

PERFORMANCES DE POESIA NA PÁGINA E NO PALCO: REFLEXÕES A PARTIR DO SLAM

TRADUÇÃO

Capítulo de livro: JOHNSON [née GREGORY], Helen. “Poetry performances on the page and stage: insights from slam”. In: GINGELL, Susan & ROY, Wendy (eds). *Listening up, writing down, and looking beyond: interfaces of the oral, written, and visual*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012. ISBN 978-1-55458-364-5

HELEN JOHNSONⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0162-2704>

Universidade de Brighton - Brighton and Hove, East Sussex, United Kingdom

DANIELA SILVA DE FREITASⁱⁱ (tradutora)

<https://orcid.org/0000-0002-2670-3244>

Universidade Federal de Alfenas – Alfenas, MG, Brasil

MARIA EDUARDA FARÁCO ÁVILA E SILVAⁱⁱⁱ (tradutora)¹

<https://orcid.org/0009-0007-4030-5393>

Universidade Federal de Alfenas – Alfenas, MG, Brasil

Esse não é o começo deste texto. É só um ponto de referência móvel, localizado em algum lugar entre um começo indeterminado e um fim igualmente indeterminado. Este ensaio também não é uma criação solitária, mas, sim, uma performance colaborativa entre você e eu, possibilitada pelo diálogo com várias outras pessoas, tais como as editoras deste volume, poetas e pesquisadores a quem farei referência ao longo do texto, sem falar nas pessoas que trabalham nas gráficas, editoras, livrarias, e as outras pessoas por cujas mãos este texto passou até chegar a você, que está lendo. Este ensaio, portanto, não deveria ser visto como algo fixo, definitivo ou único.

Essa conceitualização do texto como dinâmico, interativo e múltiplo, com frequência, é atribuída exclusivamente às performances baseadas na oralidade, já que textos escritos (quando entendidos como socialmente mediados) são comumente vistos

¹ [Nota das tradutoras] Agradecemos a Ana Beatriz Mamede Franco de Araújo, Gabriel Gandini Manoel, Gabrielle Tocacelli, Luanna da Costa Barbosa, Luara Ordine Rodrigues Dattola, Maria Eduarda Savini Ines e Sarah Ayer Pereira por suas contribuições no processo dessa tradução.

como uma forma de comunicação privada entre quem escreve e quem lê. No caso da poesia, performances baseadas na oralidade, como o *poetry slam*², fazem com que a sociabilidade da poesia se torne claramente visível, permitindo que se observe e pesquise contextos sociais e colaboradores artísticos mais de perto. Eu argumentaria, contudo, que a distinção entre a poesia escrita e oral é menos distintiva do que comumente se supõe³. Ambas são inerentemente colaborativas, ou seja, performances comunicativas mediadas pelos contextos sociais de sua produção e consumo, de modo que “a diferença entre a poesia que é considerada *performance poetry*⁴ [poesia de performance] e aquela que é considerada *non-performance poetry* [poesia que não é de performance] é mais uma questão de grau do que estritamente de tipo” (BAUGH, 1999, p. 41). Como McKenzie (1999) defende, há muito a se ganhar ao explorar a congruência entre essas formas textuais. O presente texto desenvolve esse argumento, usando dados de um estudo etnográfico do *poetry slam* baseado no Reino Unido e nos Estados Unidos da América.

Já que, na suposta dicotomia entre performances da página e do palco, o slam se encontra tipicamente do lado do palco, ele oferece o ponto de partida perfeito a partir do qual é possível explorar as semelhanças, diferenças e relações entre elas. Tanto esse posicionamento quanto a própria dicotomia são centrais para a forma como o slam é definido pelas pessoas que o criticam e também por aquelas que o defendem. Nesse contexto, a poesia escrita é vista como representante do mundo literário dominante, enquanto o slam é igualado à *performance poetry* em geral. Como este texto busca demonstrar, no entanto, a poesia escrita não está mais ausente do slam do que a performance e a oralidade estariam do texto escrito. Na verdade, uma análise mais detalhada do mundo do slam oferece muitos exemplos de interações entre a página e o palco, entre *performance poetry* e a poesia valorizada pela academia.

² [Nota das tradutoras] Preservamos o uso original e distinto que a autora faz dos termos “*poetry slam*”, “*slam poetry*” e “slam”. Em termos gerais, *poetry slam* se refere ao evento, enquanto *slam poetry* se refere à poesia apresentada no slam. O termo slam, corrente em língua portuguesa e por isso grafado neste texto sem itálicos, pode significar as duas coisas.

³ “Poesia escrita” é usado aqui em referência ao trabalho que a princípio tem o intuito de ser apresentado na página. Contudo, sei que esse termo está longe de ser ideal. Toda poesia é escrita, no sentido de ser composta, e uma grande variedade de poemas (no mundo ocidental, pelo menos) acaba encontrando seu caminho até a página de alguma forma. Essa dificuldade de encontrar termos que representem a suposta divisão entre oralidade e escrita imediatamente destaca a natureza problemática dessa distinção.

⁴ [Nota das tradutoras] Há uma série de termos que preferimos deixar em língua inglesa, oferecendo apenas uma tradução literal entre colchetes após sua primeira aparição. Seus significados aludem a categorias específicas do contexto cultural dos Estados Unidos ou do Reino Unido e não poderiam ser traduzidas para o português sem ruído.

O oral e o escrito

A poesia é uma forma de arte diversa, ampla tanto em sua forma quanto em seu uso. Muitas das nossas atividades cotidianas e dos eventos mais significativos em nossas vidas acontecem com acompanhamento poético. [No Reino Unido e nos Estados Unidos], poemas são recitados em casamentos e funerais, e cantados em parquinhos; são impressos em cartões de aniversário, em embalagens de barras de chocolate, em caixas de cereais e, claro, em revistas e livros. Há muitas características que distinguem essa pluralidade de formas. O lugar de sua apresentação é uma dessas características. Poemas publicados em cartões de aniversário ou cantados em brincadeiras infantis claramente operam dentro de um conjunto de parâmetros muito diferentes de poemas publicados em uma antologia literária ou lidos em um lançamento de um livro. A apresentação de um poema em forma oral ou escrita, com frequência, é considerada uma das mais proeminentes dessas características de distinção. Mesmo que, em décadas recentes, a crítica acadêmica tenha visto um movimento na direção da análise dos elementos sociais e paratextuais da poesia escrita - veja, por exemplo, Genette (1997) -, esse desenvolvimento ainda não permeou os entendimentos populares acerca da poesia em um grau significativo. Públicos não-especializados, com frequência, veem o poema na página como fixo no espaço e no tempo. Um poema impresso, aparentemente, pode ser transportado pelo mundo ou preservado em um único local por séculos e permanecer relativamente inalterado, exceto pela sutil orelha no canto das páginas ou pelo amarelo do papel.

Essa perspectiva também é evidente em muitas escolas e universidades estadunidenses e europeias, onde um poema escrito pode ser ensinado em diferentes instituições, estados ou até países, com a confiança de que os indivíduos que interagem com ele estão ensinando, estudando e criticando o mesmo texto. Portanto, a autoridade de currículo e qualificação, que regula os currículos e avaliações escolares na Inglaterra, indica obras literárias para os professores a partir de seus títulos, raramente fazendo distinção entre diferentes versões. Ao invés disso, há um acordo sobre a essência dos poemas que transcendem sua mídia de apresentação. Por exemplo, o poema de William Wordsworth, “I Wandered Lonely as a Cloud”, popularmente conhecido como “Daffodils”, pode ser considerado o mesmo poema da forma como foi publicado em

1807, ou em sua publicação revista de 1815; inalterado, mesmo quando impresso no *The Oxford Book of English Verse*, quando publicado em um site como poemhunter.com ou quando reproduzido em uma avaliação na Inglaterra, na Austrália, na Jamaica ou na Índia. Na verdade, podemos discutir o quanto cada uma dessas versões é uma cópia precisa do chamado original. Em resumo, a poesia escrita não é comumente considerada como radicalmente transformada pelos contextos sociais de sua (re)produção e consumo.

Existem exceções a essa regra geral, é claro. Uma exceção notável é o trabalho sobre a sociologia dos textos, exemplificado pela produção de Jerome McGann (1983) e Donald McKenzie (1999). Esses autores defendem uma visão mais socializada do texto, na qual presta-se atenção não simplesmente ao autor ou à autora e suas intenções aparentes, mas também à série de profissionais que colaboram com a produção, distribuição e recepção do trabalho impresso, e aos contextos sócio-históricos específicos nos quais essas ações acontecem. Como aponta McGann, “obras literárias permanecem produtos humanos com os mais amplos interesses e relações culturais” (MCGANN, 1993, p. 121).⁵

Quando se considera a poesia oral, essa sociabilidade da arte se torna mais visível e explícita. Na verdade, diversos pesquisadores já comentaram sobre as formas com que a poesia oral é moldada pelos seus contextos sociais de consumo - veja, por exemplo, Foley (2002) e Pfeiler (2003). Performances baseadas na oralidade são ainda mais diferenciadas por conta da visibilidade daqueles indivíduos envolvidos na apresentação de um poema. Uma estrutura de apoio gerenciada por artistas, combinada com o compartilhamento de um lugar e espaço por parte de artistas e do público, cria uma forma única de comunidade para poesias orais como o slam (MATTHEWS, 2001). O evento do slam emoldura essa comunidade na mesma medida em que essa comunidade confere ao evento a sua forma, o que dá um sabor especial para cada poema que é performado ali (MIDDLETON, 1998).

Poemas orais são, por si só, portanto, evidentemente dinâmicos, interativos, performativos e dependentes de contexto de uma maneira que os poemas impressos não são. A aparência física de quem performa, o som e o uso da voz, os barulhos da plateia ou da rua do lado de fora, o cenário da performance, a rede de indivíduos cuja existência

⁵ Uma outra abordagem contextualizada e cheia de nuances é apresentada em “Art Worlds”, de Becker (1982). Volto a isso e ao trabalho de McGann (1983) e McKenzie (1999) mais tarde neste texto.

torna a performance possível – tudo isso trabalha, aparentemente, para assegurar que o poema no palco seja uma entidade totalmente diferente do poema na página. Além disso, não só as *performance poetries* em geral possuem muitas características distintivas, mas o slam, por si só, também possui suas particularidades. Meu argumento, no entanto, é que a fronteira tradicionalmente traçada entre o oral e o escrito é permeável. Não só a poesia pode ser vista como uma performance social, tanto no palco quanto na página, como poetas podem frequentemente mobilizar ambos os suportes para apresentar seu trabalho, se aproveitando de performances faladas para vender livros de poesia, por exemplo, ou entregando ao papel uma composição que se originou na voz. Eu vou ilustrar esse argumento com referência à escrita científica social sobre as artes e às observações decorrentes da minha própria pesquisa etnográfica sobre o slam baseado nos Estados Unidos e no Reino Unido.

A pesquisa em questão foi conduzida entre 2006 e 2007. Durante esse período, eu analisei materiais secundários que discutiam, apresentavam e promoviam slams, entrevistei quarenta e quatro poetas, promotores, organizadores de eventos e educadores envolvidos com o slam⁶, e observei vinte e cinco eventos de slam e eventos relacionados ao slam em quatro lugares: em Bristol e Londres, no Reino Unido, e em Nova Iorque e Chicago, nos Estados Unidos. Essas informações foram analisadas, usando uma combinação de análise de conteúdo, discurso e tema⁷. Antes de começar esse estudo, eu já era ativa na cena do slam no Reino Unido, como poeta, organizadora de eventos e membro do público, especialmente em Bristol. Essa condição me colocou em uma posição vantajosa em termos de conhecimento e acesso a essas cenas, mas também levantou uma série de preocupações. Meu envolvimento contínuo com comunidades de slam, por exemplo, implicou que questões éticas acerca de confidencialidade e

⁶ Com o objetivo de tornar o texto mais lúcido, citações de entrevistas são apresentadas neste artigo desconsiderando as marcas discursivas próprias da oralidade, tais como hesitações, sobreposições e repetições. Essa decisão foi tomada para respeitar os desejos das pessoas entrevistadas, uma vez que muitas delas opuseram-se fortemente à possibilidade de que suas palavras fossem mostradas sem edição - pois pensavam que isso poderia fazer com que soassem ineloquentes. Ainda que essa forma de apresentação não seja apropriada para abordagens analíticas, ela é suficiente para embasar o amplo foco nos temas discursivos que eu mantive aqui. Na verdade, é possível que a transcrição exata das palavras desses participantes funcionaria mais como uma distração do que como base dessa análise.

⁷ Ver Krippendorff (2004) e Burman e Parker (1993), respectivamente, para mais detalhes sobre cada um desses métodos.

consentimento informado continuaram a ser negociadas mesmo depois do fim da pesquisa⁸.

Antes de voltar para a minha tese principal, é necessário fazer uma breve discussão sobre o *poetry slam* em si. Isso é importante porque, enquanto argumenta-se que o slam é o mais notável desenvolvimento recente da poesia oral, ele ainda não é amplamente conhecido ou entendido. Muitas pessoas que estão familiarizadas com essa arte têm apenas um breve conhecimento sobre o assunto e, com frequência, confundem o slam com outras disputas de poesia, como as batalhas de MCs do hip-hop, que entraram na consciência pública através de textos como *8 Mile*, *Rua das ilusões* [filme do rapper Eminem]. Para tais pessoas, e para aquelas que já participaram de slams, a descrição que se segue tem como propósito enriquecer a compreensão tanto da arte em si quanto das bases centrais da minha tese, destacando questões acerca do acontecimento interativo da poesia oral, sua reconstrução em diferentes lugares e as tensões existentes entre o slam e a academia.

Apresentando o slam

Hoje é dia 3 de dezembro de 2006. Estou sentada no bar do Teatro Real de Stratford, em Londres, para assistir a Word Up Grand Slam Final. A maior parte da sala está iluminada com pouca luz e as mais de cinquenta pessoas que estão amontoadas em suas vinte mesas estão quietas e atentas. Nossa atenção se volta para um pequeno canto, mais alto que o restante da sala, onde um poeta iluminado por uma redoma de luz está de pé atrás de um único microfone. Joshua Idehen é uma presença contagiante, fisicamente parado, mas dando cambalhotas com sua voz e suas palavras. Às vezes engraçado, mas, com uma seriedade que permeia todo o seu discurso, ele conta sobre um professor sádico que teve na escola, que forçava ele e seus colegas de turma a correr por milhas. Ele volta para o seu lugar na plateia, onde seus colegas o recebem com tapinhas nas costas.

Enquanto ele sai, a apresentadora, Kat François, sobe ao palco. O tom de brincadeira que geralmente caracteriza a sua apresentação é menos evidente hoje à noite do que nas minhas visitas anteriores. Ela diz que está perdendo sua voz. No entanto, isso não parece arranhar o óbvio prazer que ela sente com as performances dos poetas. Ela dá um amplo sorriso quando pergunta à plateia se gostaram do que ouviram. Como resposta, eu seguro de forma entusiasmada o cartaz laminado com as palavras “Word Up”, que recebi no evento. Muitos ao meu redor fazem o mesmo e Kat aponta pra cada um deles, enquanto conta quantas pessoas levantaram seus cartazes. Ela escreve algo em seu caderno (supostamente anota os pontos), e passa a apresentar a próxima pessoa. Enquanto faz isso, a conversa baixa que preenchia a sala começa a diminuir, tanto que quando a próxima performer alcança o palco, já estamos todos silenciosos novamente...

⁸ Uma discussão mais profunda dessa e de outras questões levantadas pela metodologia deste estudo está disponível em Gregory (2007a) e (2007b).

Esse trecho prepara o terreno para a análise que segue, oferecendo uma consideração acerca do slam britânico, que será tanto familiar quanto estranho para muitos participantes do slam americano. De fato, existem diferenças entre o slam produzido nos Estados Unidos e no Reino Unido. Essas diferenças, que podem ou não ser percebidas através da leitura do trecho acima, destacam a importância do contexto e da interação social na (re)construção do slam e da “*slam poetry*”. A presença de tais variações geográficas, por exemplo, defende o argumento de que o slam é uma prática dinâmica, (re)criada de acordo com convenções, discursos e mundos artísticos de cada local. Além disso, a heterogeneidade do slam demonstra a facilidade com a qual a divisão entre página/palco pode obscurecer distinções sutis, mas ainda assim importantes, dentro das formas de poesia oral, o que enfatiza a natureza problemática dessa dicotomia.

Antes de desenvolver esse argumento, contudo, é importante falar um pouco mais sobre a natureza e a história do slam. Como expliquei em “(Re)presenting Ourselves”, “o slam é um movimento, uma filosofia, uma forma, um gênero, um jogo, uma comunidade, um dispositivo educativo, uma carreira e um truque” (GREGORY, 2008, p. 201). Em sua essência, o slam é uma competição brutal de poesia oral na qual poetas são julgados pela composição e performance de seu trabalho. Jurades são tipicamente escolhidos de forma aleatória entre as pessoas na plateia, ainda que, como indicado no exemplo acima, existam diversas variações desse sistema, especialmente fora dos Estados Unidos. Além de ser uma competição, o slam é associado a um estilo específico de poesia (e performance), e a “*slam poetry*” é um aspecto importante desse fenômeno. A fim de capturar essa dupla (e contestada) identidade do slam, tanto como uma forma de arte quanto como um fórum, ao longo desse ensaio, refiro-me ao slam como um “for(u)m”.

A história do slam se estende por mais de duas décadas e por milhares de milhas. O primeiro *poetry slam* oficial foi organizado e apresentado por Marc Smith em 1986 no Green Mill Tavern, em Chicago (Heintz). O *Uptown Poetry Slam* continua acontecendo semanalmente, atraindo poetas de dentro e de fora dos Estados Unidos. Desde sua origem, o slam se expandiu a vários contextos geográficos e sociais. Um dos mais interessantes é o desenvolvimento do *youth slam* [slam jovem] (Gregory, 2009). Enquanto o slam, como a poesia de modo geral, permanece sendo uma arte de nicho, ele se tornou, talvez, o movimento mais famoso de poesia das décadas mais recentes – veja, por exemplo, Gioia (2004). O *National Poetry Slam*, que acontece anualmente nos Estados Unidos, atrai um

público que pode chegar a milhares de pessoas, enquanto slams e eventos relacionados já foram transmitidos nas televisões americanas, na rádio e na Broadway. Slams podem ocorrer regularmente em outros países também, abrangendo contextos tão díspares quanto Japão, Austrália, África do Sul, Canadá e Reino Unido. Apesar da prevalência do slam e do número intrigante de caminhos de pesquisa que esse fenômeno apresenta, ele tem recebido uma pequena e, normalmente cética, atenção acadêmica. Muita dessa atenção focaliza fortemente o slam enquanto fenômeno estadunidense – veja, por exemplo, Eleveld (2004) e Smith (2004); Foley (2002); Glazner (2000).⁹ O slam, apesar disso, é um for(u)m heterogêneo, (re)construído de forma diferente em cada novo local para o qual é importado. Para entender algo de tamanha riqueza de variedade, é necessário considerar o importante papel desempenhado pelo contexto social.

O contexto social do slam

O slam é marcado pela interação social. É um evento interativo onde a participação da plateia é altamente solicitada. Como uma participante diz:

É sobre [a] dinâmica performance/público. É tornar isso absoluto, evidenciando a dinâmica performance/público - que já existe em toda performance de poesia - e você faz isso ao tornar o público parte do processo... É sobre tentar fazer com que as pessoas no público estejam tão envolvidas quanto as pessoas no palco. (Joelle Taylor, poeta de performance e coordenadora do SLAMBassadors UK)¹⁰

A atenção explícita que é dada à “dinâmica performance/público”, então, é o que diferencia o slam não só da poesia escrita, como de outras formas de poesia oral. Essa dinâmica é particularmente evidente nas notas dadas aos poemas, geralmente atribuídas por pessoas aleatórias selecionadas entre o público presente, por um palmômetro ou por alguma outra medida da reação do público. Mesmo quando jurades são pré-nomeados, elas, eles e elus normalmente recebem a instrução de levar em consideração a reação do público. Pessoas na plateia também podem participar em outras funções, ajudando a

⁹ Ainda que Foley (2002) discuta poesia oral a partir de uma variedade de contextos geográficos e históricos, incluindo o Tibete, a África do Sul, e a Grécia antiga, suas observações sobre o slam estão mais focadas na América do Norte.

¹⁰ Exceto quando indicado, todas as citações apresentadas nesse artigo se referem a dados de entrevista e usam os nomes reais das pessoas entrevistadas. (A elas foi dada a opção de usarem um pseudônimo, contudo, poucas optaram por isso.) As descrições das pessoas entrevistadas também foram escritas por elas mesmas, exceto nos poucos casos em que essa informação não foi fornecida.

organizar, apresentar e promover eventos; receber poetas visitantes ou realizar uma série de outras tarefas. Poetas também costumam se envolver em outras atividades do slam, além da performance de seus poemas - como a organização, curadoria, venda de ingressos, panfletagem, engenharia de som, design de palco etc. Realmente, parece que, frequentemente, não faltam pessoas que se voluntariam, que oferecem seu tempo e esforço para desempenhar essas tarefas.

Ainda que essas ações devam ser realizadas para que o slam seja bem-sucedido, as interações sociais que tomam lugar no e ao redor do slam possuem mais do que um mero valor prático. De maneira mais exata, para alguns participantes, elas são uma parte importante do que torna o for(u)m do slam proveitoso e significativo. Nas palavras de Mahogany Browne, curadora e *slam poet* [poeta de slam] nova-iorquina, “o slam é sobre isso: construir relações”. A *performance poet* [poeta de performance], nascida em Chicago, Lisa Buscani, também salienta esse ponto: “Se a gente está falando sobre ver alguém ao vivo, então, existe uma comunidade... se envolver, pegar uma bebida, sentar com alguém, sentar com um grupo de pessoas e aproveitar”. Esse foco na interação social traz visibilidade aos contextos nos quais a poesia oral é criada e comunicada. Poemas orais não podem ser entendidos como textos abstratos. Eles estão situados dentro de relações sociais concretas, que, por sua vez, são emolduradas por seu contexto sócio-histórico mais amplo. Sendo assim, podemos questionar - na esteira de Robinson - não somente “O que o texto diz?”, mas, “Como o texto é realizado e percebido?” (ROBINSON, 2002, p. 46).

Slams devem acontecer em contextos sociais específicos: bares, cafeterias, teatros, bibliotecas, marquises, e outros lugares, que estão situados em bairros específicos, de cidades específicas, de países específicos pelo mundo. Esses eventos não somente armazenam modelos, como cópias de papel carbono, do for(u)m de arte que é o slam, mas também o reformulam. Eu argumentaria que esse processo de re-criação é característico da poesia e, de fato, da literatura em geral, já que a realocação e a reperformance de certas obras em diferentes contextos anunciam novas formas, vozes e significados. Essa observação se baseia na discussão de McKenzie (1999) sobre a mudança fundamental de significado que um prólogo de “The Way of the World”, de William Congreve, sofreu quando foi representado por Wimsatt e Beardsley no artigo “The Intentional Fallacy”. Essa mudança acontece, parcialmente, por meio da citação equivocada (quase certamente

intencional), por parte dos autores, de uma palavra-chave, e também por meio do emprego de pontuação e letras maiúsculas, assim como o contexto no qual o trecho se insere. Consequentemente, um parágrafo que poderia servir para defender a preservação da autoria intencional se torna, nas mãos de Wimsatt e Beardsley, um argumento para sua detratção.

Dito isso, esse processo de reconstrução pode ser observado de forma mais evidente no slam do que na poesia escrita. De fato, a rica variabilidade, o imediatismo e a temporalidade das performances de slam (e de outras performances baseadas na oralidade) destacam a transitoriedade dos poemas que podem parecer tão facilmente fixos, completos e finalizados quando apresentados na página. Além disso, o slam é caracterizado por um grau de padronização que nos permite observar mais facilmente suas variações em diferentes contextos. Nos Estados Unidos, por exemplo, a organização *Poetry Slam Inc.* (PSI) produziu um sistema detalhado de regras pelas quais qualquer participante que deseje se qualificar para o *National Poetry Slam* deve seguir. Um slam reconhecido pela PSI no Alasca vai, então, seguir a mesma estrutura que um em Nova Iorque. Essa padronização evidencia de forma muito intensa qualquer desvio desse modelo, incluindo as diferenças proeminentes que distinguem o slam no Reino Unido e nos Estados Unidos¹¹. A *slam poetry* no Reino Unido, por exemplo, é frequentemente associada, por pessoas que entrevistei, a versos de comédia e jogos de palavras, enquanto nos Estados Unidos, essa poesia tende a ser identificada como séria, emotiva e identitária. Mike Flint¹², *performance poet*, *slam poet* e organizador de slam de Bristol, no Reino Unido, comenta brevemente sobre essa diferença ao sugerir que “no Reino Unido, a comédia é uma coisa importante para os slams, enquanto, nos Estados Unidos, a política é o importante”. Como ele, David Johnson (*performance poet*, co-fundador da *Paralalia Poetry partnership*, dramaturgo, e campeão de slam, de Bristol) argumenta que “geralmente, há um pouco mais de pressuposição [no Reino Unido] de que o humor vencerá, enquanto que, nos Estados Unidos, eu observei que tópicos mais sérios e angustiantes podem ser mais bem-sucedidos, quando associados a performances muito poderosas.”

¹¹ Ver Somers-Willett (2001) para conhecer mais sobre os slams nos Estados Unidos; e Gregory (2008) para uma comparação entre isso e o slam do Reino Unido.

¹² Nome alterado a pedido da pessoa entrevistada.

Esse foco maior na comédia e no entretenimento no slam do Reino Unido reflete uma distinção mais duradoura e abrangente entre os meios artísticos na América do Norte e no Reino Unido. Existem, por exemplo, similaridades marcantes entre a divisão de slam estadunidense/britânico, e as diferentes abordagens tomadas pelos poetas beat americanos e os poetas britânicos de Liverpool dos anos 1960. De fato, esse último grupo escreveu produções menos persistentes e explícitas no que se refere à política do que os poetas beat, tendendo a enfatizar a função da poesia enquanto entretenimento – ver MACKEAN (2005) e SHEPPARD (2005). Recentemente, certos poetas britânicos têm transitado entre *performance poetry* e *stand-up comedy* [comédia stand-up]. O termo *stand-up poetry* [poesia stand-up], que conecta essas duas artes, está se tornando cada vez mais popular entre os poetas no Reino Unido, ainda que seja menos usado nos Estados Unidos.¹³

O for(u)m também é construído de maneira diferente dentro do *youth slam* quando comparado com o slam de adultos (Gregory, 2009). De fato, muitos participantes desse *youth slam* são bem críticos do trabalho produzido no contexto do *adult slam* [slam adulto]:

Eu acho que a escrita do *youth slam* é superior à escrita do slam de adultos. Eu acho que eles se baseiam muito na raiva, ou nesse formato do *stand-up comedy*, e acabam se tornando um grande clichê. Eu acho que *youth slams* possuem um pouco mais de frescor no que se refere à escrita. Se eu colocasse lado a lado a escrita dos melhores slammers jovens e a escrita dos melhores slammers adultos, não haveria nem competição. (Peter Kahn, educador de spoken word, de Chicago).

Como essa declaração sugere, o *youth slam* frequentemente busca se distanciar do *adult slam*, explicitamente recriando o for(u)m de novas maneiras. Em vez de, aleatoriamente, selecionar jurades entre o público, por exemplo, uma série de organizadores de *youth slam* recorrem a escritores profissionais e *slam poets* para desempenhar esse papel. O evento *West Midlands Youth Poetry Slam*, que eu observei em março de 2007, usou dois poetas performáticos e um funcionário do teatro como jurades, enquanto que, nas quartas de final de *Rise!*, das quais eu participei em Londres, em abril de 2007, as pontuações dadas por jurades selecionados entre o público foram

¹³ O termo *stand-up poetry* evidentemente alude à tradição da *stand-up comedy*, enfatizando os elementos performativos e cômicos da poesia desses artistas. Como Jude Simpson aponta, “Eu me descrevo, agora, como uma *stand-up poet* [poeta de stand-up], uma vez que o que eu faço é uma fusão de poesia, comédia e música.”

ajustadas pelos moderadores da *Poetry Society*, uma organização literária bem estabelecida e respeitada do Reino Unido.

Explorando a dicotomia página-palco no slam

O slam, então, é uma arte interativa, contextualizada e dinâmica, que é (re)criada de maneira diferente em cada novo contexto no qual ele acontece. Como sugerido anteriormente, essas características são prontamente associadas com a poesia oral de forma mais geral. Portanto, essa análise pareceria sustentar o discurso popular que coloca o slam firmemente do lado da oralidade dentro da dicotomia página-palco. A performance é, de fato, central para o slam. Um entrevistado, por exemplo, sugeriu que “um *slam poem* [poema de slam] não seria completamente definido por palavras. Ele seria, pelo menos, tanto a performance quanto as palavras na página” (Colin Brown, Diretor do *Poetry Can*, uma agência de desenvolvimento de poesia baseada em Bristol). Além disso, poderia-se argumentar que o texto escrito ocupa uma posição secundária dentro do slam, com poetas, performando seus trabalhos a partir da memória, e pessoas na plateia, tendo que prestar mais atenção às atividades que acontecem no palco do que no poema da página.

Ao buscar representar a poesia mais como um gênero performativo do que como um gênero baseado na página, o slam se apropria das convenções do teatro, da música ao vivo, e de outras artes de performance. Essas influências podem ser vistas no uso que *slam poets* fazem de técnicas como canto, beatboxing, “chamada e resposta”¹⁴, e a linguagem utilizada para discutir o for(u)m. O termo *performance poetry*, por exemplo, que é usado por uma série de *slam poets* (especialmente no Reino Unido) para descrever seu trabalho, classifica o slam como algo muito diferente de leituras de poesia ou recitais baseados no texto. Essa dicotomia oral-escrita é central para a identidade do slam. Como afirma o escritor e artista multimídia de Chicago, Kurt Heintz, “as pessoas inevitavelmente se tornam vítimas do dilema página versus palco”.

O slam é frequentemente justaposto à poesia escrita, e esse contraste é usado tanto para criticar como para promover o for(u)m. Sua crítica, por exemplo, discutiu que o slam desvaloriza a poesia, enfatizando a performance oral em detrimento da escrita em si.

¹⁴ Chamada e resposta é uma tradição oral e uma técnica teatral, na qual pede-se que a plateia responda a uma palavra-chave ou a palavras ditas pelo poeta ou cantor.

Sendo assim, Wojahn condena o slam por se apoiar em “métodos de entrega e artifícios que devem mais ao show-biz do que à literatura” (apud MIDDLETON, 1998, p. 263). Essa preocupação também é levantada por participantes de slam. Como um *slam poet* de Chicago comenta, “[*Slam poets*] passam o público para trás só com a pura técnica de suas performances e, várias vezes, não estão dizendo nada. E a crítica à cena nacional é exatamente essa. O que aconteceu com a escrita? O que aconteceu com o texto?”. Há participantes que mobilizam essa dicotomia para enfatizar a superioridade do slam, promovendo o for(u)m como um espetáculo de entretenimento que é acessível, significativo e proveitoso para quem acredita que a poesia escrita parece carecer de apelo. Caroline Jackson¹⁵, poeta, organizadora de eventos, escritora e tutora, de Bristol, coloca a questão da seguinte maneira: “as pessoas têm a percepção do slam como sendo emocionante, acessível, talvez mais enraizado na vida diária. Isso certamente não é percebido com a bagagem negativa que a poesia da página e as leituras de poesia carregam.”

No contexto desse debate, o slam é frequentemente tido como um representante das formas de poesia oral contemporânea, como *performance poetry/spoken word*, enquanto a poesia escrita é implicitamente associada com o trabalho que é ensinado, promovido, e santificado por meio das instituições e publicações do mundo literário dominante. Essa divisão é, certamente, uma divisão artificial, que combina muitas formas literárias diferentes, mas é, sem dúvidas, importante. Ela também é uma oposição ideológica que posiciona o slam como inferior à arte “legítima” da poesia escrita - para usar o termo de Bourdieu (1989). Lynne Procope, educadora e poeta, de Nova Iorque, articula essa operação ideológica de maneira clara: “pessoas que aspiram à academia têm medo de estarem alinhadas ao slam... A academia, especialmente nesse país, é tão elitista, funciona tanto como um bastião do privilégio que, se você conseguir colocar seus pés lá, você certamente não vai querer que o seu trabalho seja rotulado nem como *spoken word* nem como *slam poetry*”.

Os participantes de slam procuram inverter essa representação, retratando o slam como algo que tem mais a oferecer do que a poesia do mundo literário dominante. De fato, o slam originou-se, parcialmente, em oposição explícita a um tipo de esfera literária que era percebida como sendo inacessível, irrelevante e chata. Como um participante diz,

¹⁵ Nome alterado a pedido da pessoa entrevistada.

“É muito difícil fazer com que as pessoas gostem de poesia, e a razão para isso é muito, muito, muito simples, é porque a maioria das leituras de poesia, das semi-leituras de poesia, ou seja, não me refiro a *performance poetry*, e nem a performances, são pavorosas e entediantes, e a poesia não é muito boa” (Brett Van Toen, poeta e *promoter* de poesia, de Londres).

O slam, então, é um for(u)m oral e performativo que se apoia na dicotomia página-palco a fim de desenhar uma identidade única para si. Uma análise mais profunda, entretanto, revela a falácia dessa dicotomia. Existem vários momentos, por exemplo, em que a poesia escrita se infiltra no slam. Os poemas performados nos slams frequentemente existem tanto na página quanto nos palcos. Eles podem ser compostos na página, vendidos em livros ou publicados em antologias como a *The Bristol Slam Anthology*, *The Spoken Word Revolution*, e *Poetry Slam*. De fato, não é raro que uma pessoa do público venha pedir uma cópia escrita do poema após escutá-lo em um slam. Há também livros que criticam o slam ou dão dicas que ajudam aprendizes de slammers a desenvolver sua arte - veja, por exemplo, Smith e Kraynak (2004). A oralidade das performances de slam também tem um impacto no jeito que a poesia é escrita na página. As coisas que eu digo em apresentação ao meu poema¹⁶ em um slam, por exemplo, frequentemente se tornam apêndices desses poemas em sua versão impressa e algumas conversas que eu tenho com pessoas do público podem acabar afetando a forma que certo poema encontra na página também¹⁷. Além disso, participantes de slam frequentemente resistem a categorizações como “*slam poet*” e “*slam poetry*”, sugerindo que esses rótulos classificam artistas em categorias artificialmente construídas e limitam os tipos de arte que se espera que elas/eles/elus produzam. A partir dessa perspectiva, a dicotomia página-palco serve meramente para limitar as oportunidades que poetas e demais participantes de slam possam vir a ter: “É muito fácil para nós dizer ‘Ok. Isso é mais *performance poetry* do que poesia ou poesia de página’ e meio que estabelecer essas dicotomias; mas eu e uma série de poetas com quem eu trabalho, a gente meio que aprecia poesia forte em um

¹⁶ [Nota das tradutoras] Em alguns lugares da Europa, é comum que poetas digam algumas palavras sobre o poema que vão apresentar antes de performá-lo em um slam.

¹⁷ Uma pessoa do público, por exemplo, me interrompeu e chamou minha atenção para a ambiguidade auditiva no verso “I like being chased” [Eu gosto de ser perseguida], tirado de um poema meu que ainda não foi publicado, chamado “These are a Few of My Favourite Things”. Desde então, eu tenho levado em consideração as duas interpretações (*chased*-perseguida e *chaste*-casta) tanto na performance oral quanto na performance escrita, para gerar um efeito cômico.

sentido mais amplo” (Jacob Sam-La Rose, poeta e ex-diretor artístico do *London Teenage Poetry SLAM*).

Existe muita sobreposição e interação entre o slam e o mundo literário dominante. Kurt Heintz (Chicago) aponta para essa intersecção: “No começo, eu lembro claramente que a gente se sentia como se estivéssemos tentando derrubar as torres de marfim; agora, na verdade, nós olhamos para elas à espera do nosso pagamento”. De maneira parecida, mais e mais pesquisadores estão escolhendo estudar o slam e tem havido uma explosão recente na quantidade de atenção acadêmica direcionada aos for(u)ns de slam por parte de pesquisadores de pós-graduação (especialmente na América do Norte). O reconhecimento dessas interações entre o slam e o mundo literário dominante tem se refletido no discurso do slam de maneira geral. Parece que hostilidades antigas começam a ser desfeitas. Em Nova Iorque, por exemplo, a *louderARTS* é frequentemente retratada como o mais literário dentre os três principais lugares de slam da cidade, e recebe muitos elogios por esse status, principalmente entre os *slam poets* mais conhecidos. Da mesma forma, uma série de poetas do Reino Unido com quem conversei ansiavam por performar e publicar tanto no slam quanto em for(u)ns mais acadêmicos.

Como eu discuti no meu texto “The Quiet Revolution of Poetry Slam: The Sustainability of Cultural Capital in the Light of Changing Artistic Conventions”, essa sobreposição entre o slam e a academia é particularmente importante dentro do *youth slam*, onde uma série de participantes estão buscando uma reconstrução do for(u)m, usando tanto as convenções do slam quanto as do mundo literário dominante. Essa recriação é evidente na discussão de Joelle Taylor, de Londres, sobre o trabalho de um dos campeões do *Rise!*: “Ele escreve na boca. Ele não escreve no papel, mas ele me permitiu transcrever, e eu escrevi como um poema de página. É um rap, sabe? Você só divide de um jeito diferente, só reestrutura. E a *Poetry Review* estava muito, muito impressionada com isso.”

A forte identificação do slam com a poesia oral, portanto, não se iguala a uma ausência da palavra escrita do for(u)m, nem leva a uma completa separação do slam do mundo literário dominante. Na verdade, há vários pontos em que essas artes se interseccionam umas com as outras. Essa interconexão sugere que as performances de poesia na página e no palco não sejam tão diferentes quanto é frequentemente sugerido.

Em particular, eu argumentaria que tanto a poesia escrita quanto o slam podem ser vistos como interativos, contextualizados e plurais.

Performances sociais na página e no palco: semelhanças escondidas

Diferente do slam, a poesia escrita é fácil de ser vista como algo que ocorre fora das interações sociais. Entende-se que quem escreve cria um poema, que é posto na página e digerido por quem lê. Tanto poeta quanto leitor podem estar a sós ao realizar essa atividade. Sob essas circunstâncias, a poesia escrita parece ser um objeto silencioso e estático, prontamente desvinculado dos variados contextos sociais de sua produção e consumo. Contudo, essa avaliação apresenta um quadro artificial, que oblitera muito do significado e da importância da poesia escrita. De fato, como Peter Middleton aponta, “toda leitura, silenciosa ou em público, depende das redes de interações de comunicação hermenêutica dentro das quais nós vivemos” (MIDDLETON, 1998, p. 295). Além disso, a poesia escrita talvez não seja apresentada em um bar movimentado, assim como é comum com a poesia oral de slam, mas é uma atividade social mesmo assim. A produção, a distribuição e o consumo de textos impressos fazem da literatura um processo interativo. Assim como alguém deve divulgar um evento de slam, arrumar o palco, vender ingressos e apresentar poetas no palco, alguém também tem que editar a poesia de livros e revistas, dispor os poemas dispostos na página, comercializar e vender os textos, e apresentar poetas de poemas de página ao público-leitor. Além do mais, a poesia de página frequentemente conta com o auxílio da poesia de palco, já que eventos sociais são oferecidos para o lançamento e a promoção de livros e artistas. De fato, essas leituras e recitais estão se tornando veículos cada vez mais importantes para fornecedores da palavra escrita (GIOIA, 2004).

Tanto poemas orais quanto escritos são, portanto, criados por meio de interações de grupos de indivíduos. Essas coletividades incluem pessoas envolvidas na concepção, execução, manufatura, distribuição, apreciação e avaliação da obra; pessoas responsáveis pelo treinamento e formação daqueles que participarão desse meio artístico; e pessoas que contribuem para a estabilidade geral da sociedade que sustenta esse tipo de trabalho. A ênfase na importância dessas redes de interação na criação e recriação de produções artísticas revela a mentira do mito romântico do artista enquanto um gênio criativo,

solitário (BECKER, 1982). Esse mito segrega e eleva as atividades do artista a uma posição superior a de todas as outras pessoas cujas ações contribuem para a produção de uma obra de arte, de forma que todo esse pessoal de apoio seja efetivamente deixado de fora dessa história. Como sugerido por Barthes (1997), quando este mito opera, é o artista, e o artista sozinho, quem tem a responsabilidade e recebe os créditos por sua obra e é ele quem determina seu sentido. As pessoas no público, em contrapartida, são rebaixadas a uma posição passiva e vicária, caracterizadas somente por sua habilidade de revelar o significado que o artista incorporou a sua obra. O processo de produção, então, se encerra no autor.

Estudiosos como Barthes (1977), Becker (1982) e Griswold (1986 e 2004) argumentam que a produção e o consumo artístico não podem ser entendidos como componentes isolados, divorciados um do outro ou do seu contexto social. Eles veem as produções artísticas como sendo objetos essencialmente sociais que adquirem significado por meio do comportamento das pessoas a respeito deles. Sendo assim, um poema só se torna um poema quando as pessoas respondem a ele dessa maneira. Como notado por Bob Holman, “Poesia é um esporte de contato! O poema não está escrito até que você o leia!” (HOLMAN, 1994, p. 1). Assim como ocorre com o slam, então, a poesia escrita pode ser vista como realizada por meio de uma performance interativa, na qual poeta e público cooperam na apresentação e avaliação do poema. Essa colaboração fica evidente na observação de Baugh de que “o poema só é considerado ‘o texto na página’ quando ninguém está olhando. Assim que um par de olhos conscientes se volta para ele, aquelas palavras começam a pular da página e performar” (BAUGH, 1999, p. 43).

A partir dessa avaliação, pode-se concluir que tanto poemas escritos quanto poemas orais podem ser radicalmente transformados pelo/s contexto/s social/is em que são performados. Uma análise do slam corrobora essa afirmação, especialmente, se partirmos, por exemplo, das variações existentes entre o slam do Reino Unido e o dos Estados Unidos, e entre o *youth slam* e o *adult slam*, veremos que, em vez de permanecer inalterado, quando importado a novos contextos, a *slam poetry* (tanto na página quanto no palco) é re-criada de acordo com as tradições artísticas existentes e as convenções, preocupações e valores de participantes locais. O trabalho de estudiosos como Mahtani e Salmon (2001) e Bennett (2000) indica que essa observação pode ser estendida a outros fenômenos artísticos também. A análise feita por Bennett do hip-hop em Newcastle upon

Tyne, na Inglaterra, e Frankfurt am Main, na Alemanha, por exemplo, oferece um excelente exemplo desse processo no contexto de produção e recepção da música. Assim como o slam, o hip-hop nessas cidades desenvolveu formas geograficamente específicas, através do uso que os jovens fizeram dele para articular (e reconstruir) suas diferentes preocupações e identidades. Além disso, tanto os artistas de hip-hop de Bennett quanto os participantes de slam do Reino Unido se envolvem explicitamente em diferentes construções globais dessas artes, procurando equilibrar as identidades autênticas locais com o apelo de uma importação cultural americana.¹⁸

Pesquisas como as citadas nos parágrafos anteriores problematizam o modelo do público enquanto consumidor passivo, propondo, em contrapartida, que essas pessoas procuram, de forma ativa, dar sentido às produções artísticas, infundindo-as com sentidos provenientes de suas vidas diárias. As pessoas no público não são vasos vazios, mas trazem, para sua experiência de consumo, entendimentos, interesses, e valores específicos, que as tornam produtoras de arte, que reconstruem as produções artísticas com as quais interagem. Dessa forma, podemos entender que o significado de um poema surge a partir da interação entre poeta, poema e público. Esse significado não é simplesmente imbuído no poema pelo poeta. Essa conceituação é verdade tanto para a poesia escrita quanto para o slam.

Poesia como uma performance plural

Entender a poesia (escrita e oral) como uma performance social nos permite vê-la como algo que é dinâmico e múltiplo, construído de maneira diferente em cada contexto social. Como Charles Bernstein afirma, “O poema, visto nos termos das suas múltiplas performances, ou da sua inter-traduzibilidade mútua, possui, fundamentalmente, uma existência plural... Falar sobre o poema em performance é, então, derrubar a ideia do poema como um objeto linguístico fixo, estável e finito” (BERNSTEIN, 1998, p. 9). Mais uma vez, esse conceito é prontamente observável com o slam, a pluralidade que é aparente tanto dentro de um determinado contexto quanto entre diferentes contextos sociais. A apresentação de um poema de slam inevitavelmente varia de acordo com cada evento,

¹⁸ Ver Gregory (2008) para uma discussão mais profunda da tentativa de participantes de slam de equilibrar identidades locais autênticas com o apelo da importação cultural dos Estados Unidos.

por exemplo. Isso quer dizer que o alcance de gestos e outras linguagens corporais, as variações de timbre, tom e volume da voz por meio dos quais a/o/e poeta entrega seu trabalho, as roupas que ela/ele/elu veste, os acessórios que ela/ele/elu pode vir a utilizar, a forma como ela/ele/elu é apresentada, e, também, como o poema é apresentado, o local onde o evento ocorre, a composição do público - tudo isso faz com que cada slam (e cada poema) seja uma experiência única. Além disso, o evento em si emoldura o trabalho de um jeito único, de maneira que o poema é mais passível de ser recebido de maneira diferente quando performado dentro de um slam, ou em um evento de microfone aberto ou em um *showcase*. Poemas também podem ser vistos como tendo uma existência plural dentro de um determinado evento, de acordo com a experiência única das pessoas no público. Assim, um poema de amor, por exemplo, significará coisas diferentes para o objeto do poeta, ou seja, para a pessoa para quem ele foi escrito, para alguém que está passando por um divórcio, ou para um casal em seu primeiro encontro. Da mesma forma, o próprio evento também pode variar em significado, dependendo se você é a pessoa que está competindo, a que está organizando o evento, ou a que está dando nota.

Como este texto procurou demonstrar, entretanto, não é somente a poesia oral que é performativa (e, portanto, plural), mas a escrita também. De fato, o comentário de Bernstein se referia à poesia em todas as suas formas. Poemas escritos não são produtos finalizados, estáticos no espaço-tempo. Eles existem em muitas e variadas formas e são realizados dentro de uma série de interações sociais que constroem o texto de maneira diferente. Enquanto muita gente reconheceria que cada slam é uma experiência distinta, as características que distinguem as “performances textuais” (BERNSTEIN, 1998, p. 8) umas das outras tendem a ser mais facilmente ignoradas. Contudo, manuscritos e scripts digitais evoluem com o tempo, e versões impressas de um poema existem lado a lado. Além disso, como McKenzie (1999) aponta, o uso difundido de novas tecnologias fez com que a presença de diversas versões paralelas de um mesmo texto fosse extremamente comum. Tratar o poema impresso como um produto final e estático é ignorar a importância dessas variações, apontando, em vez disso, para um manuscrito definitivo, frequentemente impalpável, como fonte de alguma espécie de um significado último (MCGANN, 1983).

Assim como o arranjo de assentos e a montagem de palco de um local de slam possuem impacto em como os poemas serão ouvidos, da mesma forma, a apresentação

de um texto na página e o uso de certas fontes influenciam em como ele será lido. Os poemas apresentados antes ou depois de um determinado poema moldam a recepção da poesia na página e no palco, da mesma forma que o contexto da apresentação (numa revista, numa antologia, ou na internet) e as condições de recepção (se o poema for lido em voz alta ou em silêncio, na casa de quem lê, em um ônibus, ou na sala de aula). Além do mais, como McGann (1983) afirma, o público para quem o trabalho é feito possui um impacto profundo no próprio texto. Sendo assim, retornando a um exemplo anterior, “Daffodils”, de Wordsworth, não se mantém o mesmo quando lido no “*The Oxford Book of English Verse*”, na internet ou em uma prova. Mais do que isso, seu significado depende, pelo menos parcialmente, dos contextos sociais nos quais ele é realizado. Tanto a poesia escrita quanto a poesia oral podem, então, ser entendidas mais como processo do que como produto, mais como “artefatos potenciais” do que como “artefatos fixos e determinados” (MCKENZIE, 1999, p. 51). Nas palavras de Foley, “textos raramente são objetos replicáveis que compramos, vendemos e carregamos por aí, e leitores, geralmente, não são tão dependentes da dissecação minuciosa de objetos quanto supomos que sejam” (FOLEY, 2002, p. 73).

Conclusões

For(u)ns de poesia oral como o slam são, essencialmente, fenômenos sociais. Slams são eventos interativos cuja realização bem-sucedida exige esforços combinados de poetas, curadores, pessoas no público, jurades, entre outros trabalhadores e colaboradores. O slam e a poesia que eles apresentam adquirem muito de seu significado e importância a partir das interações sociais entre esses participantes. Pessoas vão a um slam não somente para ouvir poesia sendo performada, mas também para fazer contatos, promover shows e encontrar amigos. Além disso, os poemas que elas ouvem lá tomam diferentes formas, dependendo do cenário, forma de entrega, resposta do público, e um tanto de outros fatores que variam de evento para evento. A natureza performativa, interativa e contextualizada do slam, então, é prontamente aparente. Como este texto tentou mostrar, entretanto, essas não são características exclusivas da poesia oral, mas da poesia escrita também. Assim como no palco, a poesia na página pode ser vista como um tipo de performance social. O significado da poesia escrita não é estático, singular e associal, mas

sim, dinâmico, plural e produzido de maneira interativa. Tanto os poemas escritos quanto os poemas orais existem em numerosas versões, que corporificam múltiplas vozes e agem como foco para processos complexos e interativos de construção de significado. Esse entendimento baseia as considerações de Baugh (1999), McKenzie (1999) e outros de que a distinção entre poesia oral e escrita é menos evidente do que se costuma acreditar, e que faríamos bem em prestar maior atenção aos determinantes sociais da poesia escrita.

Poesias orais, como o slam, salientam a importância dessa sociabilidade, demonstrando que, a subtração de qualquer modo de poesia dos contextos sócio-históricos de sua produção e consumo também subtrai muito de seu significado e importância. Além disso, a complexidade e a heterogeneidade dessas respectivas artes significa que nós devemos considerar mais as distinções sutis e as interações entre o escrito e o oral do que a distinção generalizada entre os dois lados dessa dicotomia costuma nos permitir. A partir disso, este texto argumentou que performances de poesia, tanto na página como no palco, devem ser entendidas como artes plurais, criadas, disseminadas, consumidas e criticadas por meio de interações sociais concretas. Eu espero ter demonstrado que uma análise sócio-científica de for(u)ns de poesia oral como o slam pode oferecer reflexões valiosas para a natureza e importância social e performativa da poesia, e, na verdade, até das artes de maneira geral. Portanto, podemos concluir, em forma de haikai, que:

On page as on stage [Tanto na página como no palco]
we interact to create [interagimos para criar]
words in performance [palavras em performance]¹⁹

Referências bibliográficas:

8 *Miles*. Dir. Curtis Hanson. Written by Scott Silver. Perfs. Eminem, Brittany Murphy, Kim Bassinger, Mekhi Phifer, Evan Jones. Universal Studios, 2003. DVD.

¹⁹ Sou grata a Theresa Cowan, Susan Gingell, Catherine Kidd e aos revisores anônimos dessa coleção por seus comentários em versões anteriores deste texto.

- BARTHES, Roland. *Image, Music and Text*. Trans. and ed. Stephen Heath. London: Fontana, 1997.
- BAUGH, Edward. “Poem, Reading, Performance.” *Caribe 2000: Regional and/or National Definitions, Identities and Cultures*. Ed. Lowell Fiet and Janette Becerra. San Juan: Faculty of Humanities, U of Puerto Rico, 1999, p. 38-45.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. California: U of California P, 1982.
- BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke: Palgrave, 2000.
- BERNSTEIN, Charles. “Introduction.” *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford: Oxford UP, 1998, p. 3-26.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge, 1989.
- BURMAN, Erica, and PARKER, Ian (eds.). *Discourse Analytic Research: Repertoires and Readings of Texts in Action*. London: Routledge, 1993.
- CARMICHAEL, Glenn, and ARBURY, Sara-Jane (eds.). *The Bristol Slam Anthology*. Bristol: Pimp\$ of the Alphabet, 1998.
- ELEVELD, Mark, and SMITH, Marc (eds.). *The Spoken Word Revolution*. Illinois: Sourcebooks, 2004.
- FOLEY, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana: U of Illinois P, 2002.
- GENETTE, Girard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- GIOIA, Dan. *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*. St. Paul: Graywolf, 2004.
- GLAZNER, Gary Mex (ed.). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. California: Manic D, 2000.
- GREGORY, Helen. “Studying Slam. Part I.” *Metaroar*. 2007a.
- GREGORY, Helen. “Studying Slam. Part II.” *Metaroar*. 2007b.
- GREGORY, Helen. “(Re)presenting Ourselves: Art, Identity and Status in U.K. Poetry Slam.” *Oral Tradition* 23.2, 2008, p. 201-217.
- GREGORY, Helen. “The Quiet Revolution of Poetry Slam: The Sustainability of Cultural Capital in the Light of Changing Artistic Conventions.” *Ethnography and Education* 3.1, 2009, p. 61-71.
- GRISWOLD, Wendy. *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theater, 1576-1980*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- GRISWOLD, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World*. 2nd ed. California: Sage, 2004.

- HEINTZ, Kurt. *An Incomplete History of Slam*. 3rd ed. 1999. Disponível em: <<http://www.e-poets.net/library/slam/>>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- HOLMAN, Bob. “Congratulations. You Have Found the Hidden Book: Invocation.” *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Cafe*. Ed. Miguel Algarín and Bob Holman. New York: Henry Holt, 1994, p. 1-3.
- KRIPPENDORFF, Klaus. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 2nd ed. California: Sage, 2004.
- MACKEAN, Ian. *The Essentials of Literature in English Post-1914*. London: Hodder Arnold, 2005.
- MAHTANI, Minelle, and SALMON, Scott. “Site Reading? Globalization, Identity, and the Consumption of Place in Popular Music.” *Popular Culture: Production and Consumption*. Ed. C. Lee Harrington and Denise D. Bielby. Malden: Blackwell, 2001, p. 165-179.
- MATTHEWS, Kevin. “Site of Slam”. *Canadian Theatre Review* 130 (2001): 47-51.
- MCGANN, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- MIDDLETON, Peter. “The Contemporary Poetry Reading.” *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford: Oxford UP, 1998, p. 262-99.
- MIDDLETON, Peter. “How to Read a Reading of a Written Poem.” *Oral Tradition* 20.1 (2005): 7–34. Disponível em: <<https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/20i/Middleton.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- PFEILER, Martina. *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- POETRY Slam Inc. *The Official 2008 PSI Handbook*. Whitmore Lake: Wordsmith, 2008.
- QUALIFICATIONS and Curriculum Authority. *Qualifications and Curriculum Authority Website*. 2008. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/publications/qualifications-and-curriculum-authority-annual-report-and-accounts-2007-to-2008>>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- ROBINSON, Paul A. *Opera, Sex, and Other Vital Matters*. Chicago: U of Chicago P, 2002.
- SHEPPARD, Robert. *The Poetry of Saying: British Poetry and Its Discontents, 1950-2000*. Liverpool: Liverpool UP, 2005.
- SILLIMAN, Ron. “Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford: Oxford UP, 1998, p. 360-378.
- SMITH, Marc, and KRAYNAK, Joe. *The Complete Idiot’s Guide to Slam Poetry*. Indianapolis: Alpha Books, 2004.

SOMERS-WILLET, Susan B. Anthony. “Slam Poetry: Ambivalence, Gender, and Black Authenticity in ‘Slam’”. *Text, Practice, Performance* III (2001): 37-63.

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 11/11/2022

ⁱ **Helen Johnson** [Gregory é seu sobrenome de solteira] é professora de psicologia na Universidade de Brighton, e co-diretora do Centro de Artes e Bem-estar da universidade. É uma das maiores vozes no campo de pesquisa de *spoken word/poetry slam*, expert em métodos de pesquisa criativa e fundadora de um método de pesquisa participatória baseado nas artes, chamado “poética colaborativa”. Sua pesquisa explora as intersecções entre artes, comunidade, justiça social e bem-estar individual/coletivo. Ela também é uma renomada poeta de *spoken word*, educadora e curadora. Nos últimos vinte anos, organizou e participou como poeta de eventos pela Europa, na América do Norte e no Japão. Desde 2008, é *stage manager* [gerente de palco] do Palco Poetry & Words [Poesia e Palavras] no Festival de Glastonbury, um dos maiores festivais ao ar livre de música e de artes da performance no mundo. [Biografia informada pela autora].

ⁱⁱ **Daniela Silva de Freitas** é professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Alfenas. Sua pesquisa se volta para a literatura contemporânea, com especial interesse pelos debates acerca das questões de nação, raça, gênero, e suas relações com transformações nas formas e práticas literárias. **E-mail:** danielasf@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Maria Eduarda Faráco Ávila e Silva** é graduanda no Bacharelado em Letras - Línguas Estrangeiras na Universidade Federal de Alfenas. Seus interesses de pesquisa se voltam para os campos dos estudos linguísticos e dos estudos de tradução. **E-mail:** maria.avila@sou.unifal-mg.edu.br