

# DOS ESPAÇOS FÍSICOS AO CYBERESPAÇO: O *POETRY SLAM* EM CONTEXTO PANDÊMICO

[FROM PHYSICAL SPACES TO CYBERSPACE: POETRY SLAM IN PANDEMIC CONTEXT]

**FABIANA OLIVEIRA DE SOUZA<sup>i</sup>**

ORCID 0000-0002-6045-0092

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI<sup>ii</sup>**

ORCID 0000-0003-3238-8049

Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brasil

Laboratorio Nacional de Materiales Orales – Morelia, Michoacán, México

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise das transformações que ocorreram nos *poetry slams*, campeonatos de poesia falada, com a passagem para o formato remoto durante os anos de 2020 e 2021, devido à pandemia de COVID-19. A partir da observação de diversos eventos realizados virtualmente, apontam-se quais foram os aspectos mais impactados, entre eles, o caráter performático, que envolve tanto a própria apresentação dos poetas quanto sua relação com o público; a ressignificação do espaço das redes; e um rompimento de barreiras geográficas que antes impediam que os *slammers* participassem de disputas em cidades, estados ou países distantes.

**Palavras-chave:** *Poetry slam*; Performance; Pandemia; Poesia falada; Eventos remotos

**Abstract:** This paper presents an analysis of the transformations that occurred in poetry slams, spoken poetry championships, with the transition to remote format during the years 2020 and 2021, due to the COVID-19 pandemic. From the observation of several events held virtually, it is pointed out which aspects were most impacted, among them, the performative character, which involves both the presentation of the poets and their relationship with the public; the resignification of the space of networks; and a breakdown of geographic barriers that previously prevented slammers from participating in contests in distant cities, states, or countries.

**Keywords:** Poetry slam; Performance; Pandemic; Spoken poetry; Remote events

## Introdução

A adaptação dos *poetry slams*, campeonatos de poesia falada, para o formato remoto provocou significativos impactos em sua forma original, sobre os quais discorreremos ao longo deste artigo. Antes da pandemia de COVID-19, essas competições ocorriam em espaços físicos e contavam com a presença de uma plateia, chegando a reunir centenas de pessoas que se acomodavam ao redor de uma espécie de palco imaginário – ou real, em alguns casos – onde os *slammers* faziam suas performances poéticas. Diante do cenário de isolamento social e quarentena que se impôs já nos primeiros meses do ano de 2020, as disputas presenciais tiveram que ser canceladas e alguns coletivos de *slam* conseguiram retomar suas atividades meses depois. Entretanto, para recriar essas práticas, foi preciso transferir para as telas de aparatos tecnológicos o que antes era feito em bares, centros culturais, teatros, ruas, praças públicas e estações de metrô, espaços nos quais os poetas estavam sujeitos a intervenções (nem sempre agradáveis) do público e a ruídos inevitáveis que acabavam interferindo na compreensão de uma ou outra parte dos poemas falados.

Nessa passagem ao cyberespaço, naturalmente ocorreram variadas (e, muitas vezes, profundas) alterações, uma vez que os elementos que compunham o ambiente de cada evento já não eram os mesmos, o que faz toda a diferença para uma cena cultural que tem como foco as narrativas orais de poetas que, por meio de suas performances, estabelecem forte interação com seus espectadores, que atuam como seus interlocutores.

Para organizar a discussão que se propõe neste trabalho, realizaremos o seguinte percurso: em primeiro lugar, ofereceremos informações gerais sobre o *poetry slam*, a fim de pontuar como e onde surgiu e quais são suas características principais; em seguida, apresentaremos considerações acerca das narrativas orais em contextos digitais, tratando das relações entre performance e esses meios; por fim, analisaremos as diversas modificações que observamos em eventos de *poetry slam* realizados virtualmente em 2020 e 2021 no Brasil, na Argentina e no México, o que constitui nosso *corpus*.

### Breve história do *poetry slam*

Com o objetivo de combater a elitização da poesia e o pouco envolvimento do público com esse gênero literário em eventos como círculos de leitura, Marc K. Smith e seu grupo *Chicago Poetry Ensemble* deram origem, em 1986, a uma competição de poesia falada, passando a realizá-la semanalmente no *Get Me High Jazz Club*, em Chicago (Estados Unidos), e nomeando-a *Uptown Poetry Slam*. No ano seguinte, o evento foi transferido ao *Green Mill Tavern* (ainda em Chicago), passando a se chamar *Uptown Poetry Cabaret* (SOUZA, 2021).<sup>1</sup> Com o tempo, o show se tornou uma batalha de poesia performática, com as seguintes regras: os poemas deveriam ser autorais, de temática livre; cada performance teria que ser de até três minutos (com tolerância de dez segundos); e os poetas só poderiam utilizar sua voz e seu corpo, isto é, sem auxílio de acompanhamento musical, figurino ou outros objetos. Ao final, eles receberiam uma nota de zero a dez de cinco jurados, escolhidos entre os presentes no dia do evento.

A palavra *slam* é uma onomatopeia utilizada em inglês para representar o som de um bater de portas, mas também pode designar uma crítica contundente ou qualquer tipo de impacto forte (CAMBRIDGE, *n. p.*). Smith diz ter se apropriado do termo inspirado por seu uso no universo dos esportes, como o boxe. Também daí teria vindo a estrutura da disputa, que se divide em *rounds* e com um tempo máximo de três minutos, como acabamos de descrever. Com a expansão dos coletivos de *slam* dentro de um mesmo país e ao redor do mundo, a dinâmica de interação entre eles reproduz a lógica do futebol, já que as etapas se dividem em local, estadual ou regional, nacional e internacional. Por essa razão, muitos o chamam de “esporte da poesia falada”, e Marc Smith alega, no documentário *Slam - Voz de Levante* (2017), que resolveu utilizar a competição como uma estratégia para chamar atenção para o texto e a performance dos poetas. Com isso, apesar do aspecto competitivo, o *slam* acabou se tornando também um momento lúdico e de formação de comunidades.

Duas décadas depois de sua criação, esses eventos poéticos também encontraram solo fértil no México, no Brasil e na Argentina, chegando a esses países em 2005, 2008 e 2011, respectivamente, conforme já documentaram diferentes trabalhos (GARDUÑO

---

<sup>1</sup> De acordo com informações presentes no site oficial de Marc Smith, disponível em: <<http://www.marckellysmith.net/about.html>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

ZAPATA, 2019; D'ALVA, 2011; NASCIMENTO, 2012; 2019; NEVES, 2017; SOUZA, 2020).

O modo de enxergar, difundir e compartilhar a poesia proposto pelos *poetry slams* reverberou em outras partes do mundo e se transformou em um movimento com um alcance que vai desde o local até o transnacional. Ademais, ele se configurou de maneira semelhante a outros gêneros literários e artísticos que reforçam e valorizam antigas tradições e reconhecem a oralidade como uma forma de expressão rica e legítima.

Segundo Finnegan (2005), “o conceito de literatura oral performada deu origem a uma compreensão mais ampla das diversidades de realização literária, levando-nos para além da noção limitada de textos escritos” (FINNEGAN, 2005, p. 167)<sup>2</sup>. Para produções como as poesias de *slam*, a performance oral se torna o elemento central dessa realização literária, sendo um exemplo de que aquilo que consideramos literatura é mais abrangente e pode se referir tanto ao escrito quanto ao não-escrito, ainda de acordo com Finnegan (2016).

Outra característica dos *slams* é o fato de estarem abertos para qualquer pessoa que queira participar. Com isso, “conseguem criar uma atração forte com o público, por sua maneira de obter uma participação geral de todos os espectadores do evento. De uma maneira ou outra, transformam o ato individual em algo social, comunitário” (GARDUÑO ZAPATA, 2019, p. 7).<sup>3</sup> Esses aspectos são importantes para entender o distanciamento do *slam* em relação ao cânone literário, pois o próprio movimento é criado como uma forma de romper com a lógica academicista dos eventos voltados para leitura de poesia, em geral focados em apenas um ou poucos poetas já consagrados e premiados, deixando o público em uma posição mais passiva, sendo apenas ouvintes.

O *slam* surge, portanto, nesse contato físico e a partir do propósito de reunir mais pessoas em torno da poesia (SMITH; KRAYNAK, 2009), envolvendo-se de um modo mais engajado nesses eventos poéticos e estando mais atentas às poesias performadas (PFEILER, 2003). Mais adiante, apresentaremos algumas das principais implicações da

---

<sup>2</sup> “The concept of performed oral literature has opened up a more generous understanding of the diversities of literary realization, taking us beyond the narrow notion of written texts.” Tradução nossa.

<sup>3</sup> “Logran crear una atracción fuerte hacia el público, por su manera de obtener una participación general de todos los asistentes al evento. De una u otra manera, convierten el acto individual en algo social, comunitario.” Tradução nossa.

pandemia no formato original dessa ferramenta-comunidade-ação que são os *slams*, passando, antes, pelas observações a respeito dessas narrativas em meios digitais.

### **O compartilhar: narrativas orais no âmbito digital**

As manifestações digitais têm se consolidado cada vez mais na última década e, com a pandemia da COVID-19, surgem como uma alternativa para a legitimação de fazeres poéticos e vozes outras. Se antes as poetisas e os poetas tinham espaços físicos para realizarem suas competições e/ou encontros de poesia, a crise sanitária que tomou conta do mundo em 2020 e em parte de 2021 fez com que a internet se consolidasse como um lugar de remediação poética.

O conceito de remediação dá conta da “lógica formal através da qual os novos média reformam as formas dos média anteriores” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 273), ou seja, a passagem do presencial para a tela, de um desenho para uma fotografia, tudo isso são atos remediadores. Remediadores<sup>4</sup>, também, são os pesquisadores situados em espaços não canônicos e que se utilizam das ferramentas que possuem – escrita de artigos, registros audiovisuais, entrevistas – para trazerem à tona novas formas de manifestação poética, numa transformação mediática<sup>5</sup> do verbivocovisual. Assim, esse processo remediador rompeu barreiras, na medida em que permitiu que acontecimentos

---

<sup>4</sup> Esse novo olhar para o conceito de remediação é melhor explicado no livro *Cybernarrativa Pós-Contemporânea: pensando o narrador oral urbano-digital* (2018) em que, para além de se pensar a transformação que um novo meio produz sobre os anteriores, Przybylski repensa esse modelo aplicando-o ao modo como os sujeitos periféricos lidam com essas transformações e, a partir de suas produções, retratam de que modo foram afetados por elas.

<sup>5</sup> Diferenciamos mídia de *media* com base nas ideias de Przybylski (2018), conforme explicitado no livro anteriormente mencionado. A autora se baseia nas ideias de Nick Couldry que, na tentativa de definir *media*, afirma: “Media, como termo, é ambíguo. ‘Media’ refere-se a instituições e infraestruturas que produzem e distribuem conteúdos particulares em formas mais ou menos fixas e que trazem consigo seus contextos, mas a ‘media’ é também seu conteúdo próprio. De qualquer forma, o termo liga-se, fundamentalmente, às dimensões institucionais da comunicação, seja como infraestrutura ou conteúdo, produção ou circulação. A media digital compreende apenas a última fase das contribuições da media para a modernidade, mas a mais complexa de todas, a complexidade ilustrada pela natureza da internet como rede das redes que conecta todos os tipos de comunicação de pessoa-a-pessoa a grupos de pessoas em um espaço maior de comunicação. A media tornou-se flexível e interconectada o suficiente a ponto de fazer do ambiente media o nosso único ponto de partida, sem considerar nenhuma media em particular” (COULDY, 2012, p. 2, tradução da autora *apud* PRZYBYLSKI, 2018, p. 65). A autora justifica ainda o porquê de não usar a tradução *mídias*. A razão dá-se, em primeiro lugar, por remeter a objetos como CDs, DVDs etc. e, segundo, visto que, nesses estudos, é do senso comum a manutenção do termo *media* para dar conta dos estudos hipertextuais, de narrativas em vídeo, áudio etc. *Media* é um termo mais amplo. Sua manifestação acontece a partir da linguagem hipertextual, de dispositivos hipermedia, capazes de facilitar a produção e a circulação de conhecimento. Todas as ferramentas que auxiliam na estruturação de um ambiente virtual e na organização do seu conteúdo farão parte dos *media* (PRZYBYLSKI, 2018, p. 65).

antes vistos como separados ocorressem concomitantemente. O *slam*, em sua forma contemporânea, e com sua nova roupagem pós-pandemia, é também um movimento remediador, já que permite aos poetas, de diferentes lugares do mundo, estarem em duas competições ao mesmo tempo, como veremos ao longo desse artigo.

Marshall McLuhan (1969) nos traz a célebre ideia de que o conteúdo de cada meio é sempre outro meio, ao que Araújo (2017) acrescentará que é justamente isso o que chamamos de remediação, a qual, apesar de existir desde sempre na prática, é a principal característica dos *media* digitais. Para o pesquisador, “isto não acontece devido ao momento histórico, mas ao momento tecnológico, isto é, o processo digital cria mais possibilidades de experimentação e, conseqüentemente, novas formas de criação, muitas vezes reformulando outros conceitos e confrontando paradigmas” (ARAÚJO, 2017, *n. p.*). Esse processo de reformulação foi justamente o que ocorreu com o modo de se ver, pensar e agir em relação aos eventos poéticos aqui tratados, na medida em que eles também representam conteúdos, estimulam experiências. Com o computador ou *smartphone*, tão usados na pandemia, houve uma relação entre mente, sentidos, tecnologia e homem mediada, entre outras, pela poesia de *slam*.

Sendo manifestações que advêm da oralidade, um fator relevante, e que determina os estudos na área das poéticas orais, bem como se faz presente quando tratamos de batalhas de poesia, é a performance. Sabe-se que, segundo Zumthor (1997; 2014) e Phelan (2011), entre outros, a performance é única, irrepetível e acaba no instante em que é proferida. É concretizada em um conjunto em que corpo, gesto e voz são igualmente importantes.

Os estudos contemporâneos na área da oralidade vêm se alinhando aos digitais numa tentativa de dar permanência a essa performance. Registrar os *slams* em vídeo e transmiti-los *on-line*, de modo que eles já fiquem num repositório digital, é de suma importância para os pesquisadores da área. À academia importam esses registros por sua preocupação com a mencionada tentativa de permanência das performances, como uma forma de documentá-las e de chamar atenção para o valor literário dessas produções.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Existem acadêmicos que ainda consideram poesia apenas aquilo que integra o cânone e já está consolidado. Não sendo nosso objetivo aqui discutir canônico ou não canônico, cabe-nos dizer que, enquanto pesquisadoras dos *slams*, o que sabemos é que estamos lidando com sujeitas e sujeitos artistas e que suas produções são poéticas, válidas e (merecem ser) reconhecidas como tal.

Assim, pode-se afirmar que a contemporaneidade e a evolução e/ou transformação da forma de se olhar o cânone foram criando novos tipos de narradores e narradoras capazes de, a partir do corpo, da voz, dos meios digitais (PRZYBYLSKI, 2018) e da performance, se apropriarem do cyberspaço para trazerem à tona e legitimarem suas narrativas e suas identidades sociais e poéticas. Surgem, também, ainda de acordo com a autora, narradoras orais urbano-digitais, categoria que pode abarcar poetas que estão em ambientes ditos marginalizados – em sua maior parte nas periferias – e fazem do ato de narrar suas histórias uma arma de embate contra uma sociedade que é eminentemente conservadora e, pensando nas mulheres, patriarcal. É, segundo Miriane Peregrino, uma forma de desterritorializar a poesia na medida em que permite que pessoas de outros países participem como competidoras em diferentes batalhas, como é o caso do Slam BR:

Desde 2014, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos através do ZAP! Slam (primeiro evento de slam do Brasil) organiza em São Paulo o campeonato brasileiro de poesia falada, o Slam BR. Por conta das restrições impostas pela pandemia, o Slam BR passou do palco para a tela, acontecendo em formato online nas edições de 2020 e 2021. Se por um lado, no formato online, perdemos o contato presencial com a cena; por outro, ele desterritorializou as competições, abriu brechas de mobilidade internacional para poetas com acesso à internet e atentos às salas virtuais, e reescreveu o papel das curadorias locais. (PEREGRINO, 2021, *n. p.*)

As histórias narradas passam a ter um cunho social e político, aliás, as realidades dos sujeitos que são marginalizados, invisibilizados, silenciados e que vivem em situações sócio-políticas excludentes serão o mote para sua inserção em diversos movimentos artístico-literários como os *poetry slams*. Eles têm se tornado cada vez mais reconhecidos não só pela qualidade e organização de suas produções, mas também pelo alargamento dos espaços nos quais elas são performadas, como no caso da discussão aqui estabelecida, que apresenta a internet enquanto *locus* de realização do ato poético.

### **Configuração no formato remoto**

A análise comparatista entre os *poetry slams* presenciais e os que se deram em formato remoto, que assinalaremos a partir deste ponto, tem como base aquilo que pudemos observar, principalmente, em competições brasileiras, argentinas e mexicanas

realizadas virtualmente ao longo de 2020 e 2021, assistidas em tempo real ou de modo assíncrono, sendo examinadas mais minuciosamente a partir do que ficou gravado e foi disponibilizado nos canais de comunicação de diferentes coletivos de *slam*.

Além de serem feitos em centros culturais e praças, entre outros lugares públicos, os *slams* costumavam ocorrer à noite e coincidiam com o fim do horário comercial, permitindo que trabalhadores de volta para casa pudessem assistir e até competir, caso tivessem interesse.

Outra característica do formato presencial era o uso das redes sociais como um apoio tanto para a divulgação de datas, horários e locais de realização, quanto para o pós-evento, quando se publicavam alguns dos vídeos e fotografias produzidas na ocasião. Hoje as redes são o próprio meio onde tudo acontece, desde as inscrições daqueles que desejam competir até a votação para escolha do poeta vencedor.

Cabe lembrar que, uma vez que o *slam* de poesia é aberto a qualquer pessoa e, portanto, não se estabelecem critérios de seleção, as vagas disponíveis eram preenchidas por ordem de chegada. Somente a última edição do ano de cada coletivo não permite inscrição, pois se destina aos vencedores das etapas anteriores. Um exemplo de convocatória para o evento se encontra em uma publicação na página do Slam Santa Fe no *Instagram*, no qual informam: “Como você pode participar? FÁCIL, estaremos publicando um *story* que vocês têm que responder com um simples ‘me inscrevo’ [...]. Há limite de vagas, então fiquem ligados. A única condição é ter vontade de declamar/recitar ao vivo um texto de autoria própria ou de algumx poeta preferide”.<sup>7</sup> Algo semelhante está no texto de divulgação de uma edição do Circuito Nacional Poetry Slam MX no *Facebook*, em que se define: “Um slam virtual de poesia para todas as vozes, um lugar no cosmos para a escuta, a ternura e *apapachamamamento*”,<sup>8</sup> sendo este termo um neologismo a partir da junção do verbo *apapachar*, equivalente a *acariciar com a alma* em náhuatl, com o nome Pacha Mama.

---

<sup>7</sup> “¿Cómo podés participar? FACIL, estaremos subiendo una historia que tienen que responder con un simple ‘me anoto’ [...]. Hay cupo limite, así que no se cuelguen. La única condición es tener ganas de declamar/recitar en vivo un texto de autoria propia o de algunx poeta preferide.” Tradução nossa. É possível verificar o texto na íntegra em: <<https://www.instagram.com/p/CCbtgrnDiQt/>>. Acesso em: 29 set. 2021.

<sup>8</sup> “Un slam virtual de poesía para todas las voces, un lugar en el cosmos para la escucha, la ternura y apapachamamamiento.” Tradução nossa. O texto e o cartaz de divulgação se encontram em: <<https://ms-my.facebook.com/poetryslammexico/photos/-slam-virtual-mx-3-temporada-2021-%EF%B8%8F-un-slam-virtual-de-poes%C3%ADa-para-todas-las-voc/2910452799195265/>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Embora a forma de organização fosse mais simples, por não depender de equipamentos tecnológicos para sua realização, todos os campeonatos possuem diferentes tarefas e havia uma distribuição entre os integrantes de cada grupo de *slam*. Para alguns, foi possível manter essa estrutura no formato remoto, mas para outros, que não conseguiram (quase) nenhum tipo de apoio, foi mais difícil levar a poesia falada para o espaço virtual, simplesmente a partir de uma adaptação do modelo habitual. Há uma falácia em torno da facilidade que se tem em utilizar o ambiente digital. Embora esse meio tenha tornado mais fácil o compartilhamento da informação, seu uso, a depender do espaço onde as pessoas vivem, não é algo tão simples. Nos três países cujos casos foram observados, muitas equipes de *slam* não chegaram a realizar competições regulares *on-line*, ou só o fizeram bastante tempo depois do início da pandemia. No Brasil, alguns estados não puderam fazer sua seletiva para o campeonato nacional de 2021 como antes: as representantes de Pernambuco foram selecionadas através do Slam das Minas PE e a da Paraíba, por meio de um “duelo”, como informado em publicações de suas respectivas contas no *Instagram*<sup>9</sup>.

Na Argentina, o primeiro campeonato nacional, em setembro de 2020, não contou com todos os coletivos até então ativos no país porque, para muitos, como os do Slam Bariloche, era inviável sustentar competições *on-line* mensalmente. Mesmo os que se adaptaram às atividades remotas encontraram bastante dificuldade, por isso, embora o evento acontecesse em tempo real, optaram pelo envio prévio de uma gravação das apresentações dos poetas, em vez de performances ao vivo. Em julho de 2020, o Slam Poético Mendoza realizou, via *YouTube*, a disputa final, onde se definiria seu representante para o nacional, porém houve tantas falhas tecnológicas na ocasião, que decidiram interromper a transmissão e concluí-la pelo *Google Meet*.<sup>10</sup>No México, houve muitas competições e oficinas de *slam*, tanto do Slam MX quanto do Slam de Poesía para Morras, porém, para *slammers* que, como Victoria Equihua, vivem na zona rural, nem sempre a participação tinha o mesmo sucesso que o presencial.

Retomando o tema da divisão de tarefas, certos *slams* estaduais brasileiros estavam formados por uma equipe tão pequena, que os organizadores precisaram

<sup>9</sup> Tais dados podem ser encontrados em: [https://www.instagram.com/p/CUQhbizPC8T/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CUQhbizPC8T/?utm_medium=copy_link) e [https://www.instagram.com/p/CT2QkZwLWFl/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CT2QkZwLWFl/?utm_medium=copy_link). Acesso em: 18 dez. 2021.

<sup>10</sup> A primeira parte do evento está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GHXzm3GYsrU>. Acesso em: 28 jul. 2020.

assumir simultaneamente diferentes funções. Foi o caso do Slam Maranhão 2021, que, nesta que foi a sua primeira edição, contou com a garra, leveza e descontração de apenas três pessoas à sua frente: Micah Aguiar, que foi o *slammaster* responsável por conduzir a disputa e precisou atuar como jurado na calibragem<sup>11</sup>; Sollamya, sua auxiliar, puxando o “grito de guerra” do Slam Maranhão e cronometrando as apresentações, além de ser uma das poetisas que estavam batalhando, algo inimaginável para um *slam* presencial; e Jatobá, do Rio de Janeiro, que foi o poeta do sacrifício, além de ser um dos jurados e o responsável pela matemática do campeonato.<sup>12</sup> Além de tudo isso, perdeu-se o registro da última fase, devido a uma queda de energia na casa de Micah e Sollamya, que contavam apenas com seus próprios recursos (celular e rede de internet). Um trabalho de autogestão cujas falhas ocorreram por culpa da tecnologia, e não por falta de empenho.

Atentando-se para outros detalhes, é possível notar que houve mudanças em toda a dinâmica dos *poetry slams*, mesmo no caso dos que já começaram a retornar, aos poucos ou definitivamente, às competições presenciais. Diferentemente do Brasil, os *slams* da Argentina costumavam ser realizados em espaços fechados, mas, encarando o desafio de voltar ao formato anterior durante a pandemia, alguns passaram a ser realizados nas ruas, como edições do Slam Digital e do Slam Santa Fe, ou em centros culturais mais arejados e com público limitado, como o Slam Quilmes, a fim de se manter um distanciamento de segurança entre os presentes. Além das regras do *slam*, já conhecidas pelos poetas, incorporaram-se novas orientações, que se tornaram frequentes em qualquer circunstância: não se esqueçam da máscara de proteção; mantenham distância; usem álcool em gel. Seguindo estes moldes, no México, o Slam adotou a mesma sistemática: embora em um espaço fechado, retomou com audiência limitada, medidas sanitárias e de forma híbrida, realizando o evento presencialmente e transmitindo-o pelo *Facebook*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Calibragem* ou *sacrifício* são termos usados para nomear o momento de preparação dos jurados antes de a competição começar. Convida-se um poeta fora de competição para se apresentar e os jurados atribuem suas notas, como em um treinamento.

<sup>12</sup> Essas e outras informações podem ser encontradas nos diferentes vídeos postados no perfil do *Instagram* do Slam Maranhão, onde se desenvolveu todo o campeonato estadual deste grupo.

<sup>13</sup> Esse formato híbrido foi algo que surgiu de uma situação sanitária grave e deve permanecer, na medida em que é a grande ferramenta que possibilita a desterritorialização das ações, o contato dos artistas dos mais diversos espaços entre si e uma importante troca cultural.

Além das modificações já apontadas, pode-se afirmar que essas batalhas poéticas ampliaram seu alcance, a ponto de a questão geográfica não ser mais um fator determinante para os *slammers*. Participando de casa ou de onde estivessem, em um único mês eles poderiam competir fora de sua cidade, estado ou país, o que é visto como uma vantagem desse novo formato, de acordo com considerações oferecidas por pessoas que integram a cena, como os *slammasters* Emerson Alcalde, do Slam da Guilhermina, em entrevista a Caio Nascimento (2020), e Pau Impala, do Slam Quilmes, para a reportagem de Bianca Bencharski (2020). Portanto, se, por um lado, alguns poetas correm o risco de ficarem de fora das competições por alguma falha tecnológica, por outro, esta é uma perda mais fácil de se compensar, já que, por prescindirem do deslocamento físico, os *slammers* que disputam várias batalhas em poucos dias, rompendo as fronteiras com outros países, podem fazê-lo sem os custos de uma viagem internacional.

Por decorrência dessa nova realidade observada sobretudo em 2020 e 2021, um fenômeno interessante ocorreu nos três países que são o foco deste artigo. No SLAM BR - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada de 2020, a 7ª edição deste campeonato e a primeira a ser realizada virtualmente, houve alguns casos em que o *slammer* era oriundo de um estado, mas estava representando outro. Nos eventos de 2021, esse fato persistiu: Laura Conceição, de Minas Gerais, competiu em vários *slams*, entre eles, o Slam do 13 e o ZAP! Slam, em São Paulo, e o Slam Veia Aberta, no Rio de Janeiro, conquistando o primeiro lugar em todos e garantindo uma vaga na seletiva destes dois últimos estados. Como as participações eram em tempo real – e não com envio prévio de um vídeo dos *slammers* apresentando seus poemas – e dois desses *slams* ocorreram no mesmo dia e horário, a poeta precisou ficar atenta ao momento em que era chamada para cada rodada para não perder sua vez, algo que só foi possível porque se tratava de um contexto de realização de competições virtuais.

Além disso, na edição do SLAM BR de 2021, houve, pela primeira vez, uma poeta de Angola, Joice Zau, disputando e vencendo o nacional brasileiro, vitória que fez com que ela fosse a representante do país no primeiro Slam Abya Yala, ocorrido de forma híbrida (presencial e com transmissão *on-line*), ainda em 2021, durante a Festa Literária das Periferias (FLUP). Isso ocorreu porque a *slammer* foi a campeã de competições locais (Slam da Guilhermina) e estaduais (Slam das Minas PE e Slam SP).

Na Argentina, os poetas brasileiros Márcio Ricardo, Gustavo Arranjus e Fernaun participaram diversas vezes do Slam Quilmes, chegando a ser finalistas e/ou vencedores de algumas edições. Mais uma vez, isso se deve ao fato de que todos os eventos foram *on-line* ao longo do ano de 2020 – e a grande maioria em 2021 – e eram abertos a pessoas de qualquer lugar do país ou mesmo de fora. Na verdade, nunca houve uma proibição nesse sentido, tanto que, por exemplo, a poeta Tawane Theodoro, de São Paulo, já venceu no Slam das Minas do Rio de Janeiro em 2019, mas isso era mais raro no presencial.

Da mesma forma, a argentina Checha Kadener, além de participar de distintas competições como jurada e como competidora, foi campeã do primeiro Campeonato Nacional de Poesía Slam da Argentina, ocorrido em setembro de 2020, pela plataforma *Zoom*, participou do World Poetwitch Slam, um evento internacional transmitido pelo *Twitch* em março de 2021, e foi uma das juradas do primeiro *Asè Poetry Slam* em 2022, de Cuba, sem sair de casa.

No México, Victoria Equihua estabeleceu seu contato com o ambiente virtual assim que a pandemia começou, primeiro, ao ser a campeã do Slam Nacional MX de 2019, representando seu país no Grand Poetry Slam 2020, a copa do mundo de poesia, ocorrida virtualmente na França, tendo chegado até a semifinal; e depois por meio de vários eventos organizados pelo coletivo de que faz parte, o Calandria, idealizador do Slam de Poesía para Morras, um *slam* feminista, separatista, criado por e para mulheres que não se sentiam mais à vontade ao participar de ligas mistas, por todo um histórico de violências e pré-conceitos pelos quais o México passa.

Nas competições virtuais, também se alterou o modo de escolha dos jurados. Seja no formato anterior ou no adaptado à pandemia, essa decisão não é algo secundário nos *slams*. Aliás, o júri é tão importante que surge, neste novo contexto, a figura do jurado reserva (ou suplente), que substitui alguém que tenha sido selecionado para essa função e tenha problema de conexão durante alguma performance, a fim de garantir que todos os *slammers* sejam avaliados pela mesma quantidade de pessoas. No Slam Maranhão, como informado anteriormente, o grupo era formado somente por Micah, Sollamya e Jatobá, como organizadores, e cinco jurados, sem auxílio de um suplente. Por conta disso, em determinado momento da segunda fase da competição, a rede de um deles

oscila e um dos poetas precisa repetir sua apresentação para que ele possa assistir e definir sua nota.

Sobre esse tema, é importante indagar qual é o critério para a formação do júri, que antes era relativamente aleatória, dependendo dos que estivessem presentes no momento. Roberta Estrela D’Alva, que está à frente do ZAP! Slam, Slam SP e SLAM BR, chegou a comentar, durante essas competições, que, para os *slams on-line*, os organizadores solicitam que os *slammasters* de diferentes coletivos do país indiquem algumas pessoas, a fim de que haja uma diversidade de estados representados para, assim, tentar uma imparcialidade, mas é isso o que realmente acontece? Cabe questionar também o quanto pode ter influenciado nas notas e, conseqüentemente, no resultado final, o fato de esses jurados terem sido definidos previamente e já possuírem familiaridade com a cena e com parte dos poetas, sendo muitos deles pessoas da academia (e que pesquisam os *slams* ou temas afins) e até *slammers* e *slammasters*, como podemos notar, de modo mais expressivo, nos estaduais de São Paulo e Minas Gerais de 2021. Pode ser que eles criem uma certa expectativa com relação às performances, já tenham seus favoritos, ao contrário do que se esperava, e, portanto, não sejam imparciais. Então, essa seleção feita pelos organizadores não poderia acabar direcionando a escolha de um ou outro poeta?

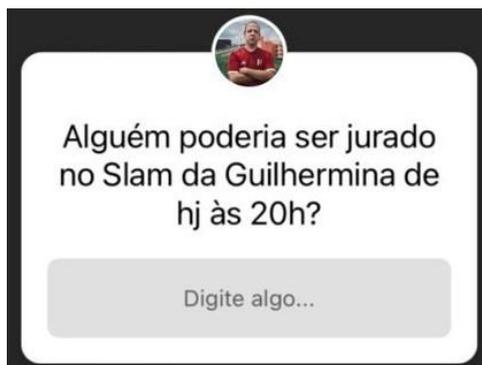
Uma forma de evitar uma indicação tão criteriosa, e talvez chegar a uma composição mais “imparcial”, seja pelo modo como fizeram a maioria<sup>14</sup> dos *slams* da Argentina e, no Brasil, grupos como o Slam da Guilhermina. Conforme se verifica na Figura 1, eles costumam perguntar nos *stories* do *Instagram* (do perfil do próprio *slam* ou dos organizadores) quem deseja desempenhar a função de jurado e, aparentemente, escolhem os primeiros a se candidatarem até que se esgotem as vagas. Em uma publicação do Slam Argentina, ainda no *Instagram*<sup>15</sup>, informa-se que os jurados para a competição nacional foram escolhidos por sorteio.

---

<sup>14</sup> Não se pode afirmar que todos os coletivos atuam dessa maneira, pois os responsáveis pelo Slam Capital, por exemplo, que realizaram sua primeira edição digital somente em maio de 2021, decidiram quem seriam os jurados, sendo um da Argentina, um do México e outro do Chile.

<sup>15</sup> Pode ser verificado em: <<https://www.instagram.com/p/CEslOpWDAT2/>>. Acesso em: 03 set. 2020.

**Figura 1: Convite para atuar como jurado**



Publicação nos *stories* (*Instagram*) do perfil de Emerson Alcalde convidando voluntários para atuarem como jurados na disputa do Slam da Guilhermina. Como os *stories* são uma publicação que desaparece em 24h, não é possível recuperá-la ou informar um link para acessá-la.

Outro aspecto que se modificou nos campeonatos virtuais foi a forma de apreciação das performances e, conseqüentemente, a interação entre poeta e audiência. Foi essa a mais profunda transformação observada, uma vez que essa interlocução é imprescindível para a dinâmica dos *slams* de poesia. No presencial, o público interagia antes, durante e depois de cada performance, com intervenções que chegavam a se sobrepor à voz dos poetas, que sentiam o impacto dessas reações porque podiam acompanhá-las ao vivo, e não ao resgatar os comentários nos *chats*, como se fez ao longo de dois anos de pandemia. Ademais, antes viam-se performances com o corpo inteiro dos *slammers*, que tinham mais liberdade de movimento quando não precisavam se preocupar com uma câmera ou outros aparelhos eletrônicos. As apresentações eram assistidas também sob diferentes ângulos, segundo o local em que cada um se posicionasse, mas agora, sendo uma única projeção pelo celular dos poetas, todos vemos a mesma coisa. Além disso, em vez de acompanharem as performances dividindo-se entre a voz deles e os ruídos do ambiente, como mencionado anteriormente, os telespectadores forjam uma reação nos *chats* – na tentativa de compensar o silêncio que agora se impõe – e que antes era constante a cada apresentação, ajudando a compor a aura da cena. Como recorda Emerson Alcalde, o *slam* podia se comparar a um futebol de rua, devido ao clima de agitação que se criava e às múltiplas interações entre as centenas de pessoas que frequentavam os encontros presenciais, o que acabou se perdendo nas disputas *on-line* (NASCIMENTO, 2020).

Com o formato remoto, temos acesso a uma parte das performances, que são efêmeras por natureza e contrárias à lógica reprodutiva do capitalismo devido à sua

imaterialidade e por não poderem, portanto, ser capturadas e vendidas (PHELAN, 2011). Ao serem registradas em vídeos, em uma espécie de esforço de perpetuação do presente, tal como se fazia nos *slams* presenciais, elas se tornam rastros imprecisos do que foram, uma vez que eles não nos permitem recuperar todo o contexto em que essas performances se produziram. Ainda mais que antes, essas filmagens, embora não sejam exatamente um substitutivo das performances situadas no aqui e agora do momento em que ocorreram, são úteis para deixar as marcas de uma cartografia da cena cultural, possibilitando o acesso aos que não puderam assisti-las em tempo real e ajudando a disseminar os campeonatos de poesia falada pelas redes.

Então, o que resta da performance, já que ela não pode ser conservada nem reproduzida, sendo diluída imediatamente após o presente de sua realização e figurando como algo que “só podemos evocar de maneira aproximativa por meio de arquivos e documentos” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 7)? O que fica, como defendem os autores, é esse registro audiovisual do ato que “é sempre pálido em relação ao aqui e agora que propõe” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 12).

Ainda sobre o aspecto performático nas competições *on-line*, em quase todos os *slams* da Argentina, preocupados com os riscos de falhas técnicas, os vídeos a serem julgados foram gravados e enviados com antecedência pelos participantes e transmitidos na apresentação ao vivo, para não prejudicar quem tivesse problemas de conexão. No Slam Poético Mendoza, por exemplo, os jurados receberam os arquivos de cada participante para que pudessem vê-los e pontuá-los, caso houvesse imprevistos na hora de transmiti-los. No caso do Slam Quilmes, um diferencial é que se aceitaram filmagens com cenário, figurino e acompanhamento musical, tudo o que em geral está proibido em um *slam* presencial. Por conta disso, houve um participante cujo vídeo contava com uma única imagem de fundo e só ouvimos sua voz; outro, ainda, exibiu somente partes do cenário, sem que víssemos o rosto ou qualquer parte do corpo de quem se apresentou<sup>16</sup>.

No formato brasileiro, em que as performances foram executadas em tempo real na grande maioria – algumas exceções foram a disputa que aconteceu no Slam Cuír (integrada à FLUP de 2020) e as primeiras edições do Slam da Guilhermina –, todos

---

<sup>16</sup> Como este coletivo costuma realizar seus *slams* pela plataforma *Twitch*, não há registros de todo o evento. O que podemos encontrar são os vídeos enviados pelos poetas, publicados no canal oficial do Slam Quilmes no *YouTube*.

estão vulneráveis às limitações tecnológicas, e não é raro que a tela de algum *slammer* ou jurado trave e atrase o andamento do evento. Além disso, o envio prévio de performances gravadas interfere no próprio entendimento do que é uma performance, pelos apontamentos feitos anteriormente, e no controle do tempo máximo estipulado para cada apresentação. No Brasil, quando se alcançam os três minutos, os apresentadores levantam a mão para sinalizar ao *slammer*, que tem dez segundos para concluir e evitar ser penalizado. No modelo remoto, é preciso utilizar outra forma de aviso, e uma saída encontrada pelo coletivo da Guilhermina foi um sinal sonoro, por meio de um sino. Contudo, no geral, incluindo a disputa nacional, não houve nenhuma sinalização, então os poetas eram orientados a ficarem atentos ao seu tempo de apresentação.

Outra mudança que percebemos quanto ao aspecto performático, no caso brasileiro, e que se tornou comum nos *slams on-line*, foi o fato de que muitos *slammers* passaram a ler seus poemas (em parte ou na íntegra), algo que não se proíbe, mas que é bastante incomum. Ainda que isso não tenha afetado a potência desses poetas, talvez não seja uma modificação insignificante, já que uma leitura, principalmente se eles se prenderem mais ao texto que à performance, é diferente da recitação de memória ou da improvisação, situações nas quais a voz confere autoridade ao poeta (ZUMTHOR, 1993, p. 19), e não o texto escrito em um papel, livro ou celular. Dito de outro modo, ao ler seu poema, o *slammer* pode acabar direcionando as atenções a ele, enquanto palavra escrita, e não à sua performance, já que o público brasileiro está acostumado com um tipo de apresentação e, de uma certa forma, cria uma expectativa. Essa pode ter sido uma das razões para que Jéssica Campos, campeã do SLAM BR 2020 e do Slam SP 2021, não tenha passado da primeira fase (eliminatórias) no campeonato nacional de 2021.

O que foi assinalado até este momento nos direciona a outro ponto afetado: a lógica de funcionamento desses eventos, muito mais desgastante no meio virtual. Quando são feitos em ruas, teatros e casas de cultura, são mais simples de planejar e executar já que, mesmo que haja uma organização prévia dos coletivos, não é necessário mobilizar tantos aparatos tecnológicos ou dominar ferramentas digitais. Então, embora se prepare tudo com antecedência, todos podem ser prejudicados pela limitação da tecnologia. É importante mencionar, por fim, outra perda da versão virtual: o vínculo

que se criava com diversas práticas culturais. Para além da competição, os *slams* são uma oportunidade para a circulação de outras expressões artísticas que acontecem de forma integrada ao evento, como a presença de convidados musicais para show de abertura ou pensadores de diversas áreas para debates. Era comum a distribuição de mesas ou tendas para vendas de produtos e serviços (alimentos, bebidas, “zines”, livros, tranças, tatuagens, camisetas e acessórios), como uma espécie de feira gastronômica e editorial, ou os próprios artistas vendiam de forma independente, com o que tivessem levado em uma bolsa ou mochila.

Com tudo isso, percebemos que o *poetry slam* sofreu impactos em todos os âmbitos nesta nova configuração, mas esse movimento artístico-literário conseguiu manter suas bases, uma vez que, mesmo com todas as transformações, ele não foi descaracterizado enquanto tal.

### **Considerações finais**

O que se conclui das análises oferecidas é que, com a transição para o formato remoto, os *slams* e todos os sujeitos que deles participam ocupam um espaço que já era utilizado, mas que agora é transformado e ressignificado (AGUILAR; CÁMARA, 2017) para atender aos novos propósitos dos organizadores desses campeonatos de poesia falada. Afinal, “ocupar um espaço não é só estar nele, mas sim dotá-lo de uma nova potência simbólica e material” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 20). A necessidade de seguir ocupando certos lugares foi o que motivou a insistência para que alguns campeonatos fossem realizados em 2020 e 2021, a despeito de todas as dificuldades que enfrentaram e sem conseguir qualquer suporte financeiro ou estrutural como os dos estaduais de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo.

O espaço digital, por sua vez, surge como uma alternativa para que esse “ocupar espaços” não fosse silenciado em uma situação pandêmica, até porque

O narrador oral urbano digital nada mais é do que um remediador de saberes plurais [...] um sujeito presente em um mundo que não necessita apenas do papel, da história contada, da internet, da imagem para que uma narrativa se estabeleça, mas que pode encontrar uma narração muito interessante na junção de todas, a partir do que se conhece como hipermídia. (PRZYBYLSKI, 2014, p. 98)

Não é possível afirmar quais serão as consequências a longo prazo dessas interferências no modelo original do *poetry slam* no Brasil, na Argentina e no México. Como tudo o que nos é contemporâneo, essas competições de poesia falada estão em constante transformação e seu rumo é imprevisível (AGAMBEN, 2009), tanto quanto foi a pandemia de COVID-19, por isso não somos capazes de garantir o que ainda vai acontecer com a cena caso se mantenha por muito tempo (ou predominantemente) no formato remoto.

Cabe a nós, pesquisadoras do campo dos estudos literários, ressignificarmos o modo como as narrativas e os narradores são vistos e pensados, entendendo que para ser poeta não é preciso estar na academia. Muitos dos *slammers* já escrevem poesia desde muito pequenos e encontraram justamente nas competições uma forma de visibilizar suas produções.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução: Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARAÚJO, Miguel de Almeida. Remediação: A Era Digital como nova forma de exploração artística e mediática. *Arte & Multimédia*, out. 2017. Disponível em: <<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/10/31/remediacao-a-era-digital-como-nova-forma-de-exploracao-artistica-e-mediatica/>>. Acesso em: 27 fev. 2022.
- BENCHARSKI, Bianca. Poesía performática en tiempos de Pandemia. *RBM Revista*, out. 2020. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/es/document/read/65291635/poesia-performatica-en-tiempos-de-pandemia-por-bencharski-bianca>>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, Sylvains-les-Moulins, n. 9, p. 119-126, 2011.
- FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, S. (org.). *A tradição oral*. Tradução: Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016, p. 61-98.

- FINNEGAN, Ruth. The How of Literature. *Oral Tradition*, Bloomington, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005.
- GARDUÑO ZAPATA, Maria Yoshelin. *Slam Poetry: uma comparativa entre México y Estados Unidos*. Puebla, 2019. Tese (Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica) – Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. In: \_\_\_\_\_. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 21-37.
- NASCIMENTO, Caio. Saraus e slams online viram alternativa para artistas se apresentarem durante a quarentena. *Terra*, abr. 2020. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/amp/vida-e-estilo/comportamento/saraus-e-slams-online-viram-alternativa-para-artistas-se-apresentarem-durante-a-quarentena,3f17ce91d6f44ff8b9f93dde3a30f37buamds2eh.html>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- NASCIMENTO, Roberta Marques do. *A performance poética do ator-MC*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- NASCIMENTO, Roberta Marques do. Slam, eslameros e outras cumbias: uma experiência no Circuito Nacional de Poesia Falada da cidade do México. *Nexi: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, São Paulo, v. 5, p. 51-61, 2019.
- NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.
- PEREGRINO, Miriane. Poesia sem fronteiras: Joice Zau, poeta angolana, é a campeã do SLAM BR 2021. *Por dentro da África*, out. 2021. Disponível em: <<https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/poesia-sem-fronteiras-joice-zau-poeta-angolana-e-a-campea-do-slam-br-2021>>. Acesso em: 27 fev. 2022.
- PFEILER, Martina. *Sounds of Poetry: contemporary American performance poets*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. Cidade do México: FCE; Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011, p. 91-121.
- PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. *Cybernarrativa pós-contemporânea: pensando o narrador oral urbano-digital*. Curitiba: Appris, 2018.
- PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. O narrador urbano digital em foco: o caso de Marco Almeida, o Maragato. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 76-101, jan./jul. 2014.

- SLAM – Voz de Levante. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva. Globo Filmes, 2017. Documentário. (81 min.)
- SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. *Take the Mic: the art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks Media Fusion, 2009.
- SOUZA, Fabiana Oliveira de. Um novo gênero artístico-literário chega à cena argentina: o caso do *slam de poesía oral*. In: XI Congresso Brasileiro De Hispanistas, 1, 2020. *Anais [...]*. Campina Grande: Realize Editora, 2020, p. 1-13.
- SOUZA, Fabiana Oliveira de. Poesia contra o silenciamento: as narrativas de *slammers* brasileiros. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 40, p.131-146, maio-ago 2021.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

*Recebido em 01/03/2022*

*Aceito em 11/06/2022*

---

<sup>i</sup>**Fabiana Oliveira de Souza** é Professora de Espanhol do Colégio Pedro II, doutoranda e Mestra em Letras Neolatinas, na área de Literaturas Hispânicas, do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **E-mail:** fabiana.oliveira.de.souza@letras.ufrj.br

<sup>ii</sup>**Mauren Pavão Przybylski** é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestra em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Doutora em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia e Pós-Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina sob a supervisão da Dra Simone Pereira Schmidt. É pesquisadora do Laboratório Nacional de Materiais Orais da Universidade Nacional Autônoma do México. **E-mail:** mauren.pavao@lanmo.unam.mx