sua
 Porque solidão e feminicídio quem sofre
 De verdade são as mulheres como eu
 As mulheres estereotipadas, as mulheres estereotipadas
 Com traços marcantes de negras das senzalas
 Então fique na sua
 Assuma seus privilégios
 E tente combatê-los
 Mas não venha falar da solidão da mulher preta
 Porque você não tem esse direito

A performance de NegaFya finaliza com a crítica às próprias mulheres, ao nomear certas formas de luta feminista de “*vitimismo*” ou de “*falso discurso do feminismo*”. A ideia é sustentada pelo argumento de que solidão e feminicídio são direcionados, “*de verdade*”, a mulheres estereotipadas, com características físicas que ela denomina como “*traços marcantes de negras das senzalas*”. A afirmação, reforçada pela aparência física da própria poeta, se torna uma espécie de argumento a partir da vivência, de quem tem propriedade para falar sobre o assunto por conhecê-lo cotidianamente.

Não nos cabe valoração acerca da visão da poeta sobre as questões debatidas, o lugar de fala que ela ocupa lhe confere autoridade para desenvolver o ponto de vista exposto. É possível para nossa pesquisa, apenas, observar que a crítica dentro do feminismo é válida e atual, embora caiba o reconhecimento de que generalizações podem ser problemáticas, como a designação de parte do discurso feminista de “*vitimismo*”. Apesar da observação, a variabilidade de opressão em razão de origem étnica – entre mulheres brancas, pardas, negras retintas e outras variações do colorismo –, é tema relevante e suscita debates dentro do feminismo.

Em batalhas de slam, a performance de NegaFya costuma ser bem avaliada pelas notas do júri. Não por acaso, a poeta já foi vice-campeã do Slam BR 2016, e obteve a mesma colocação numa competição internacional, o Rio Poetry Slam de 2018. Tal poema é emblemático nas apresentações da poeta, e os bons resultados nas competições indicam que o debate sobre a questão, entre frequentadoras/es de slams, é considerado relevante, além do fato de que NegaFya consegue desenvolver a sua crítica artisticamente.

Mídria finaliza com abordagem diferente, em vez da interpelação direta, a poeta sugere situações que se coadunam e efetivam a solidão da mulher preta, vivida por ela própria:

A solidão da mulher preta não é só da vida amorosa
 É sobre ser um elefante branco na sala
 É sobre ainda sendo acompanhada se sentir sempre tão só
 “Ai, mas que poesia triste!”
 Eu bem que queria escrever poesias de amor
 Mas a solidão da mulher preta não me deixou
 Ela me deixou só

Sozinha.

Ambos os textos tratam do assunto com pontos de contato, mas se diferenciam nalguns aspectos. As denúncias observadas em poemas de mulheres negras no slam expõem que essa luta não tem de ser encampada somente por uma vertente racial, ou seja, deve ser compartilhada entre as etnias porque a solução para conflitos dessa ordem pode se dar em conjunto, alinhando-se o discurso para uma convivência que possibilite dignidade mútua.

As críticas são justas, sugerem adequações e existem exemplos que podem indicar caminhos. Angela Davis, quando menciona a educação e a libertação numa perspectiva de mulheres negras, afirma que: “*Os exemplos mais marcantes de sororidade que as mulheres brancas tinham em relação às mulheres negras estão associados à histórica luta do povo negro por educação*”. (DAVIS, 2016, p. 111).

O exemplo da educação na unificação para conquista de direitos pode ser replicado. No slam, a crítica tem sido contundente e são feitas com o intuito de modificar o *status quo*, uma situação em desalinho. Espera-se que as críticas de poetas e outros segmentos sociais sejam capazes de expor problemáticas, para que haja reflexão, reorientação e/ou correção de eventuais falhas em ações da coletividade feminista.

Os questionamentos dos poemas remetem à subalternidade, segundo Spivak (2010, p. 85 – grifos do original): “*O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da ‘mulher’ parece ser a mais problemática nesse contexto? Evidentemente, se você é pobre, mulher e negra, está envolvida de três maneiras*”.

A conquista de uma fala valorizada é difícil, mas tem se tornado real, pessoas historicamente subalternizadas estão se fazendo ouvir; apesar de árduo, o caminho se torna possível a cada dia, a cada geração. Essa voz ganha força por meio de *slammers* do Brasil e, por que não dizer, do mundo todo, afinal, o slam se tornou um fenômeno que atinge variados países do globo, e em inúmeros lugares são vistas poetas negras expondo sua fala.

Os poemas de NegaFya e Mídria contribuem para essa reflexão. Com propostas e desenvolvimentos distintos, ambas abordam a solidão da mulher negra, a partir de visões mais ou menos autorreferenciais. São debatidas situações sociais, pessoais, históricas, todas com o intuito de refletir sobre o tema e expor a sua relevância para o feminismo.

Enquanto fenômeno literário e social, o slam tem se tornado um ambiente propício à expressão poética de homens e mulheres negras. Esse discurso atinge, obviamente, não somente pessoas negras. Por vezes, o objetivo é dialogar com etnias diferentes, a fim de que atitudes nocivas em relação a questões de gênero e raça sejam expostas, denunciadas e redirecionadas.

A subalternização da população negra é um dado real que precisa de modificação. Esse aspecto, por si só inaceitável, se intensifica em relação à mulher negra, o que sugere a feministas a necessidade de propor reflexões sobre gênero sem desconsiderar questões raciais.

O debate se presentifica na voz poética de jovens autoras, mas a manifestação artística nem sempre é forjada em ambientes que privilegiam aspectos teóricos. A relação entre arte, academia e vivência ajuda a criar uma visão que se retroalimenta; assim, a busca de igualdade pode orientar práticas mais plurais, menos excludentes. Nesse percurso, a voz poético-artística se faz necessária para que as ações coletivas se façam, de fato, multiétnicas e multiculturais.

3.3 O slam e a cidade⁵³

O slam tem criado relações com a cidade e traz desdobramentos para a vida social urbana. A seção que aqui se inicia aborda dois coletivos que exploram o espaço público urbano na cidade de São Paulo: Slam da Guilhermina e Slam Resistência.

Como fundamento teórico, será utilizada a noção de direito à cidade. Tal ideia remete a Henry Lefebvre (2001), estudioso francês que cunhou o termo e desenvolveu importantes reflexões sobre suas implicações. Seu pensamento acerca desse direito é abrangente:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, 2001, p. 134 – grifos do original).

Os diferentes direitos que se combinam para a composição do direito à cidade estão em tensão com o funcionamento do sistema capitalista. O autor entende que a reflexão teórica deve pensar sobre redefinições de formas, funções, estruturas da cidade, o que envolve economia, política, cultura etc. (LEFEBVRE, 2001, p. 105). Enquanto filosofia que trata das questões humanitárias, tais reflexões não se restringem à estrutura urbana, mas se estendem à necessidade de se pensar a relação humana – com implicações físicas, corporais, culturais – em diálogo constante com a urbanidade.

Questões pessoais e sociais, em relação ao espaço urbano, se dão no contexto do capitalismo contemporâneo. Ana Fani Alessandri Carlos (2020), em diálogo com Lefebvre, reforça que a noção de direito à cidade conflita com interesses do capital financeiro. Ela ressalta

⁵³ As reflexões desta seção foram objeto do artigo “Slam e direito à cidade: notas a partir do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência” (2021), publicado em coautoria com a orientadora. Embora haja semelhança de ideias, os textos finais são diferentes; por isso, consideramos importante incluir o tema na tese, pela sua relevância.

que as contradições do modo de produção capitalista precisam criar formas de manutenção de suas bases lucrativas, ainda que isso signifique mudança de práticas de tempos em tempos.

Isso se evidencia com a crescente mercantilização do espaço geográfico, que se tornou peça fundamental dentro do sistema capitalista. A autora destaca que, com as transformações ocorridas ao longo do século XX, houve modificação no modo de acumulação de capital. Assim, “*desloca-se o foco central do processo de acumulação capitalista: da produção de mercadorias clássicas para a produção do espaço.*” (CARLOS, 2020, p. 352). Nessa perspectiva, o espaço físico torna-se um pilar de relevância para investimentos do capital.

As cidades se tornaram, portanto, elas mesmas, mercadorias lucrativas, de modo que há consequências para a sua organização espacial e para a vida de seus habitantes. A autora segue em diálogo com Lefebvre:

[...] a cidade hoje se transforma em mercadoria como desdobramento do processo de produção do espaço tornado mercadoria no seio do processo da produção capitalista. Neste movimento o valor de troca suplanta o valor de uso estrangulando-o, trazendo como consequência a degradação das relações sociais na cidade através do aprofundamento da segregação espacial. Este movimento da história fundamenta e justifica as lutas pelo espaço. É aqui que se localiza e ganha atualidade o debate sobre o “direito à cidade” como aposta e mediação entre realidade presente e o futuro da sociedade. (CARLOS, 2020, p. 352 – grifos do original)

A mercantilização do espaço faz com que regiões mais valorizadas de centros urbanos apresentem desenvolvimento estrutural e social discrepante quando comparadas a regiões menos valorizadas. Aspectos como infraestrutura e oferta de serviços públicos e privados, tais como saúde, educação, transporte e lazer, são díspares em locais centrais e periféricos. No caso específico da cidade de São Paulo, as periferias, habitadas geralmente por pessoas negras e com baixa condição financeira, dispõem de menos equipamentos e serviços em campos essenciais. Sendo o espaço da cidade transformado em mercadoria, locais já valorizados ou com maior potencial de investimentos são ocupados por setores privilegiados da população.

O espaço urbano atua, nessa perspectiva, como meio de ligação e separação de pessoas. A apropriação dos espaços é assimétrica e envolve dimensões sociais, culturais, ideológicas, corporais, aspectos que estão além da aquisição e ocupação dos ambientes. Ao discutir manifestações ocorridas no Brasil em 2013, também conhecidas como “jornadas de junho”, Carlos (2014) propõe uma reflexão acerca da ocupação física dos espaços. No texto “O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade”, ela comenta:

No plano espacial, ligado à implosão das orientações socioculturais e da crise urbana, a metrópole separa e divide os cidadãos, em função das formas de apropriação

determinadas pela existência da propriedade privada do solo urbano. A propriedade, como fundamento e como produto do processo de produção do espaço, sob o capitalismo, delinea a tendência da submissão dos modos de sua apropriação ao mundo da mercadoria; conseqüentemente, a redução do conteúdo da prática socioespacial à desigualdade de acessos. (CARLOS, 2014, p. 477)

Viver variados aspectos do direito à cidade passa pela possibilidade de acessar e ocupar os espaços urbanos. Como o acesso é assimétrico entre as camadas sociais, o meio urbano acaba expondo desigualdades produzidas pelo sistema capitalista. Em artigo que retoma o título do livro de Lefebvre, “O direito à cidade”, o geógrafo David Harvey (2008, p. 85) argumenta que: *“A urbanização [...] desempenhou um papel decisivo na absorção de capitais excedentes, em escala geográfica sempre crescente, mas ao preço do explosivo processo de destruição criativa que tem desapropriado as massas de qualquer direito à cidade.”*

As reflexões que envolvem urbanização, capitalismo e direito à cidade se entrelaçam, a vida das pessoas é afetada pelo meio urbano, afinal, as tensões humanas não se dissociam dos espaços em que são elaboradas. Lefebvre reflete sobre a indissociabilidade da vida e do espaço; a partir das relações entre sujeito e urbanidade, ele assevera:

O ser humano tem [...] necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades [...] acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais [...]. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. (LEFEBVRE, 2001, p. 105 – grifos do original)

Segundo o autor, as necessidades humanas não se resumem a ocupar a cidade de modo físico, corpóreo, pois as pessoas desejam imprimir nos espaços as marcas de sua presença. Por isso, a ocupação das cidades não se dissocia da atividade criadora, da obra, das atividades lúdicas. Com a condensação de populações em regiões urbanas, as cidades se tornaram locais onde as pessoas residem, transitam, trabalham, mas também se expressam e se manifestam.

É preciso refletir sobre como a urbanização das cidades favorece ou dificulta o acesso a espaços físicos e culturais. A falta de acesso à cultura prejudica a vivência de parte da população, impossibilitando que indivíduos das classes menos abastadas exerçam o direito à fruição artística e à expressão pessoal. Como consequência, parte da sociedade tem sua existência resumida ao trabalho e à sobrevivência.

O processo de urbanização é decisivo para essa questão, as forças econômicas e políticas moldam o meio urbano e este influi diretamente na vida das pessoas. Carlos (2014, p. 484)

observa que: “[...] o homem, hoje, compreende mal suas relações com a sociedade, e, ao invés de dominar as relações, é dominado por elas, manipulado pelas forças econômicas e políticas.”

A quebra desse paradigma passa pela reflexão sobre ocupação e apropriação de espaços, por meio de iniciativas que permitam às pessoas ocupar e viver algo mais que o dever cotidiano. O direito de ocupação e apropriação de espaços físicos e culturais de prestígio precisa estar em debates sobre a urbanidade. Possibilitar o acesso a ambientes de prestígio a toda a população não significa o esvaziamento da reflexão acerca de ações culturais nas periferias, porque cada indivíduo deve usufruir do direito à cidade em locais de seu interesse.

As discussões acerca desse direito se inserem, pois, no âmbito da relação entre urbanização e capitalismo contemporâneo. Há necessidade de se pensar sobre possibilidades de as pessoas, especialmente moradores de espaços periféricos e com menor poder aquisitivo, usufruírem desse direito, reiteradamente negado pelo poder público.

Nesse sentido, Slam da Guilhermina e Slam Resistência são ações que promovem a apropriação dos espaços urbanos e fortalecem a luta pelo direito de ocupar e de se expressar na cidade. Ambos os coletivos oferecem às pessoas opções de lazer cultural / literário em espaços públicos, inserindo uma parcela importante da sociedade em ambientes de sociabilidade e produção cultural crítica e criativa.

O Slam da Guilhermina é realizado na última sexta-feira de cada mês, na zona Leste de São Paulo, no bairro da Vila Guilhermina, em praça anexa à Estação de metrô Guilhermina-Esperança. O ambiente iluminado por um lampião cria um visual peculiar, conforme a imagem:

Imagem 13: Visão geral do Slam da Guilhermina.



Fonte: Página do Facebook do Slam da Guilhermina.

Pessoas que se dirigem a suas casas muitas vezes param por curiosidade para observar o evento, mesmo que dele não participe. A atividade é programada para começar às 19h30, com o chamado “microfone aberto”. Nesse momento, a participação é livre: podem ser realizadas performances, apresentação de textos variados (não necessariamente poemas), músicas ou manifestações artísticas – sem atribuição de notas.

O grupo de componentes é informado em sua página oficial no Facebook: “*O Coletivo Slam da Guilhermina é formado por Emerson Alcalde (Vice-Campeão do Mundo de Poesias disputado na França em 2014), Uilian Chapéu, Cristina Assunção e Rodrigo Motta.*”

Por ser um dos slams mais antigos e conhecidos, o evento costuma atrair um bom público a cada edição. Além da edição mensal, o coletivo organiza o Slam Interescolar, cujo intuito é promover a literatura nas escolas.

No início de 2020, a primeira competição do ano, em 31 de janeiro, foi a edição “#223”, o que comprova a longevidade do coletivo. A edição seguinte, de número 224, realizada em fevereiro de 2020, foi uma comemoração do 8º (oitavo) aniversário do grupo. A festa, animada e com programação variada, acabou se tornando uma espécie de despedida festiva dos eventos presenciais, que foram substituídos por encontros virtuais, em razão da pandemia.⁵⁴

⁵⁴ Um relato do processo pode ser encontrado no texto de Alcalde (2022): “Slam da Guilhermina em tempos de pandemia”, que é um fragmento do livro *Nos corre da poesia – autobiografia de um slammer*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/52920/29435>. Acesso em 02 set. de 2022.

A iniciativa do Slam da Guilhermina problematiza, através da ação, a mercantilização do espaço geográfico. Pessoas que vivem em espaços periféricos, submetidas a um movimento desigual de urbanização, rompem com a lógica de segregação das cidades ao promover atividades culturais na região de sua moradia. Além disso, são eventos gratuitos, o que subverte o aspecto mercantil de atividades culturais.

A consciência da ocupação espacial faz parte da concepção do Slam da Guilhermina. Percebe-se isso no início de cada evento, quando o seu “Manifesto” é recitado coletivamente pelo grupo que organiza as atividades:

Manifesto do Slam da Guilhermina

Guilhermanos e Guilherminas
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)
 Guilhermanos e Guilherminas
 Quem vencer essa noite será nomeado
 Slampião ou Slampiã
 Porém não levará para casa
 A Maria Bonita
 Vem
 Pode chegar
 Sob a luz da lamparina
 Celebrando a poesia
 No slam mais roots da América Latina
 Ocupando a praça muito além da fumaça
 Não duvide da fé
 Porque Guilhermina é
 Esperança
 Somos o bando do Lampião
 E o nosso cangaço?
 É Cangaíba nosso pedaço
 Ermelino Matarazzo
 Da Guilhermina a São Bento é só uma questão de tempo
 Somos o Bando do Lampião
 Praticando slam como num rachão de domingo
 Só que pra gente também é balada
 É resistência. É celebração. É convívio.
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)
 Guilhaer MANOS (coro) Guilhaer MINAS (coro)⁵⁵

O Manifesto do Slam da Guilhermina é a expressão poética do coletivo em relação a sua identidade e objetivos. Nomeando os participantes como “Guilhaer MANOS” e “Guilhaer MINAS”, esse slam se afirma periférico geográfica e socialmente, porque se localiza na região

⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibiMH5qQYF0>. Acesso 08 abr. 2021. A análise se baseia em gravação de CD do Slam da Guilhermina.

leste da cidade de São Paulo e assume linguisticamente a dicção das periferias, com a adoção de “manos” e “minas”, termos usados pela juventude que vive nesses espaços.

O Manifesto tem sua cadência poética iniciada e encerrada pela repetição, em coro, de três versos. Eles são “puxados” por Alcalde e complementados pelo restante do grupo. A declamação conjunta reitera a perspectiva de coletividade, em que se manifestam várias vozes, sem monopólio do discurso. Após o início ritmado que celebra os manos e minas, há um conteúdo informativo sobre a natureza do Slam: “*Quem vencer essa noite será nomeado / Slampião ou Slampiã / Porém não levará para casa / A Maria Bonita*”. O jogo com as palavras – já realizado com Guilher MANOS e Guilher MINAS – nesse momento se realiza pela combinação dos termos “slam + lampião + campeã/o”, para caracterizar quem vence a disputa.

A seguir, interpela-se cada ouvinte: “*Vem / Pode chegar*”. O convite não é retórico, pois esse slam é realizado em local público, a céu aberto, em dia e horário em que muita gente transita pelo local. Por isso, o chamamento não se dirige somente a quem está já acompanhando o evento, mas também a qualquer residente da zona leste de São Paulo que passa por ali.

Adiante, comenta-se a originalidade do Slam da Guilhermina: “*Sob a luz da lamparina / Celebrando a poesia / No slam mais roots da América Latina*”. Esses versos mostram que evento celebra a poesia num local iluminado por um lampião, objeto antigo e em desuso nas grandes cidades. A composição visual do local adquire uma atmosfera própria, o que permite que a comunidade se caracterize como a mais “roots da América Latina”. A palavra *roots* pode ser entendida como “raiz”, e evoca origens ancestrais, que tinham a oralidade como forma principal de compartilhamento de cantos e histórias.

Os versos seguintes reafirmam o lugar periférico: “*Ocupando a praça muito além da fumaça / Não duvide da fé / Porque Guilhermina é / Esperança*”. À frente, surgem pertencimentos local e ideológico: “*Somos o bando do Lampião / E o nosso cangaço? / É Cangaíba nosso pedaço / Ermelino Matarazzo / Da Guilhermina a São Bento é só uma questão de tempo*”.

O primeiro verso expõe a apropriação do espaço público; a fé, referida no verso seguinte, é termo aberto, sem especificação, pode ser qualquer tipo de fé, tanto espiritual como uma fé no coletivo e na periferia. A segunda hipótese é reforçada pela ambiguidade dos versos “*Porque Guilhermina é / Esperança*”, pois é possível interpretar que o bairro da Vila Guilhermina representa a esperança de dias melhores para as periferias, e/ou que o Slam da Guilhermina representa uma esperança poética e política para a sua comunidade.

Na sequência, a força da poesia reside na afirmação de um espaço e uma figura estigmatizados nacionalmente: o Nordeste e Lampião. Ao se identificar como o bando de

Lampião, trata-se simultaneamente do lampião que ilumina o evento e de Virgulino Ferreira da Silva, ícone da resistência nordestina. Mas o cangaço desse slam é Cangaíba, Ermelino Matarazzo, “pedaço” da cidade estigmatizado socialmente. A combinação dos termos dá à composição uma sonoridade fluida, rimada e ritmada. O diálogo com o cangaço atualiza a luta contra a exclusão e a injustiça social na região leste de São Paulo - cuja população nordestina é uma das mais significativas da cidade. O verso que fecha o trecho indica, ironicamente, que para se chegar da Guilhermina a São Bento (bairro e estação de metrô na região central da cidade) é só questão de tempo.

O “Manifesto” se encaminha para o final expondo um conjunto de valores comuns a outros slams, porque lembra que se trata de um jogo, uma batalha, uma competição, mas com o intuito de ser um espaço de sociabilidade: “*Somos o Bando do Lampião / Praticando slam como num rachão de domingo / Só que pra gente também é balada / É resistência. É celebração. É convívio*”. O “rachão” é tradicional nas periferias, onde amigos se reúnem para jogar futebol (“rachão”) apenas por diversão; todos querem vencer, mas o que importa é o encontro.

A aproximação com o rachão é seguida por outros objetivos do slam: é também balada, espaço em que as pessoas podem se reunir, beber, dançar, se divertir; é espaço de resistência, de compartilhamento de experiências de vida e de lutas em comum; é, ainda, celebração da poesia, do encontro das comunidades de slam que se consolidam a cada dia; e, por fim, é convívio que ocorre num espaço público da metrópole paulistana e subverte a lógica da mercantilização urbana.

Para concluir, repete-se o coro inicial de modo ritmado. Reforçada a mensagem, a declamação prefigura, pela entonação decrescente, o desfecho. O aspecto coletivo enfatizado na performance é marca que une e amplifica vozes literárias marginalizadas nas periferias. Conforme Pardue (2017, p.162):

A marginalidade pressupõe o grupo. O marginal jamais é um só. Sua retórica e sua estética seguem essa perspectiva. A linguagem do marginal é “pra somar” e não com o alvo de se destacar. Apesar de, na realidade, os saraus e outros encontros de poesia e literatura marginal tenderem a se focar nos desempenhos individuais e nas frases únicas que a plateia se identifica, a retórica sublinha um “nós”, um povo excluído do sistema e a arbitrariedade dos estereótipos. A estética marginal é de junção, sabendo que, querendo ou não, as vozes periféricas somente chegam aos ouvintes em grupo, com metáforas e símbolos de coletividade e sentidos comuns.

Assim, de modo coletivo, as vozes do Slam da Guilhermina reivindicam – estética e eticamente – o direito de ocupação do espaço por cada cidadã e cidadão; o direito de fruir a literatura em sua região de moradia; o direito de ocupar e se apropriar da praça, fazendo dela

um espaço de convivência, diálogo, poesia e luta contra a exclusão social, o racismo e a desigualdade de gênero. Enfim, vive-se o direito à cidade a partir de um espaço coletivo de experiências literárias e de resistência política, social e cultural.

Outro coletivo que apresenta características relevantes para se discutir a ocupação do espaço público é o Slam Resistência. O grito que precede cada poema apresentado no Slam Resistência – “*Sabotage sem Massage na Mensage: Slam Resistência*” – sugere, numa dicção que desafia as variantes linguísticas urbanas de prestígio, que a “*mensagem*” desse coletivo é direta e incisiva: “*sem massage*”. O grito faz referência ao *rapper* Sabotage, um dos mais talentosos de sua geração, assassinado em 2003, aos 29 anos.

Na Antologia poética do Slam Resistência, *Ágora do agora*, são encontrados o registro da criação do coletivo, o nome de seu idealizador bem como o local de realização do evento: “*O SLAM RESISTÊNCIA é um coletivo realizado na Praça Roosevelt, um dos principais pontos de encontro de São Paulo, desde 06 de outubro de 2014 e foi idealizado pelo artista multicultural Del Chaves, motivado pelas manifestações de 2013.*” (SLAM RESISTÊNCIA, 2018, p. 120)

A proposta do Slam Resistência é atuar como uma ágora contemporânea. Na Grécia antiga, a ágora remetia não só a um espaço físico, era um local onde se debatiam questões políticas relevantes para as cidades-estados. Revisitando a noção grega de ágora, o coletivo se afirma enquanto espaço de debate poético dos problemas da contemporaneidade. Conforme se lê na já referida publicação: “*O slam explodiu no país conquistando cada vez mais adeptos que ali se encontram para compartilhar seus versos e discutir temas da atualidade, como o genocídio da juventude, o machismo, o racismo, entre outros*”. A intenção se articula à escolha do local de realização pensado por Del Chaves: “*Entre os motivos que levaram à escolha pela Praça Roosevelt estão o fácil acesso ao transporte público e por ser este um espaço que já agrega diversas manifestações culturais, artísticas e de ativismo político*”. (SLAM RESISTÊNCIA, 2018, p. 120)

A ocupação de um espaço público central da cidade de São Paulo esteve no cerne da proposta desse slam. Sua atuação, portanto, não pode ser dissociada da apropriação, por poetas que em sua maioria habitam as zonas periféricas da cidade, de um local culturalmente valorizado e que permite o acesso e a integração de artistas e público de diferentes regiões.

A proposta de se constituir como uma ágora se manifesta na composição do “Hino do Slam Resistência”. Na contracapa da antologia do coletivo – que reúne poemas das/os vencedoras das edições ocorridas entre maio e dezembro de 2018 – encontra-se o texto que é declamado no início de cada evento, reproduzido a seguir:

Hino do Slam Resistência

Poetividade, intervenções culturais, sociais
Poética pra batalha, venham!
Tragam seus molotovs verbais
Dizemos mais, paz! Venha!

Sócio-pifania, poesia sempre vence, a
competição é ironia, dialético, esporte
poético, slam com o espírito le parkour com
as palavras.

Brasil, vandalismo lírico, tem espaço pra
geral, tem poeta mudo, mostre seu poder
composicional em três minutos, tragam
suas armas letrais, atitude e inteligência,
Sabotage sem Massage na Mensage,
Slam Resistência, multi-etnia, é Noiz! Ahoo.
Brasilidade

Trovadores... Pensadores... da contemporaneidade.⁵⁶

Os versos que compõem o “Hino” condensam a concepção do coletivo enquanto fenômeno cultural, social e político. A inventividade do grupo produz a formação de neologismos e imagens como “Poetividade” e “Sócio-pifania”: Poetividade como ação cultural por meio da poesia, ideal maior do slam; Sócio-pifania enquanto epifania coletiva, social, sustentando a comunidade e afetando quem for tocada/o pelo evento. As ideias subvertem o lugar comum da leitura literária como fenômeno individualizado e de circunspeção, substituindo-o por uma descoberta coletiva.

Trechos como “*Tragam seus molotovs verbais*”, “*vandalismo lírico*” e “*tragam suas armas letrais*” atualizam elementos intimidadores (como o coquetel *molotov*, artefato explosivo usado em protestos). No poema, a intimidação e a subversão são feitas por meio da palavra poética: uma arma “letral”.

Alguns versos ligam o slam ao esporte, como no trecho: “*poesia sempre vence, a competição é ironia, dialético, esporte poético, slam com o espírito, le parkour com as palavras*”. A imagem cria uma metáfora: *le parkour* – percurso, em francês – é um esporte que visa à transposição de obstáculos utilizando somente a capacidade do próprio corpo. A aproximação metafórica com o slam se justifica porque, nas batalhas, cada poeta usa somente sua voz e seu corpo, demonstrando sua capacidade de elaboração artística e performática com

⁵⁶ Além de ser encontrado na contracapa do livro *Ágora do agora*, o Hino do Slam Resistência pode ser visto no documentário homônimo no site: <https://www.youtube.com/watch?v=9xvcLSj-ICo>. Iniciando-se aos 25s e finalizado com 1min17s. Acesso 10 abr. 2021. A configuração centralizada segue a proposta contida na obra.

as palavras. Assim, no *le parkour* com as palavras, praticantes do esporte poético tentam vencer a competição, mas, ironicamente, quem vence sempre é a poesia.

A estrofe seguinte afirma uma postura democrática e de acolhimento. Nesse slam, “*tem espaço pra geral, tem [até] poeta mudo*”. O termo “poeta mudo” pode assumir pelo menos dois significados. Em sentido literal, referindo-se à apresentação de performances por meio de Libras (Língua Brasileira de Sinais), com tradução oralizada – nem todos os slams possuem estrutura para traduzir Libras, mas por vezes as/os próprias/os poetas já têm parceria. Noutra acepção, é possível entender como “poeta mudo” a pessoa que acompanha o evento e ocupa a ágora, mas não declama poesia, apenas ouve. Nos dois casos, a mensagem é elaborada e recebida com atitude e inteligência.

A proposta é que não haja segregação, e sim celebração da “multietnia e da brasilidade”, ideias que embasam esse e outros slams nacionais. Ao final, o “Hino” reforça a identidade poética e política de frequentadores do Slam Resistência, são: “*Trovadores... Pensadores... da contemporaneidade*”.

Pela aproximação dos dois coletivos, constata-se a relevância de realização dos eventos em praças públicas. No caso do Slam da Guilhermina, a opção pela periferia favorece a presença de moradoras/es da zona leste da cidade, que contam com equipamentos culturais mais escassos e precários; no Slam Resistência, a escolha por uma zona central, de fácil acesso por transportes públicos, propicia a participação de pessoas das diversas periferias da cidade. Ambas as propostas são escolhas que buscam romper com a segregação espacial e cultural.

Assim, Slam da Guilhermina e Slam Resistência, ao se apropriarem do espaço público, dialogam com a ideia de Lefebvre (2001, p.117-118) de que “*o direito à cidade [...] só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada*”. Desse modo, através dessas batalhas de poesia, o espaço urbano é ressignificado e a articulação entre criatividade e resistência torna possível viver o direito à literatura como parte do direito à cidade.

3.4 Slams das Minas

Essa última seção é dedicada a uma ação relevante para *poetry slam* no Brasil: Slams das Minas – sim, no plural. Inicialmente, pensamos em incluir o Slam das Minas SP na seção anterior, devido a sua relação peculiar com o espaço da cidade. Contudo, o levante de grupos femininos sugere a necessidade de se observar mais detidamente o protagonismo de mulheres nos slams. Por esse motivo, decidiu-se pela inclusão de um subcapítulo próprio.

Slam das Minas não é um slam, e sim um conjunto de slams, realizados em alguns estados do Brasil, tendo a maioria o nome principal, Slam das Minas⁵⁷, ao qual é acrescentada a sigla indicativa do estado onde se realiza: Slam das Minas BA, Slam das Minas RJ etc.

Reúnem-se aqui Slams das Minas sobre os quais obtivemos informações, indicando suas propostas, de modo a formar um conjunto mormente descritivo. Essa intenção torna a parte inicial do texto pragmática, recorrendo a citações diretas de publicações formais e/ou de redes sociais, com o intuito de observar, a partir da fala de poetas ou das organizações, a ideia de cada comunidade. Num segundo momento, focalizaremos uma performance poética intitulada “Manifesta Slam das Minas [SP]”.

A proposta que inaugurou esse formato foi o Slam das Minas DF (Distrito Federal). A história remete a maio de 2015, quando surgiu, nas palavras delas, o “*Slam das Minas DF, 1ª batalha de poesia falada de mulheres/lésbicas do BR! Idealizada por Tatiana Nascimento, cofundado por Tatiana Nascimento e Val Matos*” (SLAM DAS MINAS DF, s/d, s/p). O evento foi pensado enquanto espaço de acolhimento para mulheres e lésbicas⁵⁸ do DF, para que elas tivessem um local de fala e escuta para expressar suas ideias, a partir do compartilhamento de poesias e performances.

A proposta logo ganhou projeção noutros estados, porque preenchia uma lacuna dos slams em relação à participação feminina. Elas entendiam que homens tinham maior espaço nas batalhas, motivo pelo qual organizaram uma disputa exclusivamente feminina. A afirmação é feita em texto intitulado “carta inspiradora/carta de princípios – Slam das Minas”, publicado na página do Facebook do próprio grupo.

De fato, nos primeiros anos de competições estaduais e nacionais havia maior protagonismo masculino entre quem participava e vencias as competições; isso se dava por uma combinação cuja origem é o histórico machista da sociedade. Sendo a maioria dos espaços de expressão dominados por homens, o início dos slams culminaria com maior participação masculina; por conseguinte, aliou-se a isso a proximidade de slams com hip-hop, saraus e batalhas de rimas, espaços historicamente também pautados pelo machismo, o que conferia vantagem aos homens em relação às mulheres nos primeiros slams.

A repercussão do Slam das Minas DF foi positiva e influenciou mulheres de outros estados a seguir a proposta. Menos de um ano depois, iniciou-se o Slam das Minas SP, em

⁵⁷ As exceções são Slam das Manas (MG) e Slam Dandaras do Norte (PA).

⁵⁸ A inserção de ambas as palavras respeita a concepção das organizadoras, as quais entendem que existe diferença entre os termos mulher e lésbica. Segundo elas: “*como muitas minas acreditam na lesbiandade como ruptura com a heterossexualidade, que cria ‘mulheres’ e ‘homens’ como pares complementares-opostos, o nosso slam partilha dessa ideia: de que uma lésbica não é uma mulher*”. (SLAM DAS MINAS DF, s/d, s/p – grifos do original)

março de 2016, tornando-se o segundo sob a mesma orientação. Elas assim se descrevem em sua página do Facebook (SLAM DAS MINAS SP, s/d, s/p): “*O Slam das Minas SP nasceu em março de 2016 no mês da Mulher, para criar um espaço de voz e acolhimento para as minas, monas e manas, além de garantir uma vaga feminina para o Slam BR*”. Elas declaram entre os propósitos de fundação a necessidade de garantia da voz feminina na competição nacional. O evento do DF objetivava, portanto, maior participação feminina nas competições.

Na proposta do Slam das Minas SP, surgido em 2016, as idealizadoras reproduzem a ideia de acolhimento observada no evento do DF, e incluem a sugestão de que as mulheres devem estar representadas na competição nacional de *poetry slam*. Elas se descrevem como a: “*Primeira batalha poética com recorte de gênero de São Paulo, que atua com literatura em diversas linguagens, explorando as construções possíveis através das palavras. Propondo reconstruir conceitos e derrubar estereótipos e receitas de padronização.*” (SLAM DAS MINAS SP, 2022, s/p)⁵⁹

Por uma feliz coincidência⁶⁰, no ano de fundação do Slam das Minas SP, a campeã do Slam BR de 2016 foi uma das integrantes-fundadoras da “Coletiva Slam das Minas SP”, Luz Ribeiro. A poeta descreve sua experiência indicando um arco temporal, partindo da história pessoal, mas situando-a dentro de eventos de poesia que se fortaleceram nos últimos anos:

“minha mãe me ensinou que a palavra está para além da escrita. a vida me ensinou a escrever. o sarau me ensinou a ouvir. ouvir me ensinou a falar. o slam me permitiu ser voz, sem esquecer tudo isso. correndo pelas arenas desde 2012, sendo emissária da minha própria narrativa, me permite voar e ser o que sonharam meus antepassados: livre. na França eu senti que nem sempre sobe ao pódio quem vence. eu venci. venci muitos nãos para poder chegar tão longe, não é [só] sobre atravessar o oceano, é também sobre atravessar corpos e ampliar. estar no jogo me faz plural. hoje menos ringue, componho o fronte do slam das minas-sp a fim de possibilitar estrutura para que tantas mulheres das margens sejam ouvidas, não é questão de dar voz e sim ampliar o som que cada história é capaz de levar”. (SLAM BR 2018, folder, s/p – texto sem letras maiúsculas, conforme o original)

O depoimento é construído em tom poético, há exposição de um percurso histórico a partir do olhar estético que constrói o caminho. A menção ao sarau como espaço de escuta evidencia as ligações entre fenômenos que incentivam a produção e a divulgação poética. Conforme indicado no capítulo inicial, eventos que integram tais ações são todos necessários,

⁵⁹ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PQ2JQXKYwzxUHBQe67PzHzb9JyIAedNU/view>. Acesso em 20 set. 2022.

⁶⁰ O incremento da participação aumenta as chances de vitória feminina nas batalhas, mas o início das atividades do Slam das Minas SP não foi responsável direto pelo sucesso de Luz Ribeiro na competição, sendo dado compositivo e não consequência direta.

porque favorecem a produção e o fortalecimento da poesia em variados espaços das cidades, podendo atingir pessoas cujo acesso à literatura é muitas vezes restrito.

Em dezembro de 2016, surgiu o Slam das Minas do Rio Grande do Sul (RS). Assim como os outros, o coletivo tem atuação regular e possui publicações próprias. Sua autodescrição encontra-se no *e-book Poesia contamina*:

Da necessidade de recuperar e fomentar espaços de construções coletivas e trocas de experiências, mulheres poetas da cidade de Porto Alegre e região metropolitana começaram a construir juntas através da poesia e dos encontros mensais do Slam das Minas/RS. Inspirado pelo movimento de Slams no Brasil e, principalmente, pelo Slam das Minas de São Paulo e do Distrito Federal, no dia 10 de dezembro de 2016 aconteceu na Praça da Matriz em Porto Alegre a primeira edição do Slam das Minas/RS. (SLAM DAS MINAS/RS⁶¹, 2021, p. 70)

Há alusão direta a dois slams antecedentes, do DF e de SP, evidenciando que os grupos se inspiram e se influenciam mutuamente. A menção, portanto, situa o Slam das Minas/RS no bojo dum conjunto mais amplo.

As iniciativas continuaram e, em 2017, a expansão dos Slams das Minas foi estendida para os estados da Bahia (BA), de Pernambuco (PE) e do Rio de Janeiro (RJ). Iniciam-se as descrições pelo Slam das Minas BA, que disponibiliza um portfólio descritivo contendo histórico, *slammasters*, vídeos, menções na mídia, produções etc. Conforme elas:

O Slam das Minas BA surgiu em 2017, com a proposta de criar um espaço que proporcione o protagonismo das mulheres negras e periféricas na literatura através do slam. Desde então, as Slammasters e organizadoras do projeto – Fabiana Lima, Ludmila Singa, Sofia Senne e Tamires Almeida – vem realizando batalhas de slam em diversos espaços da cidade de Salvador, das quais, anualmente é selecionada uma slammer para representar a Bahia no Slam BR. Desde o seu surgimento, o Slam das Minas vem ganhando cada vez mais reconhecimento do público como um espaço de acolhimento, fortalecimento e potencialização das vozes femininas. (SLAM DAS MINAS BA, s/d, s/p)⁶²

Nota-se pela criação do portfólio a intenção de tornar acessível um conjunto de informações, visando a fortalecer as ações das mulheres participantes. Indica-se, adiante, que o espaço fomenta a união entre literatura e empreendedorismo, por meio da possibilidade de exposição e venda de produtos das participantes nos eventos (o que é comum nos slams brasileiros, mas aqui está explícito).

Entre suas integrantes, destaca-se a atuação de Fabiana Lima, mencionada anteriormente sob o nome artístico “NegaFya”. Com experiências na Bahia e fora de seu estado, ela traz em seu percurso artístico experiências que a impulsionaram a idealizar e produzir o

⁶¹ Foi mantida a escrita adotada pelo grupo: barra em vez espaço antes da sigla do estado.

⁶² A descrição encontra-se em arquivo disponibilizado pelo grupo em página própria. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1lpupqEia4aFtH2V0MD87iUKcmiRDVLEE/view>. Acesso em: 04 set. 2022.

Slam das Minas BA. Segundo ela, seu objetivo era “[...] *construir um espaço para que as potências e possibilidades pudessem se manifestar*” (SLAM BR, 2018, folder, s/p).

Em acordo com esse objetivo, surge em 2017 o Slam das Minas PE. Houve dificuldade para encontrar informações precisas sobre esse slam. Seguiu-se o procedimento de pesquisas virtuais, com visitas a variadas redes sociais próprias, junto a outros mecanismos de pesquisas em ambientes acadêmicos, realizando-se ainda pesquisas acerca das integrantes do grupo. Como resultado, foi possível observar que houve o lançamento de um Zine próprio nos primeiros meses de 2022, o qual reúne aspectos da história de participação de poetas desde o início de suas atividades, em 2017, até o ano de 2021. Como marco inicial das atividades, há a publicação reproduzida na imagem abaixo:

Imagem 14: Publicação no Facebook – Slam das Minas PE.



Fonte: Publicação no Facebook – Slam das Minas PE.⁶³

As organizações de Slams das Minas possuem divulgações distintas. A descentralização e o espalhamento de iniciativas por alguns estados, às vezes distantes geograficamente, tornam a obtenção de informações desigual. Além disso, em variadas regiões do país, as condições

⁶³ “O Slam é uma batalha de poesia falada que reúne performances e poesia durante as apresentações. O Slam das Minas PE iniciado em agosto de 2017 vem trazendo para o Estado a força da poesia feminina e a resistência de estar ocupando o espaço público e escrevendo novas histórias. Iremos para SP representar o Estado no Slam BR, e vocês poderão acompanhar toda essa trajetória por aqui!”

materiais das poetisas são diferentes, de modo que cada grupo se mantém, produz e divulga suas obras segundo possibilidades locais.

No ano de 2017, houve repetição da “coincidência” de 2016: a vencedora do Slam BR, Bell Puã, pertencia ao Slam das Minas PE. Embora não haja correlação direta entre maior participação e vitória feminina, o fato de duas mulheres terem sido vencedoras após o surgimento e expansão dos Slams das Minas não é aleatoriedade, e sim uma decorrência de maior representatividade.

A poeta foi a primeira nordestina a vencer a competição nacional e representou o Brasil na Copa do Mundo de Slam na França, em 2018. Seu relato acerca da experiência ressalta variados aspectos pessoais e sociais:

O SLAM BR é uma batalha de poesia falada que mesmo sendo poeta cheia de verso entalado, a gente fica mais empolgada em ouvir. O silenciamento dos nossos é uma forma velada de reafirmar a opressão. O SLAM BR foi onde tive a grande oportunidade de sentir a quebra desse silêncio em forma de poesia, vindo das regiões mais diversas do país, de quem vive no couro a realidade mais dura do preconceito e da desigualdade social. O Brasil tem um tamanho de continente, regiões diversas no clima, na cultura, nos sotaques e gírias, na história. Mas no SLAM BR pude sentir que, se for negro, mulher, pobre, LGBTQ, sua experiência de opressão é muito parecida, mesmo com todas as variedades entre os estados. O sentimento não é de competitividade, mas de solidariedade e empatia. Mais importante do que falar, foi sentir que fui ouvida, enquanto mulher negra e nordestina. Só gratidão! (SLAM BR, 2018, folder, s/p)

O texto de Bell Puã traz contribuições para debates acerca de questões regionais e nacionais que se manifestam a partir do slam no Brasil. As opressões sociais a que estão submetidos diferentes grupos se modificam regionalmente. Estados pertencentes ao Norte e ao Nordeste do país, por exemplo, ainda possuem menor visibilidade, contudo, mesmo diante de todos os problemas, o slam ainda é um espaço privilegiado para a expressão de pessoas de variadas regiões, de orientações de gênero diversas, pertencentes a todas as etnias etc.

Em 2017, o estado do Rio de Janeiro (RJ) teve o início do Slam das Minas RJ. Em visita às redes desse grupo, nota-se uma organização estruturada, pelo gerenciamento de site próprio e redes sociais, com divulgação constante de atividades e a comercialização de itens, relativos ao grupo e a poetisas. Vejamos a autodescrição:

Slam das Minas RJ é um coletivo artístico que organiza uma batalha lúdico poética de forma itinerante e mensal no estado do Rio de Janeiro. Formado pelas poetisas Andrea Bak, Genesis, Moto Tai, Rainha do Verso e Tom Grito. Além da equipe técnica que conta com a produção de Débora Ambrósia, os vídeos de Lian Tai e sonorização de DJ Bieta. Na busca de um espaço seguro e livre de opressões para desenvolvimento da potência artística de mulheres [héteras, lésbicas, bis, ou trans] pessoas queer, agender, não binárias e homens trans optou-se pela ocupação da rua para acabar com a invisibilidade dessas pessoas e para estimular os encontros e afetos.

Além do Slam das Minas RJ, o coletivo é, desde 2017, um dos responsáveis pela realização do campeonato estadual de poesia falada o Slam RJ e neste ano de 2020 participou do Programa Convida do Instituto Moreira Salles e fez parceria com o Jazz das Minas criando o Slazz.⁶⁴

A exposição virtual sugere que se trata de uma organização articulada. Exemplos que corroboram isso são: parcerias com instituições renomadas; participação na organização do campeonato estadual de slam do RJ; número de participantes maior que o encontrado na maioria dos slams; e até mesmo o comércio incomum denominado “Poesia Delivery” – por meio do qual podem ser adquiridos e enviados poemas virtualmente. Tudo isso contribui para a percepção de que se trata de um grupo com alcance relevante em seu estado.

Ainda no ano de 2017 surge o Slam das Manas, situado em Belo Horizonte, MG. Apesar de seguir a mesma ideia dos Slams das Minas de outros estados, o grupo adotou o termo “manas” em vez de “minas”⁶⁵. Em página própria no Facebook, elas se autodescrevem como: *“Atividade literária marginal, ocupando o espaço público pra mandar a real! Voltada para escutar a visão d@s m@n@s, mulheres, bissexuais, gays, lésbicas, trans. Poetas. SLAM DAS MANAS em cena, se liga na missão: PALAVRA É VISÃO!”* (SLAM DAS MANAS, s/d, s/p).

Trata-se de formato correlato aos outros, mas nomeado de maneira diferente. Tal nomenclatura traz consequências: não cria identificação regional no nome, como em outros estados; e não inclui esse grupo entre ferramentas de buscas na internet, o que eventualmente pode diminuir o seu alcance virtual.

O Slam das Manas foi idealizado pela “Coletiva Manas”, tendo sua primeira edição em 06 de julho de 2017. O grupo traz outro ponto divergente da maioria dos slams: as notas de juradas são computadas integralmente, isto é, todas as notas são consideradas, não havendo descarte da maior e da menor nota, como ocorre na maioria das batalhas.

A Coletiva Manas teve participação decisiva no Slam BR 2018: Pieta Poeta, integrante do grupo, foi a vencedora nacional. Tal qual em 2016 e 2017, o Brasil teve como campeã uma poeta vinculada a um slam feminino.

Por fim, o último grupo com essa orientação, até o fechamento da pesquisa, foi o Slam Dandaras do Norte, do Pará. Seguindo a mesma proposta dos Slams das Minas doutros locais, seu nome faz referência à figura histórica de Dandara dos Palmares – guerreira negra do período colonial brasileiro, a qual lutava contra a escravização e teve participação determinante no

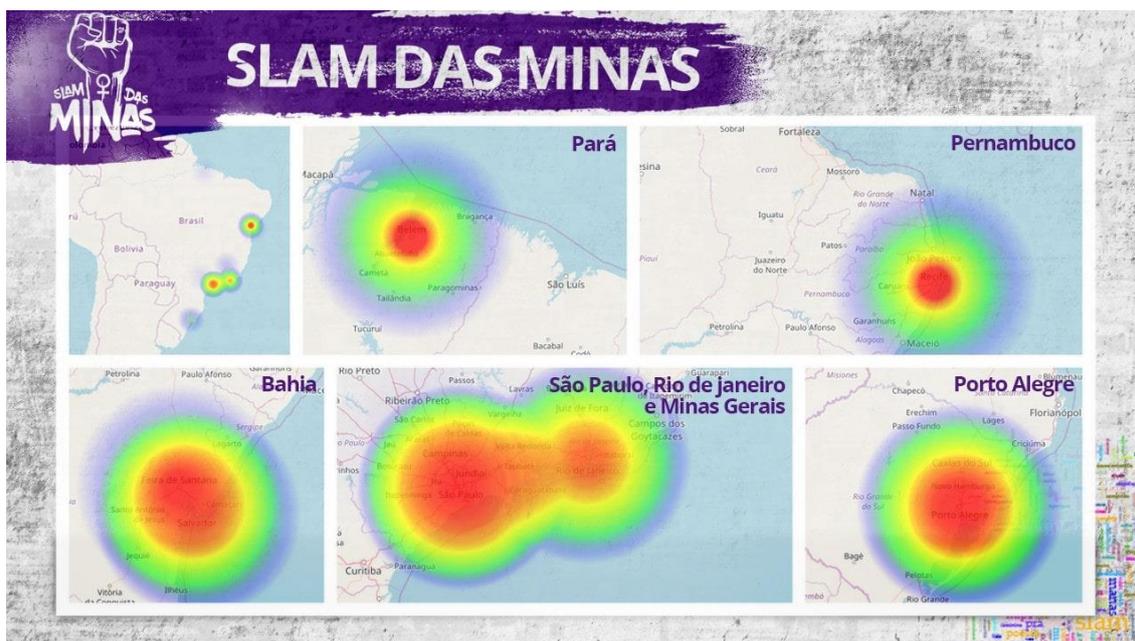
⁶⁴ Disponível em: <https://www.slamdaminasrj.com.br/sobre.html#goto-anchor-1621365962002>. Acesso em 13 set. 2022.

⁶⁵ A escolha pelo termo “manas”, em vez de “minas”, pode ser uma opção de nomenclatura que contrapõe a eventual depreciação do vocábulo “minas” – termo utilizado negativamente no conto “Paulinho perna torta”, de João Antônio. (Nota adicionada conforme contribuição durante a arguição da tese)

quilombo dos Palmares. A nomeação original do grupo traz como efeito uma diminuição do alcance digital em indexadores de buscas na internet. Como nem todas as pessoas têm conhecimento sobre slams, as pesquisas sobre batalhas femininas de poesia costumam incluir o termo “slam das minas”. Por isso, a utilização de nome diverso sugere dificuldade para identificar o evento cujo nome não traga essa referência, tanto via redes sociais como em todo o ambiente virtual.

Em buscas mais superficiais, por exemplo, é possível encontrar um estudo com informações sobre variados Slams das Minas espalhados pelo Brasil, cujos resultados dão origem a um gráfico feito a partir do cruzamento de dados, orientado por relações semânticas. Essa breve pesquisa, intitulada “Slam das Minas: Uma rede de poesia e resistência”, faz um levantamento que vincula estados que interagiram com os termos “Slam das Minas”, em ambientes virtuais. Através do entrelaçamento de relações semânticas em redes sociais – envolvendo postagens e comentários –, chegou-se ao gráfico a seguir:

Imagem 15: Gráfico de estados que interagiram com o termo Slam das Minas.



Fonte: IBPAD – Slam das Minas: Uma rede de poesia e resistência.⁶⁶

O gráfico mostra interações com postagens do Slams das Minas SP no Instagram (@slamdasminassp), nos estados destacados: BA, MG, PA, PE, RJ, RS e SP, e suscita duas questões: 1. Não se destaca interação com o Slam das Minas DF – apesar de haver no texto a

⁶⁶ Disponível em: <https://ibpad.com.br/comunicacao/slam-das-minas-uma-rede-de-poesia-e-resistencia/>. Acesso em: 13 set. 2022.

menção direta a este slam como sendo primeiro desse tipo; 2. nos casos do Slam das Manas e do Slam Dandaras do Norte, a pesquisa virtual exige aprofundamento para encontrá-los, porque seus nomes não seguem a lógica de busca do termo “Slam das Minas”.

Em linhas gerais, a repercussão desses slams é positiva e promove contato das pessoas – em geral, não só mulheres – com poemas e ideias que se articulam ao público feminino, por meio de diálogo com poetas e/ou pelas publicações de slams voltados para esse público.

Por fim, é possível depreender que o início das atividades de Slams das Minas permitiu o incremento de participações femininas em batalhas e aumentos dos espaços de acolhimento e escuta, o que tem sido perceptível tanto na quantidade de mulheres participantes dos eventos estaduais e nacionais, quanto em número de vitórias. Nesse sentido, a ideia de garantir maior participação feminina nas batalhas obteve sucesso.

Feitas as observações gerais acerca desses eventos, segue-se uma análise específica, com foco no Slam das Minas SP.

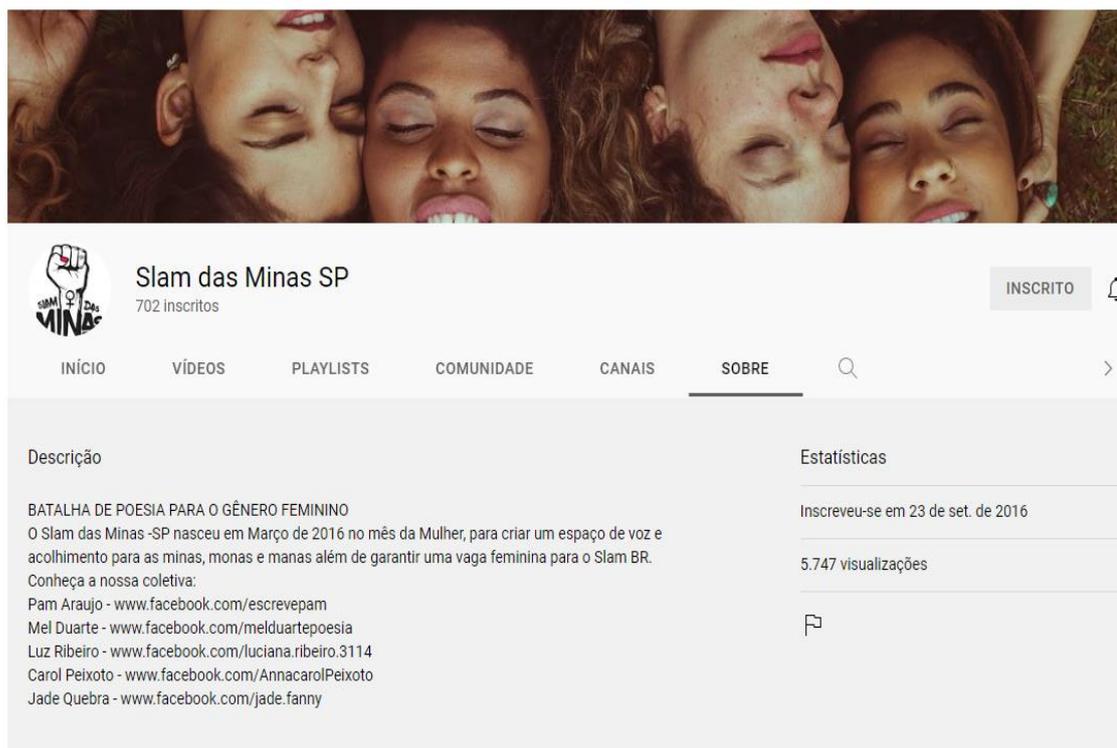
3.4.1 Coletiva Slam das Minas SP

Como subseção final do capítulo 3, focalizaremos a performance poética “Manifesta Slam das Minas”, da Coletiva Slam das Minas SP. Um breve histórico de formação desse grupo já foi exposto, de maneira que a leitura a seguir se concentra no texto performático.

A atuação dessa coletiva é influente dentro desse universo, embora não tenha sido a primeira batalha com recorte de gênero, outros Slams das Minas se inspiram nas ideias e em poetas desse grupo. Isso se dá não só pela longevidade dos eventos, mas também pelo alcance de integrantes do grupo – considere-se que houve modificações ao longo dos anos.

Inicialmente, encontramos registros da formação do grupo com as seguintes integrantes: Pam Araújo, Mel Duarte, Luz Ribeiro, Carol Peixoto e Jade Quebra, de acordo com registro do canal oficial do Youtube, reproduzido na imagem abaixo:

Imagem 16: Descrição do Slam das Minas SP no Youtube.



Fonte: Página do Youtube, Slam das Minas SP – seção: Sobre.

Alterar a formação é comum nos coletivos, de modo que atualmente o Slam das Minas SP conta com a presença de poetisas diferentes do que consta na imagem acima. Essa informação foi veiculada na página que divulga a edição final do ano de 2022, segundo o evento: “*A Slam das Minas-SP é formada pelas poetisas Aflordescendente, Apeaga, Carolina Peixoto, Ibu Helena e Pam Araújo.*”⁶⁷

Do grupo inicial, encontram-se ainda as poetisas Carolina Peixoto e Pam Araújo. Pelo visto, duas poetisas de projeção no slam nacional deixaram oficialmente o grupo – Mel Duarte e Luz Ribeiro. Alterações muitas vezes ocorrem pelo fato de que poetisas passam a se dedicar a projetos pessoais que nem sempre envolvem o grupo. Ainda que haja o registro da formação de 2022, nossa leitura vai se centrar numa performance com o grupo anterior, realizada por Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte e Pam Araújo. Vejamos o texto na íntegra:

MANIFESTA SLAM DAS MINAS!

Abre essa boca mulher!
Fala mesmo!
Tudo que nos foi privado será cobrado
Que todas as bocas falem!
Que todos os olhos voem!

⁶⁷ Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2022/08/30/slam-das-minas-sp/>. Acesso em 20 set. 2022.

Que todos os corpos libertem-se!
Que todas existam!

Nessa batalha de línguas falemos das dores, dos sorrisos, dos dias e principalmente dos amores
Que cada palavra pedra acerte o rio dos corações e o vidro da mente
Quebraremos estereótipos
Seremos livres!

Do que está por vir
Somos só a semente

Duas mulheres que constituem família são duas mães mulheres
Não nos insulte perguntando quem é o pai
Não sexualize nossos beijos, não ofereça seu falo

Aviso: somos falas, temos falanges
Não hipersexualize nossos corpos pela cor que nascemos vestidas
Se nossas saias foram levantadas nas senzalas

Hoje nós levantamos o tom
E com peito e memória calejados, não nos calamos, não mais
Somos grito
São mulheres todas aquelas que acreditam que são.

Que de hoje e em todos os outros amanhã
Possamos andar sozinhas
De roupas curtas
Saias justas
Dar a buceta ou a bunda
Pra ele ou pra ela
Quando quisermos

Que nunca mais um
Ou trinta e três pênis
Invadam os nossos sexos
Sem consentimento
Todo não, é não

E ponto

Que beco nunca mais rime
Com medo

Que apressar o passo
Não seja mais necessário

Sempre q vir um macho
Que casos como o de Eloá
Elisa, Priscilinha, Ana Carolina
Maria da Penha, Claudia
E Luciana
Sejam sempre lembrados
Mas nunca mais repetidos

Que nossos gritos sejam apenas
De luta, liberdade e gozo
E não duvide da nossa força
Andamos de mãos dadas em meio a tanta ordem imposta
Marinheiros de primeira viagem não sabem navegar em nossas águas mornas

Pensa que reina, mas cai fácil no canto da sereia
 E quando seu mar não mais caber
 Aceite e deixe fluir
 Respeite e pare de oprimir

Agora nossa fala não tem freio
 E viemos para mostrar
 Que as manas tem palavra engatilhada pronta pra disparar
 Prepare sua alma
 Do jeito que entrou aqui, não mais sairá

Força matriz feminina que consta

Somos o slam das minas, monas e monstras!⁶⁸

A performance “Manifesta Slam das Minas” apresenta intervenções já a partir do título, fazendo a transposição para o feminino da palavra “manifesto”, antes substantivo masculino em textos históricos, cujo objetivo é expor um conjunto de ideais. No texto delas, torna-se feminino para concordar com o gênero das integrantes. Movimento linguístico semelhante é a proposta de se intitular como “Coletiva Slam das Minas SP”, em lugar de “coletivo”, o qual seria o previsto pelo padrão. Embora as palavras “manifesta” e “coletiva” sejam comuns na língua portuguesa, não são usadas habitualmente com os sentidos atribuídos por elas.

A performance é subdividida conforme uma sequência de declamação, com momentos individuais e coletivos, tal qual ocorre em textos que expressam a ideia de variados slams – semelhantemente ao observado no Slam da Guilhermina e no Slam Resistência. O primeiro verso é declamado por todo o grupo, em uníssono, com a frase “*Abre essa boca, mulher!*”.

No próximo verso já se iniciam as manifestações individuais, que serão intercaladas com trechos coletivos. A variação ao longo do texto passa por todas as poetisas. As apresentações podem variar conforme o evento, não havendo divisão estanque das falas, mas regularidades podem ser percebidas.

A temática do texto gira em torno do que é um slam das minas: o chamado à voz feminina. A ideia inicial reforça isso com a cobrança de liberdade, de existência dos corpos, independentemente de sua orientação. Todos esses aspectos são condensados pelo verso “*Que todas existam*”.

O texto cria imagens poéticas desde o início, como no trecho “*Que todos os olhos voem*”. O verso reforça a necessidade de liberdade para as mulheres dentro de uma sociedade ainda machista e opressora.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLJWFiGYNwo>. Acesso em 26 set. 2022.

Outra imagem no primeiro segmento é “*Que cada palavra pedra acerto o rio dos corações e o vidro da mente*”. A associação dos termos “palavra” e “pedra” cria uma dupla possibilidade: pode atingir o coração e a mente. No coração, busca-se a ideia de sentimento e de profundidade, isto é, a “*palavra pedra*” pode despertar sentimentos no órgão associado metaforicamente às emoções, qual uma pedra que cai e afunda num rio. A mesma “palavra pedra”, por outro lado, quando atinge “*o vidro da mente*”, teria o poder de quebrar ideias indesejadas e reorientar pensamentos.

Adiante, o texto trata da questão da maternidade e de preconceitos que duas mulheres podem sofrer quando se relacionam entre si. Esses versos reforçam obviedades nem sempre compreendidas ou aceitas, como o fato de que duas mulheres, quando constituem família e possuem filhas/os, devem ser tratadas enquanto duas mães. O desrespeito pode assumir outras formas, como a sexualização de corpos femininos, expondo julgamentos preconceituosos que a sociedade pode desenvolver em relação a relacionamentos femininos.

O poema avança para o tema do racismo, ao mencionar a hipersexualização direcionada a mulheres negras. A dupla exploração que o racismo impôs às negras historicamente é feito pelo verso “*Não hipersexualize nossos corpos pela cor que nascemos vestidas*”. Embora não haja menção a corpos negros, o trecho é declamado, nessa performance, por uma mulher negra, sugerindo associação direta. O verso seguinte reforça essa compreensão, ao denunciar o abuso a que mulheres negras eram submetidas em período escravocrata, como se vê no trecho “*Se nossas saias foram levantadas nas senzalas*”.

O poema avança para um tom propositivo a partir de situações concretas. A alusão ao medo imposto socialmente às mulheres permeia os próximos versos e estrofes, assunto também recorrente nesses slams: “*Que de hoje e em todos os outros amanhãs / Possamos andar sozinhas / De roupas curtas / Saias justas / Dar a buceta ou a bunda / Pra ele ou pra ela / Quando quisermos*”.

Esses versos reafirmam a liberdade, mas podem funcionar como uma ponte temática para a abordagem de assuntos caros ao feminismo, tais quais as correlações entre vestimentas, segurança, estupro, entre outros. Nesse ponto da performance, são mencionados casos concretos de violências contra mulheres, envolvendo, principalmente, agressões físicas e/ou sexuais, materializadas pela retomada de ocorrências marcantes, divulgadas ou não pela mídia, como os crimes cometidos contra: Eloá – adolescente de 15 anos, sequestrada, mantida em cárcere privado e assassinada por um ex-namorado –; e Maria da Penha, que sofreu mais de uma tentativa de feminicídio e outras violências domésticas, deixando-a paraplégica.

Este último caso se tornou emblemático no tema da violência contra mulheres. Após desdobramentos jurídicos e repercussão internacional, houve no Brasil a elaboração de uma lei específica para punir casos de agressão a mulheres, a Lei Maria da Penha. Portanto, retomar situações de violências tem sido uma estratégia usada pelas poetisas para assegurar que tais casos: *“Sejam sempre lembrados / Mas nunca mais repetidos”*.

O último segmento do poema é uma síntese temática e reiterativa, retoma questões de lutas, liberdades e reforça tais aspectos a partir de situações da vida feminina. Os versos a seguir sintetizam esse posicionamento: *“Que nossos gritos sejam apenas / De luta, liberdade e gozo”*.

Esse e outros trechos reiteram a força feminina, a união entre mulheres e a necessidade de respeito da sociedade que muitas vezes ainda não se efetiva. O tom de cobrança se materializa através do uso dos verbos no modo imperativo: *“Respeite e pare de oprimir”*. Variações ao longo do texto, aliás, sugerem interlocutoras/es diferentes durante a performance. Ora se dirige às mulheres, convidando-as à luta (*“Abre essa boca mulher! / Fala mesmo!”*); ora interpela homens, no intuito de rechaçar desrespeito e/ou violências masculinas (*“Não sexualize nossos beijos, não ofereça seu falo”*). Noutros trechos, não há interlocução específica, havendo apenas proposições, como em documentos históricos, em tom de “manifesta”: *“Que todas as bocas falem! / Que todos os olhos voem! / Que todos os corpos libertem-se! / Que todas existam!”*.

A variedade interlocutiva indica que a atuação da Coletiva Slam das Minas SP se propõe a dialogar com diversos campos da sociedade, dando a cada setor um tipo de contribuição, seja pelo incentivo e o chamamento, ou por meio de interpelações, cobranças e exigência de direitos.

A conclusão performática confirma a coletividade e trabalha também com a imagem da palavra como arma: *“Agora nossa fala não tem freio / E viemos para mostrar / Que as manas tem palavra engatilhada pronta pra disparar / Prepare sua alma / Do jeito que entrou aqui, não mais sairá”*. O resultado esperado é a mudança de pensamento, por parte de mulheres e homens. O tipo de modificação depende de quem recebe a mensagem, mas o importante é que a pessoa não saia da mesma forma que chegou.

Os versos finais, a exemplo do início, se encerram coletivamente: *“Força matriz feminina que consta / Somos o slam das minas, monas e monstras!”*. No aspecto formal, essa performance se filia a outras de execução coletiva; a variedade temática e estilística permeia os versos e, no limiar, funde a singularidade de cada poeta à coletividade feminina.

Isso não é estratégia nova, discursos coletivos já rondam variados espaços. Poeticamente, os saraus já vinham se consolidando como espaços para essa discussão:

[...] um dos grupos mais importantes que vem conquistando espaço na literatura marginal da periferia é o das mulheres, em sua maioria negras. A particularidade desse grupo reside em que elas não somente sofrem a exclusão de classe, como também a de gênero, sendo esse fenômeno provocado tanto pelos grupos hegemônicos como pelos próprios habitantes da periferia. (TENNINA, p. 2017, p. 75)

A ideia de Tennina se articula à reflexão de Spivak (2010), pela constatação de que há dentro da subalternidade graus distintos de exclusão. Nesse sentido, as mulheres negras sofrem mais fortemente os efeitos da subalternização quando comparadas a outros grupos.

As identidades coletivas que os Slams das Minas têm fomentado se integram a iniciativas femininas e outras formas de resistência contra esse estado de coisas. Discursos e ações nesse sentido são relevantes e preenchem lacunas sociais, cujo fim é buscar a igualdade: em sentido amplo, no aspecto geral, mas também de gênero e étnico-racial, em particular, dada a intenção dessa proposta dentro do fenômeno poético do slam.

Considerações parciais

As considerações que encerram este trabalho são parciais, porque o slam e sua produção literária está em evolução; mas não apenas por isso, como também pelo fato de que compactuamos com os valores sociais observados nas propostas estéticas e temáticas que circulam nas batalhas de poesia, em São Paulo e no Brasil. Embora haja parcialidade – porque admitimos, como Eagleton (2006), que não existe neutralidade em análise literária –, as leituras críticas se pautaram pela tentativa de distanciamento, privilegiando um olhar externo.

O início do trabalho foi intenso; as visitas aos eventos de slam propiciaram empatia pelas pessoas, poetas, ações, propostas, performances e, nalguns casos, até mesmo pelo espaço onde ocorrem – como a praça anexa à estação Guilhermina-Esperança, ambiente que se torna acolhedor em dias de batalhas do Slam da Guilhermina, subvertendo a lógica de um ponto de passagem no dia a dia. Esse envolvimento causou emoções variadas, porque não é fácil se distanciar do que nos atinge, o que exigiu amadurecimento para a efetivação da pesquisa.

Poetry slam é um fenômeno literário e cultural cuja reverberação sugere possibilidades de expansões, os eventos têm potência, muitos poemas e performances impactam e as lacunas sociais e culturais que ainda perduram em locais periféricos oferecem um campo fértil para que coletivos de slam se formem e se consolidem, ocupando espaços físicos, sociais e afetivos.

O envolvimento que uma batalha de slam propicia é algo que só pode ser sentido de maneira presencial; vídeos conseguem transmitir parte das emoções despertadas, mas a presença do público constrói uma atmosfera especial e cria uma relação entre poetas e plateia que é parte da explicação do crescimento dos coletivos.

Esse aspecto também exigiu reflexão no trabalho, uma vez que se poderia enveredar por uma linha de certa forma “panfletária” e esse não era o objetivo. Como as visitas presenciais permitiram acesso a uma grande quantidade de performances, fornecendo um extenso material, ora anotado, ora gravado, ora guardado apenas na memória, esse conjunto de poemas, performances, lembranças e anotações precisaram ser depurados e reduzidos a um corpus de poucos poemas representativos de um fenômeno amplo.

A seção de análises literárias, portanto, foi construída ao longo da pesquisa, não havia um corpus literário definido a priori em nosso projeto. Para isso, as disciplinas cursadas durante o doutorado, aliadas aos eventos visitados cotidianamente, foram importantes nessa consolidação, pois forneceram subsídios teóricos que ajudaram a pensar modos de trabalhar com tantas questões poéticas e sociais, dada a necessidade de selecionar textos e aspectos

relevantes capazes de representar, ainda que em parte, a complexidade do espectro artístico e literário do slam.

Como consequência, poetas de qualidade não fazem parte da seção analítica, uma vez que cada inserção de texto ou performance demanda articulações teóricas e/ou temáticas específicas. A escolha trouxe como efeito exclusões de poetas e performances de valor literário e afetivo, algumas inclusive que nos tocam pessoalmente; contudo, os caminhos da pesquisa nem sempre se coadunam com os sentimentos por ela provocados, e as seleções textuais se construíram com base nessa premissa.

A seção mais técnica, principalmente a de cunho histórico, ensejou a busca de materiais numa perspectiva diferente do que havíamos observado, até o momento, na maior parte dos textos que tratam de slam no Brasil. Apesar de incipiente, notou-se ao longo do trabalho que o tema vem despertando a atenção acadêmica, motivo pelo qual já podem ser encontrados mais recentemente artigos e outras produções sobre *poetry slam*. Mesmo com o crescimento das pesquisas nacionais, as leituras históricas, principalmente dos primeiros anos e eventos nos EUA, não pareciam suficientemente abordadas sob nosso ponto de vista, razão que nos impulsionou a investigar o período a partir duma bibliografia estadunidense.

Observamos que história do slam, apesar de não ser longa, ainda é permeada por certa obscuridade bibliográfica, e foi necessário um retorno à década de 1980, em Chicago, nos EUA. Vale destacar o ano de 1984, quando Marc Smith começou a realizar eventos de arte e poesia no clube de jazz Get Me High Lounge, com o intuito de renovar eventos literários tradicionais e incentivando a participação da plateia, por meio de aplausos e vaias. No entanto, foi em 1986, no Green Mill Jazz Club, com atuação de Smith junto ao coletivo artístico Uptown Poetry Slam, que o fenômeno começou a se consolidar como uma competição, uma batalha de poesia, indo além de um evento cultural e literário. (JOHNSON, 2017, p. 4-5)

No Brasil, o período de pouco mais de dez anos de slam, que se inicia em 2008, ainda é pouco documentado em trabalhos mais formais, como livros e pesquisas acadêmicas, mas é possível obter informações diretas com pessoas e materiais digitais. Roberta Estrela D'Alva, ZAP! Slam e o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos seguem atuantes e realizam trabalhos de mapeamento dessa cena literária, sendo responsáveis por parte importante da consolidação das batalhas poéticas no país e integrando a história do slam brasileiro. Mais de uma década depois, e após uma pandemia, todos seguem trabalhando e produzindo materiais que certamente são relevantes para a trajetória do fenômeno.

As relações existentes entre slam, sarau e hip-hop também foram objeto de reflexão no trabalho; esse debate foi sugerido durante a banca de qualificação, em 2020, e ensejou as

subseções finais da abordagem histórica, cujos resultados confirmaram as evidentes interinfluências entre os três fenômenos.

Como o slam é ainda objeto de pesquisa pouco estudado academicamente, eleger referenciais teóricos adequados foi uma das tarefas iniciais; optou-se pela intersecção entre literatura e performance, pois, com isso, a força poética dos textos literários poderia ser observada em associação com a habilidade artística de se performatizar o poema. A solução para efetivar a proposição foi inserir imagens de poetas em associação a seus textos, com o intuito de integrar a leitura da escrita literária à significação produzida entre poema e performance. Para complementar, sugerimos ao longo da pesquisa vídeos com apresentações de cada peça, com o intuito de subsidiar a interpretação de quem nos lê. Os resultados não atendem a todos os aspectos que envolvem um slam, porque há vídeos e performances feitas fora de batalhas de poesia; e há, ainda, ausência de presença física. Mesmo assim, é possível captar aspectos que enriquecem a compreensão para além do texto escrito.

Nesse sentido, a constituição do corpus de poemas não está ancorada majoritariamente em publicações escritas, e sim nos vídeos performáticos (até pelo fato de que pode haver poemas ainda não publicados formalmente). Por isso, o conjunto de peças analisadas está destacado e indicado logo após as referências bibliográficas mais tradicionais, conforme a ordem que aparecem ao longo do trabalho. São sugeridas leituras a partir dos vídeos – nalguns casos, a versificação foi transcrita por nós com base na entonação e organização de ideias. Há poemas que constam de antologias ou outras publicações, em livro ou zine; na maior parte dos casos, é possível adquirir esse material pessoalmente nos próprios eventos ou por meios digitais, mas a pandemia interrompeu parte desse contato nos últimos anos.

A opção pelos vídeos possibilitou uma abordagem mais condizente com a proposta estética do slam, porque a expressividade, em eventos e nos vídeos, se associa à presença e à manifestação física de cada poeta, criando uma compreensão indissociável – uma *gestalt*.

A letra escrita pode criar a falsa ilusão de igualdade entre pessoas que escrevem, se não houver diferenças marcadas textualmente. Nesse sentido, textos produzidos por pessoas em situações discrepantes podem ser comparados em pé de igualdade. Numa batalha de *poetry slam*, porém, isso não ocorre, porque a apresentação é autoral, e isso é responsável por uma construção abrangente de significados, que pode ir além da palavra escrita / falada e da ação performática, pois começa a se constituir a partir do momento que se observa a aparência de cada poeta, que se ouve o tom de cada voz, os sotaques, pela observação de vestimentas utilizadas, entre outras variáveis.

Ao encaminhar a pesquisa para a temática dos poemas de slam, múltiplas considerações foram necessárias, para desfazer inclusive visões pessoais construídas sem a devida reflexão, isto é, noções que enfocam um ponto de vista mais tradicional, baseado na escrita. Esse posicionamento decorre do fato de que já há críticas contundentes dentro das batalhas acerca da reiteração de temas e/ou de formas de abordagem que parecem se repetir. Com efeito, trata-se de uma realidade e isso foi constatado já no início do trabalho, na fase de visita às batalhas; porém, reafirmar uma crítica consolidada não parecia o melhor caminho, por isso, a solução foi recorrer a uma leitura sob outra perspectiva.

Estrela D’Alva aborda o assunto, tendo por base um exemplo prático: houve uma situação, em batalha do ZAP!, na qual um jurado criticou a recorrência temática (falava-se na ocasião de África); na sequência, Zinho Trindade – bisneto de Solano Trindade – realizou a sua apresentação, em forma de improviso, e se contrapôs à crítica. O fato desencadeou reflexões e a autora afirma em seu trabalho: “*Tenho ouvido aqui e ali, algumas críticas, principalmente de poetas ‘da página’, que partem do ponto de vista da análise do texto escrito para apontar uma certa ‘pobreza’, temática, ou até mesmo semântica, na poesia feita nos slams*”. (NASCIMENTO, 2019, p. 209 – grifos da autora).

Ela embasa sua argumentação no aspecto de que a habilidade no slam se constitui justamente pela capacidade de unir as palavras à voz e às expressões corporais, em torno de um jogo cujo objetivo é convencer o público (especialmente o júri), através da combinação dos elementos em performance: nessa disputa, “*joga-se com o corpo e com a voz*”. O pensamento dela está correto para o evento em si, porque o objetivo é ganhar, alcançar a vitória.

O que resulta disso é um conjunto de textos com qualidades variantes, alguns mais elaborados linguisticamente, outros capazes de unir palavra e performance em fusão eficaz, nalguns casos, performances contundentes que marcam o público, mas em configuração escrita e literária menos apurada.

Enfim, as batalhas de slam propiciam tudo isso, e às vezes em sequência, no mesmo dia, no mesmo encontro, o que é muito bom, aliás. As críticas podem ser assimiladas, afinal, o campo de debate é aberto e há espaço para visões divergentes, contudo, é necessário que quem se aproxima desse tipo de produção tenha em mente que não se trata de literatura escrita, somente, porque a relação entre escrita, oralidade e performance, para o slam, constitui a sua essência, de modo que análises que se propõem honestas não podem desconsiderar as características estruturantes do objeto.

Numa das seções, por exemplo, em que se analisa a subjetividade da mulher negra, a fusão entre poema e características físicas são evidenciadas. As performances de NegaFya e

Mírdria – ambas mulheres negras, mas com aparências fenotípicas diferentes – expõem a temática da solidão da mulher preta. O tema sugere reflexões para além do assunto que pretende discutir, há debates internos ao feminismo e as performances proporcionam leituras diferentes, ambas abrangentes, que contribuem para se discutir pontos de vista de duas mulheres negras e feministas, que observam níveis de opressão diferentes, seja a partir das vivências ou do conhecimento acumulado academicamente. No limite, tais poemas são discursos validados pelo teor de verdade das mensagens elaboradas e pela constituição física das poetisas.

Poetry slam desenvolve, portanto, uma estética própria, uma forma de escrita e performance que se consolidou no Brasil. A dicção periférica é notória e se faz presente por meio da assunção de variedades linguísticas marcadamente contra a padronização do português formal. A adoção desse estilo cria uma filiação estilística, insere poetisas dessa vertente numa linha produtiva que dialoga com obras que privilegiam a oralidade, como o hip-hop nacional. A postura vai além da performance e atinge as publicações escritas, como se percebe a partir de livros que poetisas e coletivos produzem.

Uma das hipóteses iniciais do trabalho pressupunha que a poética do slam é permeada pelo aspecto competitivo dos eventos, ou seja, que por se tratar de uma batalha, a contundência performática se intensifica. Ao longo do trabalho, isso se confirmou na maior parte das observações, porque o mesmo poema costuma ser enunciado de maneiras diferentes, por exemplo, se performatizado num campeonato nacional, ou se for gravado em vídeo para ser publicado em redes sociais, ou ainda se for apresentado em um sarau (onde não há atribuição de notas). A forma textual e o estilo performático resultam, portanto, do evento, das intenções – competitivas ou não – de cada poeta, do ambiente criado em cada batalha, entre outros.

Enfim, reiteramos que “*Uma leitura é sempre passageira porque é abrangente mas incompleta*” (SANTIAGO, 1986, p. 56). Nossa leitura do slam manifesta tal pensamento: por mais que se pretenda abrangente, ela é passageira, o fenômeno vai seguir seu curso, poetisas e coletivos se estabelecerão, outros deixarão de fazer parte das batalhas. Nossa abordagem encerra, então, um ciclo que nos permitiu conhecer um pouco de uma literatura feita por pessoas que resistem contra estatísticas, opressões e uma sociedade que insiste em não reconhecer nem valorizar sua arte, sua literatura.

A falta de reconhecimento artístico-literário é consequência do não reconhecimento de suas vidas, de suas subjetividades. Spivak (2010) compreendeu que a subalternidade é resultado de uma construção histórica e social; as mudanças desses padrões são conquistadas arduamente, mas são possíveis, e isso passa pela necessidade de que os grupos representem a si mesmos.

É o que vem ocorrendo, em certa medida, a partir do slam: mulheres se juntam para reivindicar espaços de expressão; dentro desse mesmo espectro feminino, mulheres negras expõem as próprias visões sobre diferentes formas de opressão; pessoas que vivem nas periferias de SP ocupam espaços públicos e tematizam o seu lugar de moradia, ali mesmo, onde vivem, ou ocupam espaços em regiões centrais para viver seu direito à cidade; jovens afrodescendentes questionam a história de marginalização nacional e as relações desse passado com a própria condição. Todas essas ações, marcadas ao longo do trabalho de diferentes formas, são parte desse fenômeno literário e cultural.

Slam é resistência e reexistência. Souza (2011, p. 159 – grifo nosso) afirmou, a propósito do hip-hop, que: [...] *para além de resistir, há que reexistir também por meio da linguagem, impondo outra escrita, outra oralidade que é letrada [...]*. O comentário pode ser associado ao slam, uma vez que toda a sorte de pessoas e grupos que sofrem opressão cotidianamente resistem e reexistem a partir da linguagem expressa nas batalhas poéticas. *Poetry slam é, portanto, uma ágora onde transitam, conforme o Slam Resistência (2018): “Trovadores... Pensadores... da contemporaneidade”*.

Embora a palavra resistência pareça não ter tanta recorrência e centralidade ao longo do trabalho, o que seria incoerente porque consta do título, o slam é a própria resistência. Reunir-se numa praça da periferia de São Paulo para fazer literatura é resistir; organizar uma “coletiva” feminina como ambiente de escuta e acolhimento para mulheres é resistência; acolher pessoas surdas num evento em que elas podem se expressar em Libras e performatizar sua literatura é uma forma de resistir e de reexistir.

A poesia marginal da periferia, assim, resiste e reexiste, escreve e reescreve a [própria] história, versando sobre a vida de pessoas subalternizadas, sobre suas angústias e seus desejos. Não há necessidade de que sejam representadas/os, porque esse percurso pode e deve ser contado e cantado pela voz de poetas que transformam a marginalidade social em literatura, com dicção periférica e estéticas próprias.

Fernando Pessoa afirmava que “*O poeta é um fingidor*”, e é verdade. No slam, a/o poeta recolhe e reelabora “*A dor que deveras sente*”, transformando-a em palavra poética. Nesse processo, a intensa dor causada por variadas questões sociais e pessoais, eivada de revolta e/ou resignação, materializa-se em poema e performance, atravessa corpos e atinge nossos sentidos com sua potência artística e literária. Por esse motivo, reiteramos com convicção: presenciar um slam é experiência única.

Referências

- ADLER, D. A. **Maria Firmina dos Reis**: Consolidando a Ressignificação de uma Precursora. In: **Estudos Linguísticos e Literários**. n. 59, jan.-jun. 2018, Salvador: p. 217-222. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28875/17096>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- ADORNO, T. W. Engagement. In: **Notas de literatura**. Tradução C. A. Galeão; I. A. Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AFONSO, L. (org.). **Ponta de lança** – Antologia Slam da Ponta. São Paulo: Giostri, 2018.
- AFONSO, L. **A última folha do caderno**. São Paulo: Selo do burro, 2019.
- ALCALDE, E. Slam da Guilhermina em tempos de pandemia. Fragmento do livro *Nos corre da poesia – autobiografia de um slammer*. **Revista Terceira Margem** v. 26 n. 49, p. 301-308, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/52920/29435>. Acesso em 02 set. de 2022.
- ARAÚJO, M. de. **Maré cheia**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2018.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (orgs.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos: EdUFSCar, 2017.
- BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11a. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010a.
- _____. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 4a. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.
- _____. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5a. edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARLOS, A. F. A. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o direito à cidade”. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 01, p. 349-369, jan./mar. 2020. DOI: 10.1590/2179-8966/2020/48199. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/48199>. Acesso em: 10 de março de 2021.

CARLOS, A. F. A. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. **GEOUSP – espaço e tempo**, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 472-486, set./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2014.89588>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/89588>. Acesso em: 10 mar. de 2021.

COELHO, R. M. **A palavração: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta**. Dissertação (Mestrado Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DALCASTAGNÈ, R., TENNINA, L. (orgs.). **Literatura e periferia**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

D’ALVA, R. E. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. In: **Synergies Brésil**, n° 9 – 2011, pp. 119-126.

D’ALVA, Roberta Estrela. ZAP 1 – O Primeiro. **Blog ZAP! um SLAM brasileiro**. São Paulo, 11 dez. 2008. Disponível em http://zapslam.blogspot.com/2009/06/blog-post_19.html#comment-form. Acesso em: 27 abr. 2021.

DUARTE, E. de A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil; antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol.4.

DUARTE, E. de A. **Machado de Assis afrodescendente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

DUARTE, D. E. S. **Sarau do Binho VIVE!**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EBLE, T. A.; LAMAR, A. R. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. In: **Especiaria** - Cadernos de Ciências Humanas. v. 16, n. 27, jul./dez. 2015, p. 193-212.

FERREIRA, J. P. Vigília das oralidades. In: **Revista USP**, (69), p. 193-196, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i69p193-196>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13524>. Acesso em 21 nov. 2022.

FREITAS, D. S. de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 59, jan/abril 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40185915>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317>. Acesso em: 15 de março de 2021.

GUERRA, P.; DE GODOY, M. C.; DE BARROS, P. M. “Visões à Margem e além-mar”: a literatura marginal brasileira na perspectiva de Heloísa Buarque de Hollanda e de Francisco Topa. **Travessias**, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 7–14, 2020. DOI: 10.48075/rt.v14i2.25503. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25503>. Acesso em: 19 nov. 2022.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: **Lugar Comum**: Estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro, n. 13-14, ago. 2001, pp. 147-159.

HARVEY, D. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 29, p.73-89, jul./dez. 2012. Tradução de Jair Pinheiro. DOI: <https://doi.org/10.23925/ls.v0i29.18497>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497>. Acesso em: 10 de março 2021.

HOLLANDA, H. B. de. **26 poetas hoje**. (org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1975.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. **As 29 poetas hoje**. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ISER, W. **O Ato de leitura**: Uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JOHNSON, J. **Kyilling Poetry**: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MAIAKÓVSKI, V. **Poética** – Como Fazer Versos. São Paulo: Global, 1991.

MINCHILLO, C. C. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00127.pdf>. Acesso em 19 nov. 2018.

MARTIN, V. L. (2008). **Literatura e Marginalidade**: Um estudo sobre João Antonio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda Casa Editorial.

MARTIN, V. L. de R.; BUENO, A. de G. Slam e o direito à cidade: notas a partir do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência. In: **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 31, n. 4, pp. 51–71, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2021.33516>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/33516>. Acesso em: 19 nov. 2022.

MEDEIROS, R. **Slam das Minas: Uma rede de poesia e resistência**. [Site IBPPAD]. Brasília, s/d. Disponível em: <https://ibpad.com.br/comunicacao/slam-das-minas-uma-rede-de-poesia-e-resistencia/>. Acesso em: 23 nov. 2022.

MOASSAB, A. **Brasil periferia(s)**: a comunicação insurgente do Hip-Hop. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOISÉS, M. **A Criação Literária**: Introdução à Problemática da Literatura. 6a. edição. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. – 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PEÇANHA DO NASCIMENTO, É. **“Literatura Marginal”**: os escritores de periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PEÇANHA DO NASCIMENTO, É. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, R. M. do. **Vocigrafias**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

NEVES, C. A. de B. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/135272>. Acesso em: 20 de março de 2021.

RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PARDUE, D. “O que adianta estética sem ética?”: a coletividade no discurso marginal. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (orgs.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, S. **Singular e anônimo**. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte (5): 1986, pp. 95-105.

SANTOS, G. S. Eu, NegaFya e a Solidão da mulher preta. In: **Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS**, 1 (24), p. 351–373, 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4985>.

SLAM DA GUILHERMINA. **Página do Facebook: Slam da Guilhermina**. [seção “Sobre” / “Informações Adicionais”]. São Paulo, s/d. Disponível em: https://www.facebook.com/slamdaguilhermina/about/?ref=page_internal. Acesso em 27 abr. 2021.

SLAM DANDARAS DO NORTE [PA]. **Página do Facebook: Slam Dandaras do Norte**. Belém, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdandarasdonorte/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MANAS [MG]. **Página do Facebook: Slam das Mana**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdasmanas/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS BA. **Página do Facebook: Slam das Minas - BA**. Salvador, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdasminas.ba/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS BA. **Portfólio Slam das Minas Bahia**. Salvador, s/d. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1lpupqEia4aFtH2V0MD87iUKcmiRDVLEE/view>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS DF. **Página do Facebook: Slam das Minas DF**. [seção “Apresentação”]. Brasília, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdasminasDF>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS PE. **Página do Facebook: Slam das Minas PE**. Recife, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamdasminaspe/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS RJ. **O Slam das Minas** [Site]. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <https://www.slamdasminasrj.com.br/sobre.html#goto-anchor-1621365962002>. Acesso em 13 set. 2022.

SLAM DAS MINAS RS (org.). **Poesia contamina** [livro eletrônico]. Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ThjFGKOUVT2-qujGZL_7-o3akHuZbFMg/view. Acesso em: 23 nov. 2022.

SLAM DAS MINAS PE. **Página do Facebook: Slam das Minas/RS**. Porto Alegre, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/SlamdasMinasRS/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS SP. **Página do Facebook: Slam das Minas SP**. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.facebook.com/SlamdasMinasSP/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM DAS MINAS SP. **Portfólio SLAM DAS MINAS SP**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PQ2JQXKYwzxUHBQe67PzHzb9JyIAedNU/view>. Acesso em: 23 nov. 2021.

SLAM BR 2018. **Campeonato Brasileiro de Poesia Falada**. [Catálogo]. SESC SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo: São Paulo, 2018.

SLAM BR 2019. **Campeonato Brasileiro de Poesia Falada**. [Catálogo]. SESC SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo: São Paulo, 2019.

SLAM SP 2018. **Campeonato Paulista de Poesia Falada**. [Folder]. SESC SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo: São Paulo, 2018. Folder.

SLAM SP 2019. **Campeonato Paulista de Poesia Falada**. [Folder]. SESC SP – Serviço Social do Comércio de São Paulo: São Paulo, 2019. Folder.

SLAM RESISTÊNCIA. **Ágora do agora**. São Paulo: Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais do Município de São Paulo – VAI 2, 2018.

SLAM RESISTÊNCIA. **Página do Facebook: Slam Resistência**. [seção “Sobre” / “Informações Adicionais”]. São Paulo, s/d. Disponível em: https://www.facebook.com/slamresistencia/about/?ref=page_internal. Acesso em: 27 abr. 2021.

SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. **Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word**. Naperville: Sourcebooks, 2009.

SOMERS-WILLET, S. B. A. **The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America**. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STELLA, M. G. P. A Batalha da Poesia... **Ponto Urbe**. São Paulo, v. 17, n. 1, 2015, p. 1-18. DOI: 10.4000/pontourbe.2836. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2836>. Acesso em: 10 abr. de 2021.

TAVANTI, R. M. **A rebelião das andorinhas: saraus como manifestação político-cultural na zona sul de São Paulo**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

TENNINA, L. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Tradução de Ary Pimental. Porto Alegre: Zouk, 2017.

THEODORO, T. **Afrofênix:** a fúria negra ressurge. Ilustrado por Léo Aguiar. São Paulo: Quirino Edições, 2019.

ZIBORDI, M. A. **Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz.** A “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Filmes

A vida não basta. Direção: Caio Tozzi e Pedro Ferrarini. Produção: Dois Ventos / Vila Filmes. Roteiro: Caio Tozzi. Intérpretes: Ronaldo Fraga, Leonardo Moreira, Fábio Moon, Gabriel Bá, Milton Hatoum, Denise Fraga, Laís Bodanzky, Toquinho, Ferreira Gullar. Trilha sonora: WAW Studio. São Paulo: Vila Filmes, 2013. DVD, (85min), son., color.

ÁGORA do Agora. Slam Resistência (Documentário). VAI 2 / 2018. (31min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xvcLSj-ICo&t=99s>. Acesso em: 23 nov. 2022.

SLAM. Direção: Marc Levin. Trimark / Lions Gate, 1998, DVD, (103min).

SLAM Nation. Direção: Paul Devlin. Slammin' Entertainment / Docurama, 1998, DVD, (91min).

SLAM: voz de levante. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Exótica Cinematográfica. Intérpretes: Roberta Estrela D'Alva, Luiza Romão, Chris Tsé, Mel Duarte, Emerson Alcalde, Daniel Minchoni, Luz Ribeiro e elenco. Trilha Sonora: Eugênio Lima e Roberta Estrela D'Alva. São Paulo. Distribuição: Pagu Pictures, 2017. DVD, (94min), son., color.

Documentos sonoros

RACIONAIS MC's. A vida é desafio. In: **Nada como um dia após o outro.** São Paulo: Cosa Nostra, 2002. LP / CD (107min). Faixa 10 (7min).

SAPIÊNCIA, R. Ponta de Lança (Verso Livre). In: **Galanga Livre**. São Paulo: Boia Fria Produções, 2017. CD (46min). Faixa 13 (3min).

SLAM da Guilhermina: um ponto zero. São Paulo: Artefato Produções, 2017 CD (36min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hLNgPk9ti_U. Acesso em 23 nov. 2022.

Corpus literário – vídeos de poemas e performances⁶⁹

BEKÁ. **Profissão perigo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1p-fmGFszQ>. Acesso em: 17 mai. 2022.

DUARTE, M. **Deslocamento** – poema manifesto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z-gyDkQH6k>. Acesso em: 24 out. 2022.

VAS, L. **Eu Sou poeta**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6gI_YG_xw. Acesso em: 27 dez. 2018.

D'ALVA, R. E. **Diáspora**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6a4eOe-IWoY>. Acesso em: 02 ago. 2022.

ARAUJO, M. de. **Crime perfeito**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qptt4iD1cMQ>. Acesso em 05 abr. 2021.

TEODORO, T. **Coisa de “Clayton”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i1Vi0vWWMw8>. Acesso em: 22 nov. 2022

BEKÁ. **Eu tô boladão**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3m-UFAntXU0>. Acesso em 05 abr. 2022.

NEGAFYA. **A solidão da mulher preta**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypxtYvFE3MQ>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MÍDRIA. **A solidão tem cor, a solidão é preta...** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zVPPLS_UG0c. Acesso em: 22 nov. 2022.

SLAM DA GUILHERMINA. **Guilhermanos e Guilherminas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibiMH5qQYF0>. Acesso em 23 nov. 2022.

SLAM RESISTÊNCIA. **Hino do Slam Resistência**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xvcLSj-ICo> (de 25s a 1min17s. Acesso 10 abr. 2021

SLAM DAS MINAS SP. **Manifesta Slam das Minas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLJWFiGYNwo>. Acesso em 26 set. 2022.

⁶⁹ A lista segue a sequência em que as performances estão dispostas no texto e não a ordem alfabética.

Sites consultados⁷⁰

ZAP! Zona Autônoma da Palavra. (Blog). **Slam?!?**. Disponível em: <http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>. Acesso em: 23 jan. 2020.

Entrevista de Heloisa Buarque de Hollanda para a Revista Margem. Disponível em: <https://e-galaxia.com.br/uma-marginal-na-academia-heloisa-buarque-de-hollanda/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

Canção “Ponta de Lança (Verso Livre)”, de Rincón Sapiência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>. Acesso em: 24 mai. 2022.

Participação de Sergio Vaz no programa Trilha de Letras. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/trilha-de-letras/episodio/literatura-marginal>. Acesso em: 19 nov. 2022.

Entrevista de Cidinha da Silva para a Revista Urbana. Entrevista. Disponível em: <http://cidinhadasilva.blogspot.com/2008/03/cidinha-na-revista-urbana.html>. Acesso: em 14 out. 2022.

Indicadores sociais sobre a condição da mulher negra no trabalho e na política. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulher-negra-avanca-no-social-mas-segue-distante-no-trabalho-e-na-politica/>. Dados oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Acesso em: 04 abr. 2022.

Página da edição final de 2022 do Slam das Minas SP, realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2022/08/30/slam-das-minas-sp/>. Acesso em 20 set. 2022.

⁷⁰ A lista de sites segue a ordem de citação presente no corpo do texto; e não inclui redes sociais, inseridas nas referências gerais.

APÊNDICE A

O Apêndice A apresenta um conjunto de slams em São Paulo. Os eventos não estão em ordem alfabética. As informações provêm de livros, páginas oficiais e redes sociais dos grupos. Não é um levantamento extensivo de todos os eventos, foi pensado com o intuito de apresentar iniciativas variadas dentro do slam, contemplando coletivos de diferentes regiões de São Paulo.

ZAP! Slam: Zona Autônoma da Palavra: a primeira comunidade de slam do Brasil, iniciada em 2008, que ocorre na primeira quinta-feira de cada mês, começando nos primeiros meses do ano e encerrando com a definição, em data variável, da Zapeã ou do Zapeão de cada ano. O grupo é responsável, também, pela organização anual dos eventos estaduais e nacionais (SLAM SP e SLAM BR). Idealizado por Roberta Estrela D’Alva, as batalhas são realizadas em conjunto com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Quem vence a edição final de cada ano garante uma vaga para competir no SLAM SP.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/zapslam/>

Blog: <http://zapslam.blogspot.com/>

Slam da Guilhermina: segunda comunidade de slam de São Paulo e do Brasil, que se denomina como “*um coletivo periférico que reexiste desde 2012 promovendo a leitura e a poesia falada*”. Completou dez anos de atuação em 2022, sendo realizado toda última sexta-feira de cada mês, na praça anexa à estação de metrô Guilhermina-Esperança, Zona Leste de São Paulo. É o primeiro slam no Brasil realizado em espaço aberto, inspirando iniciativas semelhantes. O coletivo ilumina o espaço das batalhas com um lampião, criando um ambiente inusitado numa megalópole como São Paulo.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/slamdaguilhermina/>

Instagram: <https://www.instagram.com/slamdaguilhermina/>

Youtube: <https://www.youtube.com/c/SlamdaGuilhermina>

Slam Resistência: é um coletivo que realiza eventos na Praça Roosevelt, na primeira segunda-feira de cada mês, no centro de São Paulo, desde outubro de 2014. É um dos grupos mais engajados politicamente – embora seja uma característica comum de slams brasileiros, este se destaca nesse aspecto. A atuação midiática do coletivo é um grande fenômeno nas redes sociais,

com impressionante alcance de postagens, as quais no ano de 2018 já ultrapassavam oito milhões de acessos em ambientes virtuais. A história do grupo inspirou a realização do documentário intitulado “Ágora do agora”.

Conteúdos digitais:

<https://linktr.ee/slamresistencia> (acesso a variados conteúdos e redes sociais).

Slam das Minas SP: esta “Coletiva” é a primeira comunidade de slam de SP com recorte de gênero, cujo objetivo inicial era garantir participação feminina em competições estaduais e nacionais. Ao lado de iniciativas semelhantes de outros estados, constitui-se enquanto espaço de acolhimento a mulheres, lésbicas, trans, as quais podem, a partir da palavra poética, compartilhar vivências. Com destaque midiático, algumas poetisas já apresentaram performance na TV Globo, no programa Amor e Sexo.

Conteúdos digitais:

<https://linktr.ee/slamdasminassp> (acesso a variados conteúdos e redes sociais).

Slam Interescolar SP: a peculiaridade desse slam é o seu público alvo: estudantes da educação básica. É um campeonato que se inicia com etapas locais em escolas públicas e particulares, para seleção de poetisas que serão, posteriormente, reunidas/os nas etapas finais. A proposta venceu, em 2021, a maior honraria literária do Brasil: o Prêmio Jabuti, na categoria de Fomento à Leitura, do eixo Inovação. Foi idealizado por Emerson Alcalde e é organizado pelo Slam da Guilhermina desde 2014. O coletivo promoveu, ainda, a publicação do livro *Slam Interescolar–SP: Das Ruas Para As Escolas, Das Escolas Para As Ruas*, constituído após uma longa seleção dentre mais de 250 poemas.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/slaminterescolarsp/>

Instagram: <https://www.instagram.com/slaminterescolar/>

Slam do Corpo: é a primeira batalha de poesias do Brasil com a participação de poetisas surdas/os e ouvintes, sendo, portanto, a primeira disputa bilíngue: em Libras (Língua Brasileira de sinais) e em português. Trata-se de uma das mais impressionantes ações dentro de todo o slam. Sua atuação exige estrutura e organização bastante complexas, haja vista que as performances envolvem uma série de signos simultâneos: Libras, voz, língua portuguesa, texto escrito, expressão corporal, resultando em apresentações multissemióticas, em duplas, performatizadas em sintonia sob duas formas diferentes de comunicação – às vezes, a fala é

feita logo em seguida dos sinais, noutros casos, pode ocorrer simultaneamente, enfim, a configuração da apresentação pode variar conforme a ideia de cada conjunto. O projeto se iniciou em 2012, a partir de conversas entre o grupo que idealizou o coletivo, em diálogo com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (do ZAP! Slam) e o poeta Daniel Minchoni (criador do Menor Slam do Mundo). A ideia amadureceu e, em 2014, nasceu o Slam do Corpo.

Conteúdos digitais:

<https://linktr.ee/slamdocorpo> (acesso a variados conteúdos e redes sociais).

menor slam do mundo, minimenor slam do mundo e nano slam: agrupamos aqui um conjunto que engloba três slams, porque acontecem normalmente no mesmo dia, todos sob organização de daniel minchoni – idealizador, que nomeia os eventos e inclusive se assina em minúsculas, ou minimezas, conforme se observa na obra: *o livrin do menor slam do mundo* (2014), cuja escrita aqui seguimos. a diferença entre os três formatos se baseia no tempo, sendo: o 1º com poemas de até 10s (dez segundos); o 2º com textos de até 3s (três segundos); e o 3º cuja duração máxima é de 1s (um segundo), respectivamente. a elaboração poética e performática é, assim, levada ao limite, exigindo síntese e criatividade em função do exíguo espaço temporal de cada apresentação, obrigando participantes a uma condensação da forma e do conteúdo literários. as notas também não seguem os padrões de outros slams (vão de 0 a 6,6). poetinha que vence a disputa é declarada/o, enfim, “campeinha” ou “campeinho”.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/menorslamdomundo>

Slam do 13: coletivo da Zona Sul de São Paulo, realizado toda última segunda-feira do mês, no terminal Santo Amaro, localizado junto à estação de metrô Largo Treze. O grupo é um dos pioneiros no Brasil – com nove anos, está entre os cinco primeiros eventos do país. A proposta de local traz à memória o Slam da Guilhermina, mas o Slam do 13 é o primeiro a ser realizado dentro de um terminal de transporte urbano. O coletivo promove dois formatos de disputa: “13NHO” (trezinho), com apresentações de poemas cujo tempo máximo é 13s (treze segundos); e “13ÃO” (trezão), cujas performances se aproximam do formato mais tradicional, tendo cada poema o tempo limite de 3min.13s (três minutos e treze segundos). A região Sul de SP é prolífica em slams e saraus, de modo que, em 2022, nove coletivos se juntaram para uma batalha nomeada como “Liga Sul de Poesia Falada”.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/SlamDo13/>

Instagram: <https://www.instagram.com/slamdo13/>

Youtube: <https://www.youtube.com/c/Slamdo13/featured>

Slam da Norte: surgiu com a proposta de instituir um evento na Zona Norte de São Paulo. Até sua idealização, poetas dessa região precisavam se deslocar para o centro ou outras regiões da cidade para participar d slam. Inicialmente, os eventos eram itinerantes em bairros da região Norte. Atualmente, é realizado na Praça da Matriz, na Freguesia do Ó, em toda terceira sexta-feira de cada mês – conforme informação de página oficial no Youtube. O grupo lançou, em 2022, o documentário independente “Manda a Busca”, título que nomeia também publicação de livro organizado pelo coletivo.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/SlamdaNorte/>

Instagram: <https://www.instagram.com/slamdanorte/>

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UC9fxZFScY_Wb2fzIWXyOaoQ

Slam USPerifa – Núcleo de Culturas Periféricas: é um slam itinerante que ocorre em variados campus e locais dentro da Universidade de São Paulo (USP). A intenção é promover o contato de alunas/os de variados cursos com a poesia do slam. Além disso, permite o acesso de pessoas de fora ao ambiente da universidade. O argumento é que a USP, embora pública e gratuita, ainda é um espaço elitizado, e o grupo tenta modificar esse histórico incentivando que pessoas periféricas frequentem e se apropriem do local, mesmo que durante um evento. O coletivo realiza, também, debates antes das competições. São rodas de conversa que costumam refletir, entre outros temas, sobre ocupação e ressignificação do espaço da universidade pública.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/USPerifa>

Instagram: <https://www.instagram.com/slamusperifa/>

Jornal da USP: <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2019/11/espacos-negados-da-usp-sao-ocupados-pela-rima/>

APÊNDICE B

O Apêndice B apresenta um conjunto de poetas que circulam por variados slams, tendo como prioridade a cidade e o estado de São Paulo. Será evitado juízo de valor sobre as obras, mas é notório que as escolhas envolvem um julgamento prévio acerca de poetas com trabalhos relevantes. Infelizmente, muitas/os poetas de qualidade não constam da lista, pois esta não tem intenção de se constituir como objeto documental de longo alcance, e sim como uma possível introdução ao tema. Devido à profusão de nomes, selecionamos *slammers* com visibilidade, publicações e participações em campeonatos estaduais e/ou nacionais. Informações mais detalhadas, tais como influências literárias, idades, entre outros aspectos, embora relevantes, não foram abordadas em função da limitação do trabalho, mas podem ser objeto de investigação posterior. A lista segue ordem alfabética. Pela característica dinâmica de redes sociais e espaços virtuais, os conteúdos digitais podem variar com o tempo.

Beká – poeta com formação poética ligada à música. Em publicações próprias e em antologias de que participou, ele indica que iniciou no rap, passou pelo funk e conheceu o slam em 2016, mas começou a participar efetivamente de competições em 2017. Já venceu batalhas renomadas, como Slam da Guilhermina, e foi finalista de etapas estadual e nacional. O poeta publicou os livretos *Três por dez* (2018) e *Quem foi que falou que eu não sou um moleque atrevido* (2019); também já figurou em antologias de slams de que foi vencedor, como o Slam Resistência, por exemplo.

Conteúdos digitais:

Spotify: <https://open.spotify.com/artist/4tu9rVZY8WabnRYi6zhX30>

Cleyton Mendes – poeta, escritor, *slammer*, ativista cultural e carteiro. Por conta da sua profissão e atuação poética, ficou conhecido como “Carteiro-Poeta”, por recortar poesias e entregar junto com correspondências. Possui, até o momento, quatro livros publicados e tem atuação destacada no meio do slam e da literatura marginal da periferia, integrando projetos e ações educativas, através de oficinas e palestras em escolas e universidades. É idealizador e apresentador do “Sarau Pense já” e do coletivo “Afrônt Poesia”.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/poetacleyton/>

Instagram: <https://www.instagram.com/poetacleyton/>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCMZRfb3BxFc9w70oaGbPeIg>

Daniel Carvalho – músico, educador, poeta e fotógrafo, é também conhecido em redes sociais como Daniel GTR. Já teve atuação destacada em variados slams de São Paulo, vencendo competições e disputando campeonatos estaduais e nacionais. Possui publicações de livros próprios, bem como já figurou em antologias. Sua produção poética não focaliza apenas *poetry slam*, há obras em que ele transita por um tipo de poesia diferente, como nos livros *Manual para ler as estrelas* e *Amanhã sonhei que a peste invadia a casa*. Organizou duas coletâneas intituladas *Entre versos controversos* e *Entre versos controversos: o canto de Itaquera*. Atua em variados campos, tais como a educação e a pesquisa acadêmica, sendo mestre em Letras e doutorando pela USP.

Conteúdos digitais:

Site: <https://www.danielgtr.com/>

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/GtrDaniel>

Instagram: <https://www.instagram.com/gtrdaniel/>

Youtube: <https://www.youtube.com/danielgtr>

Emerson Alcalde – um dos precursores do slam no Brasil. Poeta, escritor, dramaturgo, arte-educador, ativista social; com atuação variada, esteve presente ao longo da consolidação do fenômeno no país e é um dos idealizadores de projetos como o Slam da Guilhermina e o Slam Interescolar. Sua atuação poética remete aos primeiros anos do slam brasileiro: foi representante do país na Copa do Mundo de Slam na França, em 2014, tendo obtido o vice-campeonato. Autor dos livros *(A) MASSA* (2011), *O vendedor de travesseiros* (2015) e *Diário bolivariano* (2019), *Gênese* (2020) e *Nos Corre da Poesia – Autobiografia de um slammer* (2022).

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/emersonalcaldepoesia/>

Instagram: <https://www.instagram.com/emersonalcalde/>

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UCtBt_Mk0o8l4FYu7fH33EZw

Jéssica Campos – poeta da Zona Sul de SP, foi campeã do Slam BR de 2020, a primeira edição virtual da competição, e do Slam SP de 2021, além de vencer outras batalhas espalhadas pela cidade. Publicou os livros *Transcrevendo a Marginalidade* (2020) e *Marginalizando o Amor* (2022). É uma das organizadoras do Sarau do Capão, sendo também estudante de Ciências Sociais e professora do Cursinho Popular Carolina de Jesus. A descrição de seu canal de vídeos no Youtube contém uma frase que a situa no âmbito da das margens: “*A poesia Marginal é o*

som da voz que nunca foi escutada”. Seus poemas transitam por temas recorrentes nos slams (como racismo, machismo, etc.), mas também há poemas e performances sobre o fazer poético e questões afetivas.

Facebook: <https://www.facebook.com/JessicaC.Poesia/>

Instagram: https://www.instagram.com/jekeh_campos/

Youtube: https://www.youtube.com/channel/UCSUJwdm6_emjcjB74bdR8SQ

Joice Tau – é uma poeta angolana que venceu o Slam BR em 2021. Em decorrência da pandemia e com a realização de eventos virtuais, ela passou a concorrer em slams brasileiros. O fato inusitado está no fato de ela ter vencido o campeonato nacional do Brasil mesmo residindo em Angola. Ela venceu edições de importantes slams brasileiros, como Slam das Minas SP e Slam da Guilhermina, mas optou pela vaga conquistada no Slam das Minas PE. Em sua apresentação no Facebook, ela afirma que sua intenção é “*Emanar os ecos de todas as outras vozes oprimidas pela arrogância do tempo usando o instrumento ‘Voz’*”.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/joiceisabelzau/>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCtCpZrqn3AYMeuQodb25E0w>

Entrevista: <https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/poesia-sem-fronteiras-joyce-zau-poeta-angolana-e-a-campea-do-slam-br-2021>

Kaya – poeta, *slammer* e artista independente, possui as publicações *Verbo Rasgado* (2020) e o zine *O Mosquito* (s/d). Ele se descreve como “*poeta que nasceu nos muros*” e atualmente tomou as escritas, o que lhe rende um estilo de escrita e performático incisivo. Realiza palestras sobre literatura marginal e idealiza eventos culturais relacionados à arte urbana em escolas públicas. Segundo suas palavras, na antologia de 2018 do Slam Resistência, ele “[...] *Se orgulha em ser um artista versátil, que procura escrever o que pinta, pintar o que recita e recitar o que canta enfatizando sua raiz favela [...]*” (SLAM RESISTÊNCIA, 2018, p. 42).

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/kayapoesias>

Instagram: <https://www.instagram.com/kayamesmo/>

Kimani – é o nome artístico de Cynthia Santos, poeta, compositora e cantora. Seu pseudônimo, de origem afro-americana, significa “meiga e doce”. Foi campeã de importantes competições, como o Slam SP e Slam Nacional da FLUP, ambos em 2017. Sua conquista mais destacada foi

do Slam BR 2019, o último disputado de modo presencial antes da pandemia de Covid-19; contudo, por questões sanitárias, foi impedida de participar, presencialmente, da Copa do Mundo na França no ano seguinte. Seu trabalho se tornou fenômeno de mídia e nas redes ao compor “Manifesto”, que integrou a série britânica *The Handmaid’s Tale (O conto da Aia)*, produção de alcance nacional e mundial. Sua trajetória artística inspirou o documentário *Fé Refeita*, lançado em 2021.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/kimanipoesias/>

Instagram: https://www.instagram.com/kimani_poeta/

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCkwhH3lvB2O2wFqU6rZinDQ>

Spotify: <https://open.spotify.com/artist/2FKbDqzPWCs69q5Xtm1RwK>

King Abraba – (anteriormente apenas King) é uma poeta, *rapper*, atriz, escritora e produtora cultural advinda da Zona Sul de São Paulo. É figura recorrente em competições locais, estaduais e nacionais, chamando atenção muitas vezes já em sua apresentação, em função do nome artístico que subverte gênero – King, palavra que pode confundir enganosamente quem não a conhece, por se tratar do masculino na língua inglesa. Venceu importantes competições e figurou em antologias poéticas. Em sua trajetória, por três vezes foi vice-campeã do Slam BR. Possui um estilo direto e trata de assuntos que se comunicam rapidamente com o público que frequenta os eventos; tendo entre suas marcas um poema que presta tributo a sua mãe, tema que gera identificação e costuma ser bem avaliado. Em 2022, publicou o livreto *O reinado*.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/kingabraba>

Instagram: https://www.instagram.com/king_abraba/

Lucas Afonso – “MC, Arte-educador, apresentador do Slam da Ponta, poeta dos filhos de Ururaí, Campeão do Slam Brasil 2015 e representante do Brasil na Copa do Mundo de Poesias 2016 na França” (AFONSO, 2019, orelha). É um *slammer* com estilo próprio e variado, tendo poemas que transitam entre uma crítica feroz a aspectos sociais e políticos, e chega a textos que expressam uma poesia de sentimentos afetivos, ou com conteúdo mais “romântico” – no sentido popular da palavra. Sua publicação impressa *a última folha do caderno* traz uma inovação formal bastante interessante: é escrita de trás para a frente, em referência a seus primeiros escritos, os quais seriam feitos nas últimas folhas de seus cadernos escolares.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/lucasafonsooficial/>

Instagram: <https://www.instagram.com/lucasafonsooficial/>

Youtube: <https://www.youtube.com/c/LucasAfonso>

Luiza Romão – poeta, atriz e *slammer*, atua há alguns anos em saraus e slams de SP. Publicou os livros *Coquetel Motolove* (2014), *Sangria* (2017) e *Também guardamos pedras aqui* (2021), além de integrar a antologia *As 29 poetas hoje* (HOLLANDA, 2021). Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada, na FFLCH-USP, desenvolve pesquisa sobre o slam no Brasil. Por ter formação em Direção Teatral (ECA-USP), já participou de coletivos artísticos ligados ao teatro, como Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Teatro Documentário e Cia Ato Reverso. Circulou por variados festivais e mostras nacionais e internacionais, mesclando atividades ligadas a cinema, performance e poesia. Atuante desde as batalhas de *poetry slam* mais tradicionais, teve papel importante na consolidação da participação feminina no fenômeno. Foi vice-campeã da primeira edição do Slam BR, em 2014.

Conteúdos digitais:

Instagram: https://www.instagram.com/luiza_romao/

Youtube: <https://www.youtube.com/c/LuizaRom%C3%A3o>

Luz Ribeiro – “*mãe, escritora, atriz, narradora e slammer*”, é essa a autodescrição que a poeta faz de si mesma. Ela participa de slams e saraus desde 2012; seu percurso é permeado por disputas e vitórias em eventos de relevância nacional e internacional: venceu o Rio Poetry Slam (FLUP), em 2015, e o Slam BR, em 2016; e representou o Brasil na Copa do Mundo de Poesia, em Paris, em 2017. Uma das idealizadoras e *slammaster* do Slam das Minas SP, fez parte também dos coletivos Slam do 13 e Poetas Ambulantes. Publicou os livros *Eterno Contínuo* (2013), *Espanca Estanca* (2017) e *Novembro [pequeno manual de como fazer suturas]* (2020). Como atriz, foi uma das protagonistas da série BRAVOS, da TV Brasil. Atualmente, faz parte do coletivo de teatro Legítima Defesa, grupo que trabalha com a temática da negritude e seus desdobramentos. É uma das referências femininas do slam nacional, com textos e performances de alcance midiático significativo. Seus poemas abordam temas variados, mas podem ser destacados o combate ao machismo, ao racismo, à LGBTfobia e aspectos relativos, principalmente, a corpos negros femininos.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/luzribeiropoesia/>

Instagram: <https://www.instagram.com/luzribeiropoesia/>

Youtube: <https://www.youtube.com/c/LuzRibeiro>

Site: <https://luzribeiro.com.br/>

Márcio Ricardo: poeta da Zona Sul de SP, que transita entre slam, sarau e hip-hop. É bastante presente em batalhas de poesia espalhadas por São Paulo, Brasil e também internacionalmente (bicampeão do Slam Quilmes, na Argentina). Em 2019, obteve 20 vitórias em diferentes batalhas poéticas. Atuou como poeta formador no Slam Interescolar nos anos de 2019, 2020 e 2021. Já recebeu prêmios nacionais e internacionais por sua atuação como poeta, formador e/ou palestrante. Teve ainda participações em eventos de renome e midiáticos, como Bienal do Livro, Showlivre, Manos e Minas, entre outros. Publicou a obra *Felicidade Brasileira – Os Versos de um Semblante*.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/PoetaMarcioRicardo/>

Instagram: https://www.instagram.com/poeta_marcioricardo/

Youtube: <https://www.youtube.com/@MarcioRicardoPoeta>

Site: <https://poetamarcioricardo.wixsite.com/poetamarcioricardo>

Mariana Félix – é uma das poetas de maior visibilidade midiática e com variadas publicações impressas, tendo até a data de nosso trabalho quatro publicações próprias, junto a outras participações em antologias. Sua escrita vai além de poemas, produzindo também textos de gêneros não poéticos – como crônicas, por exemplo –, trabalhando com temas que transitam entre feminismo, política, amor, entre outros. Foi apresentadora do programa “Além da Poesia”, da rede televisiva TVT. Mais recentemente, ingressou no mundo da política, em 2022, ela concorreu ao cargo de deputada estadual por São Paulo.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/soumarifelix/>

Instagram: <https://www.instagram.com/soumarifelix/>

Youtube: <https://www.youtube.com/c/MarianaFelixoficial>

Mel Duarte – poeta, escritora, *slammer* e produtora cultural, está inserida no mundo literário em São Paulo desde 2006, tendo atuado em saraus antes mesmo de o slam chegar ao país. Já fez parte de iniciativas como “Poetas Ambulantes” e “Slam das Minas SP”. Entre seus livros, há publicações voltadas ao público infantil, além da tradução da publicação *Negra nua e crua* (2016) para a língua espanhola – *Negra desnuda e crua* (2018). Foi destaque na abertura da FLIP (Feira Literária

Internacional de Paraty) em 2016; e também a primeira mulher a vencer o Rio Poetry Slam – campeonato internacional de poesia falada. Em 2019, lançou um disco de poesia falada “Mormaço – entre outras formas de calor”. Foi uma das quatro poetas de slam a integrar o seletivo grupo presente na antologia *As 29 poetas hoje* (HOLLANDA, 2021).

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/melduarte poesia/>

Instagram: <https://www.instagram.com/melduarte poesia/>

Site: <https://melduarte poesia.com.br/>

Roberta Estrela D’Alva – (nome artístico de Roberta Marques do Nascimento) é uma das primeiras *slammers* brasileiras com projeção internacional. A poeta tem atuação em variados campos, sendo atriz, ativista, MC, *slammaster* e também pesquisadora acadêmica – bacharela em Artes Cênicas (ECA-USP), mestra e doutora na área de Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Foi apresentadora do programa televisivo *Manos e Minas*, da TV Cultura. Idealizadora e *slammaster* do ZAP! Slam; curadora do Rio Poetry Slam – evento que integra a FLUP, Feira Literária das Periferias; além de organizar e apresentar, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e convidadas/os, as competições estadual e nacional, Slam SP e Slam BR, respectivamente.

Conteúdos digitais:

Facebook: <https://www.facebook.com/robertaestreladalva/>

Instagram: <https://www.instagram.com/estreladalva/>

Tawane Theodoro – nascida em 1998, a jovem poeta é produtiva e tem um estilo direto, carregado de referências internas ao próprio slam. Segundo informações de seu livro *Afrofênix: a fúria negra ressurge*, ela teve contato com poesia marginal em 2016, quando estudava no Cursinho Popular Carolina de Jesus. Entre as competições de que participou, já foi ganhadora de eventos importantes, com destaque para a vitória do Slam SP de 2018.

Conteúdos digitais:

Instagram: https://www.instagram.com/pretata_/