

Revista
Terceira
Margem
49
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXVI, n. 49, maio-agosto/2022

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2022 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: André Luis Dias Carvalho, Camila Franquini Pereira, Helena Gervásio

Coutinho, Lucas Bastos Gomes, Luciana Silva Camara da Silva, Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Daniela Silva de Freitas, Miriane Peregrino, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXVI, n. 49, maio-agosto/2022. 333 p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonanido Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso e Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ POETRY SLAM: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

Apresentação

Daniela Silva de Freitas
Miriane Peregrino
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio p. 9-14

Vozes em Levante

Roberta Estrela D'Alva p. 15-37

“Porque Guilhermina é esperança”: O *slam* e o protagonismo da juventude negra

Carolina Nascimento de Melo
Karina Almeida de Sousa p. 39-57

Batalhas de poesia em Salvador-BA: Artivismos entre a voz e o papel

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama
Wilson Rogério Penteado Júnior p. 59-77

O circuito cultural do SLAM MG: produção, circulação e recepção literária pelas margens da literatura mineira contemporânea

Caio Riscado p. 79-95

Pode a rua ser escola? *Slam* como espaço não formal de ensino-aprendizagem

Meimei Bastos
Rafael Litvin Villas Bôas p. 97-114

Reflexões sobre a identidade surda a partir da poesia Negro Surdo (*Slam* do Corpo)

Gerciane Maria da Costa Oliveira
Kyara Maria de Almeida Vieira
Denise Penha Viveiros p. 115-136

Dois corpos, duas línguas e uma representação: notas sobre performances de *Slam*

***Poetry* em línguas de sinais**

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio p. 137-153

Uma cartografia poética do *slam*: Itinerâncias políticas entre corpo e palavra

Camilla Martins de Oliveira
André Bocchetti

p. 155-175

Uma conversa entre *slam* e universidade em quatro movimentos de pouso: *Corazonar um território em composição de saberes*

Renata Castro Gusmão
Maria Elly Herz Genro

p. 177-197

Dos espaços físicos ao cyberspaço: o *poetry slam* em contexto pandêmico

Fabiana Oliveira de Souza
Mauren Pavão Przybylski

p. 199-218

O rap e o *slam*: vozes da resistência em contextos pós-coloniais

Miguel Lombras
Gustavo Henrique Rückert

p. 219-231

Do Artes ao Vivo ao Luanda Slam: marcos da poesia falada em Angola no século XXI

Miriane Peregrino

p. 233-256

3ªM CULTURAL

Outras margens

Capítulo três: Eu canto o corpo autêntico. A poesia de *slam* e a política cultural de performar identidade. Tradução do livro *The cultural politics of slam poetry*, de Susan B.

A. Somers-Willett

Luiza Sousa Romão
Midria da Silva Pereira

p. 259-289

Abya Yala Poetry Slam: a Copa Slam das Américas. Entrevista com Comikk Mg (México)

Gabriele Cavalcante

p. 291-299

Slam da Guilhermina em tempos de pandemia. Fragmento do livro *Nos corre da poesia - autobiografia de um slammer*

Emerson Alcalde

p. 301-308

Margem poética

Poemas de 4 slammers

Bel Neto (Angola)

Luz Ribeiro (Brasil)

Lorna Zita (Moçambique)

Li Alves (Portugal)

p. 309-322

Sobre as autoras e autores do Dossiê

p. 323

Sobre as autoras e autores da 3ªm Cultural

p. 328

Nesta edição

p. 331

Terceira Margem

DOSSIÊ

POETRY SLAM:

PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

DOSSIÊ POETRY SLAM: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO APRESENTAÇÃO

[POETRY SLAM: PRODUCTION, CIRCULATION AND RECEPTION]

DANIELA SILVA DE FREITASⁱ

ORCID 0000-0002-2670-3244

Universidade Federal de Alfenas – Alfenas, MG, Brasil

MIRIANE PEREGRINOⁱⁱ

ORCID 0000-0002-4410-347X

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

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIOⁱⁱⁱ

ORCID 0000-0003-0436-2490

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

A história é bastante conhecida, mas isso não nos impede de narrá-la novamente: o termo Slam foi empregado pelo poeta norte-americano Marc Kelly Smith, na década de 1980, para conceitualizar um tipo de performance realizada em uma espécie de competição de poesias. Desde então, a poetry slam se espalhou por países de todo o mundo, se transformando em um importante dispositivo discursivo para sujeitos marginalizados e forma de subjetivação de identidades emergentes. A expansão do Slam pode ser facilmente explicada pela própria estrutura das performances, que se nutre da vasta tradição da literatura, da poesia, da oralidade e da palavra cantada em diversas culturas. No palco, na praça ou na tela, é o corpo que fala, a performance que prende e integra o público ao texto.

Se a expressiva fortuna crítica que se construiu sobre o Slam nos permite identificarmos o marco inicial do movimento no gesto realizado por Marc Smith ao organizar a primeira competição de Poetry Slam, é igualmente possível localizarmos o protagonismo da atriz e performer Roberta Estrela D’Alva como a responsável pela realização da primeira edição de um Poetry Slam no Brasil, organizado pela atriz junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, em São Paulo, no ano de 2008. E será no ano de 2012 que Emerson Alcalde e Vander Che organizam o Slam da Guilhermina, evento

que levará o Slam para as ruas de São Paulo e daí se espalhará para todo o Brasil. Outro importante marco nesta narrativa é a criação do primeiro Slam feminino e feminista, o Slam das Minas, no Distrito Federal, em 2015. Os eventos citados anteriormente são representativos sobre o processo de construção da cena do slam no Brasil e revelam que estamos diante de um fenômeno em franca expansão no país.

O slam não pode ser capturado em poucas palavras. Slam é linguagem. É uma poesia falada, mas que pode deslizar para a “letra de forma”. É improviso momentâneo e composição demorada. É tecnologia e inovação, tradição e ancestralidade. É voz, corpo, presença e performance, com ou sem mediações tecnológicas. Acontece ao vivo, na rua, na praça, na cidade, mas também pode se tornar livro, vídeo ou *live* nas redes sociais, sobretudo, no enfrentamento das restrições impostas pela pandemia. O Slam escapa da rigidez das categorizações literárias usuais, se espalha por diferentes suportes e se instala nos interstícios entre o oral, o escrito e o visual. Slam é fluxo, camada e ruptura. É poesia marginal. É a voz da periferia. É um coletivo de pessoas: produtores, poetas e público. É cultura jovem urbana. É cultura negra. É poder feminino. É o levante da voz. É o encontro da palavra com o corpo. É política, ágora e assembleia. É fala e escuta.

Os artigos deste dossiê acompanham de perto o percurso, a trajetória e repercussão de eventos, poetas e circuitos de slam, narrando e analisando momentos e lugares distintos. Ao se ocuparem da análise de saraus particulares, potencializando o caráter minoritário destes encontros, os trabalhos aqui reunidos oferecem uma definição mais acurada do fenômeno, sem incorrer na tentativa hercúlea de um esforço panorâmico e generalizador. O intuito do dossiê é reunir olhares sobre o slam no Brasil e em outros países, propondo um olhar prismático sobre a questão a partir de distintos recursos teóricos e metodológicos. As produções reunidas neste dossiê, o primeiro sobre o tema a ser organizado no Brasil, refletem essa multiplicidade. Devido ao expressivo número de trabalhos submetidos, fator que revela a importância do tema e sua presença nos estudos literários, dividimos os artigos recebidos em dois volumes. Este primeiro volume apresenta artigos e ensaios que debatem a história do slam no Brasil e em Angola, a relação entre slam e educação, a criação de performances em línguas de sinais e a condição do slam em tempos de isolamento social. O próximo volume, previsto para publicação em janeiro de 2023, reunirá artigos que tem como centro de discussão o

recorte de gênero, os slam das minas, manas e cumadis que ganham força em todo Brasil.

Abre o dossiê o artigo “Vozes em levante”, de Roberta Estrela D’Alva, atriz e performer pioneira do slam no Brasil. Conforme mencionado anteriormente, a autora é a organizadora do primeiro evento no país. Além disso, Roberta Estrela D’Alva atuou como curadora do primeiro evento internacional de slam no Brasil e é co-fundadora do Abya Yala, primeiro campeonato de slam das Américas. Estrela D’Alva também dirigiu o primeiro documentário sobre o assunto no país. Em seu ensaio, a autora toma como referência o processo de produção do documentário *SLAM: Voz de Levante* para o exame do entrelaçamento entre poesia oral, performance e voz em um texto que promove uma espécie de etnografia poética do circuito do Slam percorrido por D’Alva.

No artigo “Porque Guilhermina é esperança: O Slam e o protagonismo da juventude negra”, Carolina Nascimento Nascimento de Melo e Karina Almeida de Sousa analisam o slam enquanto uma prática cultural da diáspora africana e realizam uma atenta análise do Slam da Guilhermina, primeiro slam de rua do Brasil, enquanto artefato cultural que permite à juventude negra modos de apropriação e ressignificação da cultura.

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama e Wilson Rogério Penteado Júnior, no artigo “Batalhas de poesia em Salvador-BA: Artivismos entre a voz e o papel”, examinam as batalhas de poesia na cidade de Salvador-Bahia enquanto espaços de resistência e mecanismo de subjetivação de identidades sociais minoritárias.

O artigo “O circuito cultural do SLAM MG: produção, circulação e recepção literária pelas margens da literatura mineira contemporânea”, assinado pelos pesquisadores Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza, Clara Carolina Oliveira da Costa, Thais Ramos Cavalcanti e Flaviane Faria Carvalho investiga a história do SLAM MG, que nas palavras dos autores “possui um papel de articulação de diversas comunidades de slam em Minas Gerais, formando uma rede estadual dos movimentos culturais e artísticos de poesia urbana, marginal e periférica”. Além de narrar a formação do SLAM MG, o artigo também apresenta uma leitura sensorial da recepção estética da performance da poeta Iza Reis, à luz das contribuições teóricas de Paul Zumthor, Roberta Estrela D’Alva e Leda Maria Martins.

As batalhas de slam são analisadas enquanto espaço de educação não formal no artigo “Pode a rua ser escola? Slam como espaço não formal de ensino-aprendizagem”, assinado por Memei Bastos e Rafael Litvin Villas Bôas. Partindo da vivência da poeta-pesquisadora Meimei Bastos, o trabalho apresenta os conceitos de Maria da Glória Gohn e Paulo Freire, buscando identificar as batalhas de poesia falada, slam, como espaço não formal de ensino-aprendizagem.

Ao lado da expansão das batalhas de slam no Brasil vamos assistir também a incorporação de novas identidades e subjetividades, o exemplo mais marcante neste sentido são os slam em línguas de sinais ou as batalhas bilíngues. A experiência nasceu com o Grupo Corpo Sinalizante, responsável pelo Slam do Corpo, um slam bilíngue que reúne poetas surdos e ouvintes; e logo se expandiu pelo Brasil, resultando em novos saraus que reúnem poetas surdos que utilizam a Língua de Sinais Brasileira (Libras) enquanto suporte de sua performance poética. No dossiê dois artigos examinam questões relacionadas às performances de poetry slam em língua de sinais. O artigo “Reflexões sobre a identidade surda a partir da poesia Negrosurdo (Slam do Corpo)”, de Gerciane Maria da Costa Oliveira, Kyara Maria de Almeida Vieira e Denise Penha Viveiros, analisa como a poesia “Negro surdo”, do *Slammer* Edinho Santos, representante do grupo Slam do Corpo, promove um diálogo com as identidades surdas.

O segundo artigo sobre as performances de slam em língua de sinais é “Dois corpos, duas línguas e uma representação: notas sobre performances de slam poetry em línguas de sinais”, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. Após discutir a emergência de uma definição de surdez a partir de um modelo socioantropológico, o autor analisa as representações da diferença surda em performances poéticas assinadas por poetas surdos e ouvintes e, principalmente, reflete sobre os aspectos teóricos relacionados à constituição destes novos sujeitos da enunciação e ao uso estético da língua de sinais para a produção de uma performance poética, além da dimensão política desta intervenção.

Em “Uma cartografia poética do slam: itinerâncias políticas entre corpo e palavra”, Camilla Martins de Oliveira e André Bocchetti estabelecem um percurso ensaístico que acompanha “as trajetórias de produção de força das palavras no slam” por meio das narrativas de quatro poetas. Tendo como ponto de partida o questionamento acerca do poder de intervenção da palavra no slam – como a palavra

ganha força de transformação ao ser enunciada? – os autores produzem uma cartografia poética que examina a relação entre corpo e palavra e a dimensão política desta intervenção.

Os artigos “Uma conversa entre slam e universidade em quatro movimentos de pouso: corazonar um território em composição de saberes”, de Renata Castro Gusmão e Maria Elly Herz Genro, e “Dos espaços físicos ao cyberspaço: o poetry slam em contexto pandêmico”, de Fabiana Oliveira de Souza e Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal, revelam a contemporaneidade do slam ao examinarem os impactos da pandemia de covid-19 no movimento e o modo como as restrições sanitárias e o isolamento social alteraram as dinâmicas das competições e dos eventos.

O artigo “O rap e o slam: vozes da resistência em contextos pós-coloniais”, de Miguel Lombas e Gustavo Henrique Rückert, promove um diálogo entre rap e slam ao analisarem a importância destes dois movimentos na articulação de vozes da resistência nos estados colonizados. As composições analisadas no artigo são de autoria do rapper angolano MCK e da slammer brasileira Patrícia Meira, e a leitura crítica produzida pelos autores apontam para uma poética coletiva no rap e no slam, que conecta sujeitos negros, pobres, periféricos, imigrantes, mulheres, LGBTQIA+, em sua experiência de opressão nos diferentes contextos pós-coloniais do mundo.

Fecha o nosso dossiê o artigo de Miriane Peregrino, “Do Artes ao Vivo ao Luanda Slam: marcos da poesia falada em Angola no século XXI”. No trabalho, a autora apresenta e discute a construção do espaço literário da poetry slam em Angola a partir de três eventos-chave: o Artes ao Vivo, iniciado em 2004 por Lukeny Bamba Fortunato, The Spoken Word Project realizado em 2013 pelo Goethe Institut em Luanda, e o Rio Poetry Slam de 2015, no qual Elisângela Rita participou como representante de Angola antes de criar o Luanda Slam no final daquele mesmo ano. Em sua análise, Miriane Peregrino discute a influência do Concerto Liberdade Já!, campanha pela libertação de presos políticos angolanos, enquanto exemplo do tom político de alguns poemas difundidos em 2015, ano de criação do primeiro campeonato angolano de poesia falada.

Também fazem parte deste dossiê, na seção 3ª Margem Cultural, a tradução “Eu canto o corpo autêntico: a poesia de slam e a política cultural de performar identidade” realizada pelas poetisas-pesquisadoras Midria e Luiza Romão. O texto traduzido é o capítulo três do livro *The Cultural Politics of Slam Poetry*, da norte-americana Susan B.

A. Somers-Willett. Midria e Luiza Romão enfatizam que trata-se de uma “obra precursora e referencial no campo de estudos de slams dado seu caráter histórico, como também autorreflexivo. A autora doutora em Literatura Americana pela Universidade do Texas em Austin é também integrante assídua do movimento de competições de poesias faladas no contexto estadunidense, durante os anos 1990 e 2000”.

Na mesma seção, Emerson Alcalde, poeta e fundador do Slam da Guilhermina (SP), compartilha conosco um capítulo do seu mais recente livro “Nos corre da poesia - autobiografia de um slammer” e o poeta mexicano Comikk MG, através de entrevista concedida a Gabriele Cavalcante, nos apresenta o “Abya Yala Poetry Slam: a Copa Slam das Américas” bem como aspectos do movimento slam na América Latina.

Fechamos esse primeiro número do dossiê “Poetry Slam: produção, circulação e recepção” com a participação de quatro poetas que destacamos dos movimentos de slam em países de língua portuguesas: Bel Neto (Angola), Luz Ribeiro (Brasil), Lorna Zita (Moçambique) e Li Alves (Portugal).

Acreditamos que os textos reunidos aqui abrem novas formas de interpretação do movimento de poetry slam e já estamos nos preparativos para a publicação da segunda parte desse dossiê. Desejamos a todas, todos e todes uma boa leitura!

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

ⁱⁱ **Miriane Peregrino** Miriane Peregrino é Jovem Pesquisadora Fluminense da FAPERJ com o projecto “A expansão dos campeonatos de poetry slam em países de língua portuguesa”. Tem doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil) com período sanduíche (PDSE/CAPES) na Universidade Agostinho Neto (UAN, Angola). Entre 2019 e 2021 realizou estágios de pesquisa no Romanisches Seminar da Universität Mannheim (UNI-Mannheim) e no Portugiesisch-Brasilianisches Institut da Universität zu Köln (Uni-Köln), ambos na Alemanha. **E-mail:** miriane.peregrino@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Paulo Roberto Tonani do Patrocínio** possui doutorado em Letras pela PUC-Rio. É Professor Adjunto do Departamento de Letras-Libras e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ambos da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor dos livros *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7Letras/FAPERJ, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (Ed. UFMG/FAPERJ, 2016) e também co-organizador dos livros de ensaios *Modos da margem, figurações da marginalidade na literatura brasileira* (Aeroplano, 2015), *Estudos culturais: legado e apropriações* (Pontes, 2017). **E-mail:** paulotonani@letras.ufrj.br

VOZES EM LEVANTE

[RISING VOICES]

ROBERTA ESTRELA D'ALVA¹

ORCID 0000-0003-1590-5016

Resumo: Tendo como ponto de partida o documentário SLAM: Voz de Levante (2017), este artigo traz a discussão de temas ligados à poesia oral, performance e voz em seus aspectos comunicacionais político-poéticos no ambiente dos *poetry slams*, tendo em vista a proliferação desses espaço sócio-culturais e consequentemente de seus agentes e produção artística.

Palavras-chave: slam; levante; performance poética; voz

Abstract: Taking the documentary SLAM: Voz de Levante (2017) as a starting point, this article discusses topics related to oral poetry, performance and voice in its political-poetic communicational aspects in the poetry slams environment, considering the proliferation of these socio-cultural spaces and consequently of their agents and artistic production.

Keywords: slam; uprising; poetic performance; voice

Slam: Voz de Levante, o filme

Acompanhando o efervescente movimento dos *poetry slams* no Brasil, a partir de imagens, entrevistas, materiais de arquivo e experiências documentadas, e após sete anos ininterruptos de pesquisa e filmagens, em novembro de 2018 estreou nos cinemas brasileiros *Slam: Voz de Levante*, documentário de longa-metragem dirigido e roteirizado por mim e pela documentarista Tatiana Lohmann, que registra a chegada do movimento ao Brasil, traz relatos de seus criadores e poetas pioneiros nos EUA além de documentar a Copa do Mundo de Slam na França – um dos maiores redutos internacionais do slam. O filme foi contemplado com o prêmio Especial do Júri e com o prêmio de Melhor Direção de Documentário no 19º Festival do Rio 2017 (Rio de Janeiro Int'l Film Festival) e, ainda, com o prêmio de melhor filme no FIM CINE – Festival Internacional de Mulheres no Cinema, em 2018, além de ter participado da 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba.

A narrativa retrata poetas de diversas origens e contextos, personagens que utilizam o *poetry slam* como uma interface para a convivência, de forma pedagógica e objetivando a formação de comunidades. É então, a partir desse texto de cultura – para usarmos a terminologia de Lotman (1996) – que se tornou o filme *SLAM: Voz de Levante* em sua complexidade sistêmica, e da observação das vozes em performance nele contidas, que este artigo abre alguns campos para que se possa delinear um trajeto de maneira a compor uma narrativa que estabeleça relações entre teoria e prática, discontinuidades e processos, em que estética e política estão imbricados de maneira indissociável.

Sabotagem! Sem mensagem! Na mensagem!

Na primeira cena de *SLAM: Voz de Levante*, a poeta Luiza Romão performa o poema *Relatos de um país fálico*, em uma sequência registrada durante o Slam Resistência, um dos mais populares do Brasil, chegando a reunir oitocentas pessoas na Praça Roosevelt, no Centro de São Paulo, e cujos vídeos atingiram mais de dez milhões

de visualizações nas redes sociais. Com o grito de guerra “*Sabotagem! Sem massagem! Na mensagem!*”, o Slam Resistência, idealizado em 2014 pelo poeta Del Chaves, surge na esteira dos protestos que tomaram as ruas no ano de 2013, com forte viés de enfrentamento político e com uma característica definidora em quase todos os slams existentes hoje no Brasil: a ocupação de espaços públicos. Desde 2012, com a criação do Slam da Guilhermina, o segundo do Brasil e o primeiro “slam de rua”, todos os slams nacionais, com raríssimas exceções, acontecem em espaços públicos, mais precisamente em praças e ruas. Essa é uma característica particularmente brasileira, já que em todo o mundo os slams costumam ser realizados em locais fechados como *clubs*, bares, centros culturais, teatros e escolas. Esse processo tradutório que culminou no estabelecimento dos slams nas ruas também colaborou para sua rápida proliferação, já que não há necessidade de nada, além de um pequeno grupo de pessoas para dizer e escutar poesia, para que o evento aconteça.

Zumthor (1997) nos fala sobre a rua como o lugar favorito dos recitadores de poesia ao longo dos séculos e onde as pessoas estiveram se aglomerando em torno deles, nesses locais totalmente abertos. Com a invasão dos carros e o progressivo desaparecimento da vida “de rua”, se deu a migração das aglomerações e dos poetas para lugares fechados como bares e tabernas. Há uma retomada da performance poética em locais públicos no final do século XX, não pela falta de teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte que prescinde da interação com o ambiente externo e suas especificidades. Assim como no caso dos slams no Brasil, esse retorno à rua talvez traduza uma necessidade de libertação das paredes que criam locais onde “se neutralizam conflitos exteriores” (ZUMTHOR, 1997, p. 163), já que são justamente esses conflitos, resultantes do encontro da diversidade humana, a matéria constitutiva da performance poética nesses ambientes.

À região central, onde acontece o Slam Resistência, comparecem, todas as primeiras segundas-feiras do mês, um público advindo das cinco zonas de São Paulo. Um público que muitas vezes atravessa a cidade para poder participar. Trata-se de algo que realmente quebra paradigmas: oitocentas pessoas se deslocam de seus trabalhos, quando não de suas casas, em regiões longínquas da cidade, em uma segunda-feira à noite, utilizando recursos próprios, sem programas governamentais ou propagandas midiáticas que as estimulem, para ver e ouvir poesia. O que faz com que essas pessoas

se agrupem espontaneamente e se organizem para fim tão inusitado? Talvez tenham descoberto na roda do slam uma possibilidade de educação não convencional, e de acesso à poesia e a literatura. Talvez essas rodas evoquem uma necessidade arquetípica e ancestral de reunião que, em tempos antigos, agruparia membros de uma aldeia, tribo ou comunidade, para ouvir a voz de seus contadores de história ao redor do fogo. Ou mesmo tenham encontrado um lugar de pertencimento comunitário onde podem vivenciar, em uma nova experiência de tempo-espço, seus anseios, suas temáticas e paixões, elaborados de forma poética pela figura em presença de poetas que narram, a qual, como uma função social existiu nos diferentes períodos históricos da humanidade. Sobre essa presença, Zumthor enuncia:

A aparição corporal do intérprete, do narrador, constitui um gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto de seu relato, se há um, quanto de sua performance. Outro espaço se abre; desperta uma espécie de consciência: eis-nos aqui imersos em poesia ou em verdade [...] O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e em cada uma de suas inflexões de suas variações de tonalidade, de timbre, de altura — seria preciso forjar a palavra pedante vocema? — combina-se e encadeia-se como uma prosopopeia do vivido. Através dessa presença, o ouvinte descobre-se: age e reage no âmago de um mundo de imagens, subitamente autônomas, que se dirigem todas as ele. (ZUMTHOR, 1993, p. 228-229)

Tudo isso pode ser observado na cena de abertura em questão, onde, perante o público, em praça pública, a poeta Luiza Romão cumpre essa função da qual nos fala Zumthor, em uma elaboração poética de questões de gênero e do feminismo pontuadas com voz firme e ritmo decidido. Posicionando-se vigorosamente contra a violência de gênero, denunciando a cultura do estupro e os abusos históricos do patriarcado latino-americano, ela consegue condensar e vocalizar a complexidade do tema em performance, contando com a cumplicidade de uma audiência que a ovaciona ao final do poema.

O slam como Zona Autônoma Temporária (TAZ)

Não foi fácil chegar ao nome definitivo *SLAM: Voz de Levante* para um filme que teve tantos cortes e que trata de assuntos tão diversos e, de todas as palavras que poderiam estar contidas no título, “levante” nos pareceu ser imprescindível. Embora

possa parecer apenas um detalhe, esse assunto é aqui abordado em razão de o conceito de levante estar muito ligado à própria natureza constitutiva dos slam. Principalmente por seu caráter temporário, efêmero, não fixo, não passível de institucionalização, o levante surge como uma alternativa ao desgastado conceito de revolução. Assim como os slams, o levante traz um caráter provisório, em processo, inacabado, autogestivo, que acaba por transformá-lo em uma zona autônoma temporária ou TAZ (na sigla em inglês), termo cunhado pelo filósofo anarquista HakimBey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson):

O CONCEITO DA TAZ surge inicialmente de uma crítica à revolução, e de uma análise do levante. A revolução classifica o levante como um “fracasso”. Mas, para nós, um levante representa uma possibilidade muito mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação, do que as “bem-sucedidas” revoluções burguesas, comunistas, fascistas etc. (BEY, 2001, p. 8)

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2001, p. 6)

O *slam* surge no Brasil dentro deste espírito da TAZ. O próprio ZAP! *Zona Autônoma da Palavra*, primeiro slam do país, carrega essa referência viva em seu nome e conceitualmente incorpora a ideia da performance poética em um tempo-espaço autônomo, livre e não institucionalizado, onde instante e presença não podem ser cooptados pelo capital e seu tradicional sistema de compra e venda. Essa ideia também aproxima o slam e a TAZ do conceito de performance como ritual.

No que diz respeito aos estudos da performance relacionada ao ritual e *vice-versa*, Victor Turner e Richard Schechner, teóricos das áreas da antropologia e do teatro, respectivamente, trouxeram contribuições valiosas. Turner nos fala de uma “antiestrutura social”, tratando de momentos transgressores da ordem social estabelecida. Em sua perspectiva, o rito é a interrupção da vida rotineira, momento em que se dá uma relativização do espaço-tempo em uma reelaboração simbólica. “Um momento fora e dentro do tempo” (TURNER, 1974, p. 118), o que de alguma maneira também se aproxima da definição de zona autônoma temporária, as TAZ. Já Schechner, ao definir rituais como “memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49), traz as implicações de uma memória viva que não está somente nas

lembranças ou no plano das ideias, mas no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual. Performance e ritual se misturam, portanto, de maneira indissociável

Ainda é possível aproximar a ideia dos *poetry slams* como zonas autônomas temporárias das análises da festa popular como rito de inversão e do conceito de *carnavalização*, ambos propostos por Mikhail Bakhtin, principalmente no que diz respeito ao seu caráter efêmero, popular e a seus propósitos festivos em um tempo-espaço impermanente. “A festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, que penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 2008, p. 8). O mesmo aspecto é defendido no conceito de TAZ:

Os que participam de levantes invariavelmente notam seus aspectos festivos, mesmo em meio à luta armada, perigo e risco. O levante é como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço, ele, no entanto, possui bom faro para o amadurecimento dos eventos e afinidade com o *genius loci*. (BEY, 2001, p. 10)

Nesse sentido, o slam ganha contornos de um rito performativo em um momento de levante onde todos e todas têm o direito de participar igualitariamente, em uma festa que, ainda em uma visão carnavalizada, traz o desaparecimento provisório da alienação dos indivíduos, os quais se tornam, então, temporariamente “dotados de uma segunda vida que lhes permitia estabelecer relações novas com seus semelhantes” (BAKHTIN, 2008, p. 9), sentindo-se novamente um ser humano.

Zumthor também aponta o caráter festivo da performance: “Mais radicalmente que o teatro, a performance é *festa*. Ela requer uma convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns” (ZUMTHOR, 1997, p. 280). Ele ainda relaciona a aproximação rito/performance com o próprio surgimento da poesia oral ao afirmar que “a poesia oral nasceu dos ritos arcaicos: ontologicamente, ou então (quem o saberá?) na história. O rito a continua” (ZUMTHOR, 1997, p. 277).

No slam, o rito é atualizado, e novamente, em uma festa-fresta no tempo, uma comunidade se reúne para ouvir a voz de seus narradores e narradoras e festejar participando de performances-levantes.

Slam Trans

Uma das performances-levante que o filme retrata é a da poeta transgênero Kika Sena, natural de Maceió e residente em Brasília, que marca presença com seu verbo afiado, reivindicando seu espaço de fala e se recusando a sucumbir à violência à qual são submetidas diariamente transexuais, travestis e transgêneros, no país que mais mata essas pessoas no mundo. Durante as eliminatórias do campeonato FLUP SLAM BNDES, que aconteceu dentro da FLUP - Festa Literária das Periferias, nos deparamos com duas performance-levante, no único poema que faz parte do filme na íntegra:

Me atacaram pelas costas
Tacaram pedra ni mim
Tacaram pedra na minha cabeça
Tacaram pedra na minha cara
Tacaram pedra na minha boca
Tacaram fogo no meu sorriso
Depois
Me seguraram
Me amarraram
Tacaram fogo ni mim
Tacaram fogo na minha pele
Tacaram fogo nos meus olhos
Tacaram fogo na minha
Res-pi-ra- çãããã
Tacaram fogo na minhavoooooz
Tacaram fogo no meu cabelooooo
Logo, não puderam me conter
Poluí seus ares com meu grito
Poluí suas casas-caras com meu choro
Tingi tudo de preto
Sou tição, tição, tição!
Pós-apocalipto
Brasa forte
Pior que Deuses ditadores
Num mexe, num mexe, num mexe comigo Não!
Porque à Dor, à Dor, à Dor
Eu sei,
reagir.
(*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Kika, que na época se encontrava em processo de transição, após iniciar sua performance com um canto em yorubá, entoa seu poema com voz dilacerante, em alto volume, com acentos trágicos. Nas muitas vezes em que o filme foi exibido, pôde-se notar certo incômodo da plateia diante da cena, já que sua figura não era facilmente

definível ou encaixável em algum padrão. Na época, ainda usando o nome “Kiko Sena”, a *slammer* trajava vestido e usava brincos, bradando sobre o assassinato de pessoas como ela. O poema, que já tinha um forte conteúdo, se resignificou perante o assassinato da estudante da UERJ de 21 anos, Matheus Passarelli. Matheusa, como era conhecida, tinha identidade de gênero não binária, e foi morta ao entrar no Morro do 18, em Água Santa, na Zona Norte do Rio. De acordo com as investigações, Matheusa foi morta com um tiro de fuzil e, em seguida, teve o corpo esquartejado e incinerado. O som dilacerante da voz de existências barbarizadas e que não conseguem ter suas vozes ouvidas se atualizou e ressoou nos gritos de Kika – “Tacaram fogo ni mim!” – a cada vez que o filme foi exibido depois da morte de Matheusa.

A performance da *slammer* teve tamanho impacto e capacidade de síntese, que foi sampleada e projetada no espetáculo *Terror e miséria no terceiro Milênio* (2019), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, como contraponto a uma cena da dramaturgia de Bertold Brecht que, em sua releitura, traz vizinhos conservadores que destilam seu preconceito contra homossexuais e transexuais.

O movimento dos *slams* também tem se expandido com a criação de espaços específicos para que vozes como a de Kika sejam ouvidas. Desde 2018, acontece toda primeira quinta-feira do mês no Largo São Bento, em São Paulo, o Slam Marginália, que assim se define:

Slam Marginália é o pajubá tomando de assalto as batalhas de poesia, corpos trans, travestis, não-binários e todas as identidades dissidentes. Um espaço de reconhecimento, afeto e fortalecimento, pra desakuendar o CISTema valorizando nossa arte babado, marginal e monstruosa¹. (SLAM MARGINÁLIA 2019, online)

Poesia de rua

O filme também retrata a criação e evolução do Slam da Guilhermina, o primeiro *slam* realizado na rua, no Brasil, onde as questões identitárias e inerentes a poetas periféricos fervilham. Em uma das sequências, converso com Emerson Alcalde, um dos fundadores desse slam, sobre a crítica que se faz à qualidade literária dos poemas feitos nos slams. Paira um questionamento, principalmente de poetas mais “clássicos”, sobre a homogeneização das temáticas, geralmente voltadas para questões de gênero e raça,

¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/slammarginalia/about/?ref=page_internal>.

sobre a falta de rigor estético e formal, de complexidade sígnica, a pobreza de vocabulário, a semântica ou a reclamação de que os poemas são feitos “no grito”. Parece-me novamente que são críticas que partem do ponto de vista da análise da escrita, quando o slam se trata de uma manifestação oral. Ou até de uma análise da oralidade, mas concebida não a partir de suas especificidades, mas como algo que existe a partir de uma ausência, nesse caso, de escrita, exatamente como os jovens citados um pouco antes aqui, os quais são definidos a partir do que não são e do que não têm. Talvez o que críticos esperem seja alguma espécie de rigor canônico do “o que”, sendo que em um slam importa mais o “como”, o “onde” e o “por quem” está sendo dito o poema. E entre a performance e o cânone há a urgência.

Transcrevo aqui o trecho de um poema da poeta Mariana Felix que se encontra nessa sequência, e que responde esses questionamentos de forma incisiva:

Bem vindos todos à aula de rua!
Respeita a luta.
E a poesia marginal explica:
foi o Hip Hop, e não os “decassílabos dos Lusíadas”,
que fez muito moleque que hoje escreve,
enfim, parar de cheirar cocaína.

Em um slam, o rigor semântico, gramatical, o vocabulário, a métrica, a estética – nada disso é mais importante do que a voz de quem diz o poema. E para haver voz, há que existir um corpo vivo de onde ela emana. A poesia, aqui, fala de sobrevivência, em um país onde se mata um jovem negro a cada 23 minutos, se estupra uma mulher a cada 11 minutos, que tem uma taxa alarmante de feminicídios e, no caso de São Paulo, é a cidade que tem a polícia que mais mata e mais morre no mundo: Parem de nos matar! De nos violentar! De nos estuprar! É o que gritam.

Gritam os que podem, pois nem todos têm a mesma “sorte”. Essa sequência do Slam da Guilhermina traz como trilha sonora de abertura o funk “Todas as quebradas”, do MC DaLeste que, em 2013, aos vinte anos, foi morto com um tiro no peito enquanto realizava um show em uma festa no bairro San Martin, em Campinas, São Paulo.

Em cima do palco. Com um tiro no peito. Durante um show.

Qual a exigência semântica que se pode ter diante disso?

Nunca um artista havia morrido dessa maneira na história. DaLeste foi o sétimo assassinado do funk. As mortes começaram em 10 de abril de 2010, quando o MC Felipe Boladão e seu DJ Felipe foram assassinados a tiros por uma dupla que dirigia uma moto, na frente da casa do DJ, na Praia Grande. Seguiram-se as mortes do MC Duda do Marapé, MC Primo, MC Careca e Japonês do Funk. *SLAM: Voz de Levante* termina com um *lettering* onde se lê: “Este filme é dedicado a Daniel Marques da Silva e Daniel Pedreira Senna Pellegrine (MC DaLeste) e a todas as vozes de levante que foram precocemente interrompidas”. Daniel Marques da Silva morreu em 2017, em decorrência de suicídio e, como o MC Daleste, também era poeta, uma figura relevante da cena cultural periférica, fundador e integrante do sarau O Que Dizem os Umbigos do Itaim Paulista, bairro onde morava, no extremo leste de São Paulo. Muitos de seus amigos e amigas diziam que ele se encontrava contrariado com a situação de pobreza, injustiça e com o racismo, e enfrentava uma depressão. Aproveito aqui para também deixar registrada a voz de levante de Ericson Carlos Silva, o B.Boy Banks Backspin, ícone do hip hop brasileiro, e que nos últimos anos havia descoberto suas habilidades poéticas e se tornou figura onipresente nos slams de poesia da cidade de São Paulo. Banks, que tinha sido recentemente vítima de um grave erro médico durante uma cirurgia realizada em um hospital público. Morreu em 2017, em decorrência do descaso e da negligência em tratamentos que teriam que ser realizados, conforme afirmam os seus amigos mais próximos.

Diante disso, era importante para nós ter no filme a voz de DaLeste representando todas essas vozes prematuramente silenciadas, mas sabíamos que poderia ser difícil conseguir a cessão de direitos da família. Essa missão coube ao *slammaster* Emerson Alcalde que, tomando conhecimento que haveria um evento na quebrada em homenagem ao MC, compareceu e apresentou popular poema “DaLeste”, feito na ocasião da morte do MC, onde conta a trajetória do funkeiro e lamenta não ter dado tempo de encontrá-lo para criarem algo juntos. A poesia de Emerson, já muito conhecida nos slams da cidade, comoveu a família que, emocionada com a força e potência da homenagem, ao final da performance assinou os papéis autorizando o uso da música.

Origens

Há uma guinada espacial no filme quando do Brasil, somos transportados para Nova Iorque, mais precisamente ao clube Nuyorican Poets Café (NYPC), um dos berços do *poetry slam* na cidade, localizado na região apelidada de Alfabet City, no Lower East Side. Conhecido reduto de imigrantes porto-riquenhos, o bairro abrigou, nos anos 1960 e 1970, a vasta produção de importantes intelectuais, poetas e artistas em um movimento chamado Nuyorican Movement. O termo “nuyorican”, derivado do *spanglish*, mistura do inglês com espanhol, a princípio era empregado pejorativamente para discriminar porto-riquenhos que viviam em Nova Iorque, mas foi apropriado por artistas como poeta Miguel Algarin, que, em uma ressignificação, utilizou-o positivamente para o fortalecimento da identidade cultural e validação da experiência porto-riquenha nos Estados Unidos. Algarin foi um dos fundadores Nuyorican Poets Café, que dentre os seus pioneiros também contava com o célebre poeta, dramaturgo e ator, Miguel Piñero.

O palco do NYPC foi imantado por importantes performances de poesia e música dos anos 1960, 1970 e 1980. Nos anos 1990, era de ouro do *poetry slam* nos Estados Unidos, recebeu poetas que ficariam mundialmente conhecidos como Saul Williams, Sarah Jones, Jessica Care Moore and Beau Sia.

Mahogany Browne, a então *slammaster* da noite mais popular do NYPC, conduz essa sequência do filme lembrando como eram os tempos em que começou a frequentar os *slams* e traz o seu ponto de vista sobre as especificidades do movimento:

Lembre: o “microfone aberto”, as leituras de poesia, tudo isso dialoga com um tipo de público específico. Então existem microfones abertos só para novaiorquinos latinos, e é lá que os latinos vão. E aí você tem um lugar no Harlem em que a maioria dos frequentadores são negros e hispânicos. Tem o lugar no centro frequentado pela velha guarda e os latinos e poetas *beat*. Mas o *slam* é onde todos eles vão. É comunidade aqui, é o ponto central. E, na verdade, as notas não importam... (*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Outra figura notável apresentada durante a viagem do filme até os Estados Unidos é o *slammaster* Bob Holman, pioneiro do *poetry slam* em Nova Iorque, que, organizou e apresentou os *slams* no NYPC de 1988 a 1996. Holman é escritor, ativista, poeta, diretor, professor, arquivista e um apaixonado estudioso das tradições orais. Também fundador e proprietário do Bowery Poetry Club, outro importante reduto do *poetry slam*

e da poesia falada em Nova Iorque, ele considera o slam uma atualização dessas tradições:

A oralidade é uma consciência, um modo de pensar de que sua palavra é a sua gente. E esse é o aspecto comunitário do *slam*, que vem absolutamente dessa tradição oral. Mas agora nós estamos renomeando o que aconteceu antes. Originalmente eram os *griots* do oeste da África trazendo sua poesia, ou a maneira como Homero fez sua poesia na Grécia ou como os indígenas utilizam a poesia nos Estados Unidos. (*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Bob tomou conhecimento dos *poetry slams* por meio de uma matéria no jornal *The New York Times*, e imediatamente seguiu o impulso de ir a Chicago conhecer Marc Smith, que realizou a primeira edição de um *poetry slam*:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia slam dos torneios de beisebol e *bridge*, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu. (D'ALVA, 2014, p. 110)

Seguindo o impulso de Holman, viajamos até Chicago, onde encontramos o *Slam Papi*, apelido pelo qual é mundialmente conhecido Marc Smith, em ação. Em seu *habitat* natural, o palco do tradicional clube de jazz Green Mill, apresenta o seu pioneiro e ainda pulsante Uptown Poetry Slam, entremeando as rodadas de competição com suas poesias autorais.

Marc é uma figura extremamente receptiva, e durante as filmagens, abriu as portas de sua casa recebendo nossa equipe por dois dias consecutivos e nos falou longamente sobre inúmeros aspectos do slam. Para evitar a seriedade excessiva sobre o tema, e até mesmo para confundir um pouco os “acadêmicos” ávidos por uma definição precisa e científica, vive inventando definições poéticas para o *poetry slam*, e recentemente definiu-o como “um carnaval, uma procissão em traje, uma sala de aula interativa, um conselho municipal, uma fraude, uma luta de boxe em verso e um renascimento quase religioso que emociona e anima aqueles que ouvem e assistem” (BULFARO, 2016, p. 21). Embora sempre desconfiado em relação às tentativas de “academização” do termo,

Marc não se cansa de transmitir aos que estão começando tudo o que aprendeu ao longo dos anos organizando e apresentando *poetry slams*, seguindo assim uma de suas premissas norteadoras do movimento, na qual propõe que *slammers* mais antigos ensinem tudo o que sabem a quem está começando e que as comunidades se ajudem mutuamente. Esse ensinamento se propaga até hoje e é uma constante na prática, acabando por formar uma integrada irmandade internacional. Pude comprovar isso pessoalmente ao visitar comunidades de *slam* em países como o México, Peru, Portugal, Inglaterra, Itália, África do Sul e Argentina, onde sempre fui recebida com deferência em slams assim que dizia fazer parte do movimento no Brasil.

O slam não é uma marca patenteada, e Marc faz questão de que não seja, para que possa ser utilizada por quem queira, em qualquer parte do mundo. Ele apenas zela para que os princípios norteadores se mantenham. Pensando nisso, no ano de 2009, ele lançou o livro *Stage a Poetry Slam*, que além de dar dicas práticas sobre como organizar um evento, traz um histórico contando sobre as raízes do movimento e o que ele chama de “filosofias”: “O que nós fazemos, o que nós sabemos, o que descobrimos é passado de poeta para poeta, de cidade a cidade, de *slam* a *slam*, até para nossos rivais” (SMITH; KRAYNAK, 2019, p. 12).

Em abril de 2019, tive a oportunidade de encontrar Marc novamente, dessa vez em Milão, durante o Festival Europa in Versi, e pude ouvi-lo um pouco mais. Marc falava sobre o sucesso dos slams e seu espalhamento pelo mundo e do quanto isto está ligado ao fato de que eles são espaços abertos a toda e qualquer pessoa. Não só qualquer pessoa pode participar, mas pode fazê-lo com textos-poemas sobre qualquer tema e em qualquer forma: sonetos, contação de histórias, depoimentos, rap, haikais, improvisos. Tudo isso em um *poetry slam* é considerado para possibilitar que uma pessoa possa performar. Ele ainda falou sobre o aspecto da circularidade durante o ritual que se torna o slam e que ele não existe para glorificar os *slammers*, mas para celebrar a comunidade, o que reforça a função social dos/das poetas e os/as aproxima da figura dos *griots* africanos como “pessoas da palavra” que são (ZUMTHOR, 1997, p. 66). Sotigui Kouyaté, ator e descendente de uma longa linhagem de *griots* da África ocidental nos diz que,

[...] o ato de contar histórias aproxima-nos de nós mesmos, pois a parceria com a história e a cumplicidade com os ouvintes só se estabelecem se o contador compreender que não

há uma diferença hierárquica em relação ao público, mas sim uma diferença de circunstância. (BERNAT, 2007, p. 221)

Essa horizontalidade também cria um ambiente propício para que o público se sinta à vontade em participar, e há inúmeros depoimentos de *slammers* que jamais haviam pensado em escrever ou performar e que, depois de assistirem a um slam como público, sentiram um chamado e, sobretudo, o acolhimento necessário para se arriscarem como poetas trazendo suas histórias para serem contadas. A respeito dessa participação espontânea e não hierárquica, Sotigui Konaté novamente nos traz a visão circular africana: “costuma-se dizer que na África todos são contadores de histórias. Isso deveria ser uma aptidão natural na vida de qualquer homem, ter uma história para contar” (BERNAT, 2007, p. 221).

Infelizmente, parece que essa aptidão natural foi se perdendo, e o alerta benjaminiano já nos falava sobre o risco de extinção que corria o ato de narrar. Nesse sentido, os *slammers* recuperam, a partir da elaboração de suas histórias que também são as histórias de suas comunidades, este lugar da narração por meio da performance poética. O cidadão e a cidadã comuns reclamam para si a rememoração da faculdade de intercambiar experiências da qual também nos fala Benjamim (1996, p. 198) e assim o conceito literário clássico de “poeta” é profanado, já que dentre as “filosofias” que Marc Smith propõe, não sem ironizar o termo, está a de que um *slam* deve estar aberto a todas as pessoas e a todas as formas de poesia, fazendo cair por terra a visão de que o/a canônico poeta é um ser elevado, privilegiado e “escolhido” pela Musa, cuja voz é inaudível para os comuns mortais (CAVARERO, 2011, p. 119). Até mesmo uma pessoa do público pode se transformar no/na poeta que estará escrevendo e declamando seus poemas em uma próxima edição, se assim desejar, não necessitando ser “dono de um ouvido especial para a voz divina” (CAVARERO, 2011, p. 120), mesmo porque o que está em jogo não é somente a qualidade literária do poema escrito, mas a possibilidade de experienciar dizê-lo diante de uma audiência e causar um efeito sobre ela. Ainda sobre a visão clássica de poeta, Adriana Cavarero nos fala que três são as funções narrativas ideais que a figura da Musa sintetiza: testemunho ocular infalível, memória perfeita e relato absoluto (CAVARERO, 2011, p. 120), o que poderia ser contraposto a um testemunho ocular falível, a uma memória imperfeita e a um relato relativo e feito a

partir de um ponto de vista parcial por parte dos/das *slammers*. Os/as poetas narram o que viram e vivenciaram, não o que a Musa lhes contou.

A pessoa-poeta que está no palco está de certa forma a serviço do público e de uma grande performance que é a reunião de todas as microperformances em coexistência no momento presente. No sentido semiótico, em seu imbricamento de memórias, presenças, performances e vozes, o slam como acontecimento forma um complexo texto de cultura com forças conectadas em um campo onde arte e vida social se articulam de maneira indissociável.

Imersos no *continuum* semiótico que auto-organiza as relações, do qual nos fala Lotman (1996, p. 11), poetas participantes de um slam se relacionam com a presença. As memórias se encontram em um pacto em que mais do que escutar, quem está presente recebe a convocação para sentir coletivamente o que da voz viva emana em transmissão.

Falar de Oralidade é ter em conta o exercício da memória ativada e em projeção. Recitar, dizer diante do outro requer tudo isso e mais, como que o estabelecimento de um pacto de escuta, pelo qual transita a inserção do público na obra. E a escuta é um território que ultrapassa o acústico, se desenrola pelo cultural, pede todo um reconhecimento e decifração de cada gesto, movimento, ocupação de espaço. Num conto que se conte num pequeno ato que se represente. (FERREIRA, 2013, on-line)

Competição, mídia e capitalismo

Na sequência que se segue em *Slam: Voz de Levante*, Marc é indagado sobre o aspecto competitivo (e por muitas vezes criticado) do slam, e diz que a competição é apenas um pretexto para que as pessoas mantenham-se juntas e com a atenção focada em um único objeto: a poesia. Lembro-me de achar bastante interessante, certa vez, quando em uma conversa informal, ele elaborou que a competição é uma espécie de “drama natural” que obriga necessariamente o público a se engajar (no caso do slam, torcer a favor ou contra um/uma poeta), mas que esse não deveria ser o foco.

Porém, com o crescente número de campeonatos nos Estados Unidos e em outros países, o acirramento do aspecto competitivo, foi se tornando inevitável, assim como a cooptação do slam pelos meios de comunicação com a criação de programas de televisão como *Russell Simmons presentes Def Poetry (Def Poetry Jam)* e *Brave New Voices*, filmes como *Slam Nation*, *Louder Than a Bombe SLAM*, este último

protagonizado pelo lendário *slammer* Saul Williams e vencedor do Grande Prêmio do Festival de Sundance em 1998. Na visão de Marc, a competição exacerbada nas arenas – e a cooptação midiática – acabam por criar um time seletivo de “superpoetas”, trazendo um excessivo culto à personalidade de *slammers*, que nada tem a ver com as “filosofias” do slam assim como ele o concebeu. Em todas as vezes em que nos encontramos, ele fez alertas sobre os perigos da focalização excessiva na competição, das tentativas de institucionalização do slam e sua apropriação pela mídia e sistemas de entretenimento vigentes que muito pouca ou nenhuma relação têm com seus princípios e acabam por utilizá-lo a serviço não de uma comunidade, mas do capital. Marc não nega o caráter de diversão e entretenimento do slam, mas fica temeroso que, com sua absorção pelo capital, o sentido se perca.

Talvez essa seja uma visão romântica do *Slam Papi*, como foi a de alguns pioneiros do *hip-hop* que eram contra a gravação de discos, pois temiam que o espírito das *block parties*, festas populares que originaram essa cultura, se perdesse e que ela virasse apenas um produto. Por outro lado, foi só por meio de filmes como *SLAM* e *Slam Nation* que eu tomei conhecimento da existência de um movimento que já acontecia a quase vinte anos, e foi a partir disso que se deu toda a criação da cena hoje existente no Brasil. Essa contradição foi trazida para dentro do filme com uma das cenas que causam mais surpresa e risos no público nas salas de cinema. Diante de um comentário um tanto romântico que faço sobre o slam como algo plural, e não necessariamente americano, Bob Holman, como bom provocador que é, afirma com sua peculiar ironia ácida:

Eu acho que é uma coisa americana sim. Tudo se resume a competição, a capitalismo. Soa particularmente americano pra mim porque pega algo que é algo livre e belo, algo que não pode ser comprado e vendido como a poesia e a transformarem um grande circo! (*SLAM: Voz de Levante*, 2017).

Depois dessa provocação que Holman nos faz enfrentar, um dos primeiros contrapontos que evita que o filme se torne apenas um grande elogio ao slam, voltamos ao Rio de Janeiro, onde, dentro de uma van, poetas discutem sobre a questão dos jurados. A cena abre com a colombiana Marta Quiñones, uma poeta que não vem da cena do slam, questionando a escolha aleatória de jurados dentre as pessoas do público, o que dentro dos slams é feito propositalmente, justamente para que se mantenha o

caráter lúdico do jogo e ele não seja levado tão a sério, como seria se tivesse jurados “especialistas”. Como acontece frequentemente, mais uma vez o que parece estar sendo discutido é a capacidade dos jurados de julgar a qualidade literária do texto escrito, sendo que o slam trata-se de performance, do casamento estético entre o texto e a habilidade de, com ele, se criar um jogo entre ele e o público ávido por essa experiência que é também afetiva, como coloca Zumthor (1997, p. 66):

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda.

ZAP! Zona Autônoma da Palavra.

A escolha aleatória de jurados/as e o critério subjetivo de notas em um *poetry slam* podem criar situações como a que presenciamos nas cenas registradas nos primórdios do ZAP! Zona Autônoma da Palavra, primeiro slam do Brasil, num registro feito em uma das edições que aconteciam regularmente todas as segundas e quintas-feiras do mês no ano de 2012. Em uma época em que muitos MCs e *rappers* proliferaram na cena e as temáticas raciais encontraram um espaço de manifestação nos slams, presenciamos umas das ocorrências mais simbólicas acontecidas em onze anos de existência do ZAP!

A cena se passa em uma rodada final onde três poetas negros, Duguetto Shabazz (primeiro campeão anual de um slam no Brasil), James Bantu e Zinho Trindade disputam a vaga de “zapeão da noite”. O slam acontecia com rodadas concorridíssimas, e os poemas eram, em sua grande maioria, sobre as questões da negritude: o racismo, a mestiçagem como disfarce para uma democracia racial forjada, a diáspora e a ascendência africana, a violência policial e a busca por afirmação da identidade negra. No início da última rodada, um dos jurados pergunta da plateia: “Alguém mais vai falar de África? Poderia ter outro tema, né?” O clima tenso se instaura e o nome de Zinho Trindade é sorteado. Quando ele chega ao palco, antes de começar o seu poema, ainda ouvimos o jurado dizendo “É porque eu sou branco. Tem algum problema eu ser branco?”. Zinho vira o boné para trás, tira o microfone do pedestal e responde: “Por

mim você poderia ser até rosa meu irmão...”, e o que se segue é, literalmente, uma pancadaria verbal. Zinho, bisneto do poeta Solano Trindade, é poeta e MC que tem o improviso, ou chamado *freestyle*, como prática em suas performances, além de ser herdeiro da tradição da família Trindade, trazendo em seu depoimento artístico e estético, misturado ao *hip-hop*, influências e referências latentes de manifestações da cultura popular tradicional e oral como o maracatu, o jongo, o candomblé e a capoeira, além da militância na luta antirracista e pela valorização da cultura de matriz africana no Brasil. No momento em que se sentiu interpelado pelo jurado, toda esse arsenal foi acionado e direcionado como resposta, em uma elaboração improvisada que misturava divisões e rimas do rap e da embolada, com uma velocidade de raciocínio impressionante, Zinho fez valer as frases de Mano Brown quando compara seu rap com armas letais em versos como “O rap venenoso é uma rajada de PT²” (RACIONAIS MC’S, 1997) ou “Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição” (RACIONAIS MC’S, 1997).

A performance surtiu o efeito de um furacão no auditório. O público imediatamente se agitou e, a certa altura, como quem separa uma briga, quase que pedia para que Zinho parasse, com se ele tivesse realmente partido para cima do jurado e o estivesse espancando com socos e pontapés. À sua voz, somavam-se as vozes de seus ancestrais, enquanto o público continuava a estremecer, vibrando a cada palavra disparada, que tomava conta do ambiente em uma onda que nos deixou molhados “até os ossos pela espuma da autêntica linguagem falada” (BENJAMIM, 1986, p. 127).

Tenho ouvido aqui e ali, algumas críticas, principalmente de poetas “da página”, que partem do ponto de vista da análise do texto escrito para apontar uma certa “pobreza” na poesia feita nos slams. Diante da cena de Zinho, como fazê-lo? Ainda mais no caso do improviso de um *slam-embolada*? De um *rap*-repente em resposta direta a uma provocação de cunho racista? Além de não ser o propósito, isso não seria possível, nem mesmo honesto, já que estamos partindo do ponto de vista da oralidade, e não da escrita, e ainda considerando que a poesia do slam se dá em performance, contando com a habilidade do/da poeta em interagir com o público por meio de sua voz, como comenta Zumthor (1993, p. 240):

² Pistola Taurus

A performance é jogo. Os participantes veem-se agir e gozam deste espetáculo livre de sanções naturais. Para um breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência extratifica-se e, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, esse blefe. Do jogo poético, o instrumento (em ausência da escritura) é a voz.

Joga-se com o corpo e com a voz, e o público envolvido no jogo quer ver atletas da palavra. Aqui importam menos as palavras em si e mais quem é capaz de jogar melhor com elas e com os acontecimentos do momento. A combinação de um bom texto com a capacidade de animá-lo integrando o corpo, em forma de voz e gesto, aos sentimentos e à capacidade de engajar a audiência, relacionando-se com os imprevisíveis acontecimentos em tempo real, é o que geralmente faz um/uma poeta ser campeão (ou campeã) no jogo do slam.

É exatamente o que faz Zinho, jogando com a informação que vocalmente lhe foi transmitida pelo jurado, transformando-a em mote para sua improvisação. Nesse reconhecimento, ele glosa, incorporando o comentário pejorativo e utilizando-se dele como força motriz da performance, fazendo soar, nessa réplica, a sua voz de poder. Materializada como som, essa voz consegue alcançar plenamente, e por vezes até ultrapassar, a voz poética das palavras contidas e articuladas no corpo semântico que enuncia. Isso nem sempre acontece. Há nos slams excelentes poetas, com textos muitíssimo elaborados na escrita, mas que, ao enunciá-los, não são capazes de fazê-los alcançar a voz poética potencialmente neles contida em uma integração texto-corporal da qual nos fala Zumthor (1997, p. 157):

Performance implica *competência*. Além de um saber fazer e de um saber dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanando do nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último e delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.

Desempenhando com a mestria de quem cresceu em uma comunidade fortemente oralizada, e com o rápido revide de quem não permite que o racismo passe incólume,

Zinho foi ovacionado e se sagrou o *zapeão* da noite. De sua voz, portadora de um discurso fortemente racializado, emana uma reivindicação identitária que não se coloca como uma “resistência” contra algo, mas, sobretudo, como uma “existência” afirmativa. Há um ponto de vista e, sim, um lugar de fala, que trazem sua condição e seu depoimento para dentro de sua performance poética. Embora o conceito de identidade seja discutível, como todo conceito aliás, ele é uma constante não só em seus poemas, mas também no de *slammers* de maneira geral. Corriqueiramente, identidade é uma palavra usada em poemas significando pertencimento racial, mais do que um conceito complexo sobre o qual academicamente há uma série de discussões e problemáticas. Essa racialização do discurso, bem como a crítica que é feita a ela, é tratada em um trecho da dramaturgia do espetáculo *Futebol*, do coletivo ativista Frente 3 de Fevereiro³, a partir de uma entrevista feita por Eugênio Lima com o cineasta Noel Carvalho (2005, p. 10):

No começo do século, apostava-se que o Brasil no final do século seria branco. Se dependesse de alguns teóricos raciais da época certamente seria. Entre eles Oliveira Viana, João Batista Lacerda e o Marquês de Gobineau, que ao chegar ao Brasil declarou: “trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia.” A ideia de você racializar o discurso não é para tomar uma oposição ao branco, mas sim, quando eu digo que sou negro, assumo a minha ascendência, a minha história e estou disposto a construir o reino da diversidade. E ao mesmo tempo estar diante da mestiçagem, mas não como uma ideia de que nós temos uma ascendência que precisa ser maquiada. Da diversidade real, não da fantasia. É como se você tirasse a máscara da “democracia racial” e, por trás dela, tivesse um Brasil verdadeiro, e aí sim, diverso e mestiço. Mas mestiço neste sentido, não no sentido de: “vamos todos nos tornar cada vez mais brancos.” Você pode ser democrático, você pode ser diverso, mas sem abdicar de sua ascendência. Nós negros, índios, mulheres, temos que civilizar as relações no Brasil, todas, porque eu acho que os brancos, os “brancos” não, porque isso também é uma generalização, mas a classe dominante nesse país, que é toda branca, é incivilizada. É isso que eu acho, que as relações no Brasil são incivilizadas. É ter a seguinte postura: sou negro sim, sou brasileiro, quero meus direitos e não estou tirando nada de ninguém. Não estou dizendo que branco é ruim, é pior, não estou dizendo nada disso! Estou dizendo: sou negro, tenho orgulho de ser negro e quero meus direitos, como cidadão brasileiro. Eu não preciso me integrar à sociedade. Eu sou a sociedade.

Seria necessário um aprofundamento nos autores que tratam do conceito da identidade e suas problemáticas para discutir o tema mais a fundo. Mas não é o objetivo

3 Pistola Taurus

4 Criado em resposta ao assassinato do dentista negro Flávio Ferreira Santana, a Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta, que desenvolve ações simbólicas, produção de livros, documentários e investigações colaborativas acerca do racismo na sociedade brasileira. Juntamente com 21 ativistas, sou membra-fundadora desse coletivo.

aqui. Por ora, voltando-nos para o filme, temos casos específicos, como o acontecido com Zinho Trindade, e que assim como outros poetas brasileiros, principalmente oriundos das periferias, não só geográficas, mas também das periferias do pertencimento, têm mostrado na prática um posicionamento coerente, tanto político quanto poético, e que trazem na base de suas questões um forte posicionamento identitário.

Ao investigarmos as relações vivas, que acontecem *in loco*, ainda mais quando se trata de um objeto dinâmico e que envolve pessoas em estado de depoimento poético como o slam, notamos ainda que, nesses espaços periféricos, há uma predominância de jovens que sempre foram identificados e definidos pelo que “não são”, assim como os locais de onde vêm pelo “que não tem”, se descobrindo negros e negras, reivindicando essa identidade e tudo o que ela significa em um país colonizado com quase quatrocentos anos de sistema escravocrata. São cidadãos e cidadãs que encontram na expressão de suas vozes, e nas vozes de seus/suas líderes, autores/as e pensadores/as a sua força política, de existência e autorrepresentação diante de uma política de apagamento sistemático. Este parece um primeiro passo necessário para pessoas que vivem em uma situação na qual convivem diariamente com o extermínio dos seus (e não de Outros) e que, em legítima defesa, se utilizam de ferramentas como o *poetry slam* como mais uma possibilidade para a convivência em comunidade, encontrando em seus mecanismos um poderoso dispositivo de comunicação poética. Por vezes explosivo. Essa reivindicação faz com que nos slams sejam apresentadas performances que podem ser consideradas violentas e extremistas pelos desavisados, no que diz respeito aos textos e a postura de poetas. Em seus versos. Há revide: mandam a branquitude calar a boca, degolam sinhôs, ateiaram fogo na Casa Grande, fazem de um olho azul um amuleto pendurado num chaveiro e avisam: aos que se chocam com a “violência”, agradeçam. Poderia não ser só poesia. São reações em legítima defesa, que estão diretamente ligadas ao processo de descolonização em curso. E como dizem as palavras de Frantz Fanon, esse processo “é sempre um fenômeno violento” e “não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável.” (FANON, 1968, p. 25-26). Parece então natural que dentro da performance poética nos slams, espaços majoritariamente da oralidade, que o uso da voz esteja também ligado aos

processos onde a vingança e a violência figuram, e que se manifeste aproveitando os espaços que não são encontrados na escrita, como pontua Zumthor:

A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa, ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos a raça antiga e poderosa dos Nômades. Alguma coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: exigência básica e irracional, que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças. (ZUMTHOR, 1997, p. 297-298)

São nessas zonas autônomas temporárias que se tornam os slams que as vozes em levante também encontram espaço para se manifestarem como uma instância que traz em sua “movência”, a sua força e em seu processo contranarrativo e de resistência, a sua própria existência.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília/São Paulo: Hucitec/Editora da UnB, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e obras da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNAT, Isaac Garson. *O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté*. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- BERNSTEIN, Charles (Ed.). *Close listening: poetry and performed word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- BULFARO, Dome. *Guida liquida al poetry slam: La rivincita della poesia*. Milão: Agenzia X, 2016.
- CARVALHO, Noel. Entrevista concedida à Frente 3 de fevereiro em São Paulo, 20 de março. 2005. (Não publicada.)
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LOTMAN, Iúri. *La semiosfera I: semiosfera de la cultura y del texto*. Trad. Desidério Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Pensando poesia oral e transmissão. In: *Quando o assunto é poesia oral*, abril, 2013. Disponível em: <<http://escritablog.blogspot.com/2013/04/quando-o-assunto-e-poesia-oral-jerusa.html>>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe 3. Abril de 2011. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. edition. New York/London: Routledge, 2002, p. 28-51. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- SMITH, Marc Kelly e KRAYNAK, Joe. *Stage a poetry slam*. Napperville: Soucerbooks, 2009.
- TURNER, Victor. *O processo ritual estrutura e anti estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Filme

- SLAM: VOZ DE LEVANTE. Direção e roteiro: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Exótica Cinematográfica. Intérpretes: Roberta Estrela D'Alva, Luiza Romão, Chris Tsé, Mel Duarte, Emerson Alcalde, Daniel Minchoni, Luz Ribeiro e elenco. Trilha Sonora: Eugênio Lima e Roberta Estrela D'Alva. São Paulo. Distribuição: Pagu Pictures, 2017. DVD (94 min)

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 22/06/2022

ⁱ**Roberta Estrela D'Alva** é atriz-MC, diretora, poeta, pesquisadora e slammer. Bacharel em artes cênicas pela ECA-USP e doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, idealizadora e slammaster do ZAP! Zona autônoma da Palavra, primeiro poetry slam brasileiro. Autora do livro *Teatro Hip-Hop, a performance poética do ator-MC* (Perspectiva, 2014). Juntamente com Tatiana Lohmann dirigiu o documentário "SLAM- Voz de Levante" (2018). **E-mail:** contatorobertaestreladalva@gmail.com

“PORQUE GUILHERMINA É ESPERANÇA”: O SLAM E O PROTAGONISMO DA JUVENTUDE NEGRA

[“BECAUSE GUILHERMINA IS HOPE”:
THE POETRY SLAM AND THE PROTAGONISM OF THE BLACK YOUTH]

CAROLINA NASCIMENTO DE MELOⁱ

ORCID 0000-0003-4644-3918
Universidade Federal de São Carlos – São Carlos, SP, Brasil

KARINA ALMEIDA DE SOUSAⁱⁱ

ORCID 0000-0002-2552-2046
Universidade Federal do Tocantins – Tocantinópolis, TO, Brasil

Resumo: O artigo associa o *slam*, como prática cultural expressiva, à diáspora africana. A partir do circuito da cultura (DU GAY et al., 1997), analisamos as *batalhas* protagonizadas pela juventude negra na disputa por significados. O Slam da Guilhermina, primeiro *slam* de rua do Brasil, é tido como artefato cultural capaz de orientar a observação da representação, identidade, regulação, consumo e produção. Tais processos nos permitem analisar como a juventude negra se apropria e ressignifica de modo (cri)ativo a cultura.

Palavras-chave: juventude negra; *poetry slam*; Slam da Guilhermina; circuito da cultura; diáspora africana

Abstract: The article associates poetry slam, as an expressive cultural practice, with the African diaspora. From the circuit of culture (DU GAY et al., 1997), we analyze the battles carried out by black youth in the dispute for meanings. The Guilhermina Slam, the Brazilian's first street poetry slam, is seen as a cultural artifact capable of guiding the observation of representation, identity, regulation, consumption and production. Such processes allow us to analyze how black youth appropriates and re-signifies culture in a (cre)ative way.

Keywords: black youth; poetry slam; Slam da Guilhermina; circuit of culture; African diaspora.

Introdução

Quando nos debruçamos sobre os trabalhos realizados com a temática dos *slams*¹ até 2021, notamos que há temas relacionados a eles, como: saraus, performance, literatura marginal/periférica e hip-hop. Além disso, há um consenso em denominar as batalhas de poesias enquanto espaços democráticos, de compartilhamento de sentimentos e experiências, embate, local de fala e escuta... Todavia, percebemos que não há trabalhos que relacionem a juventude negra com os *slams*, o que causa estranhamento, pois, em uma breve busca no *Google* com a palavra-chave “slam”, a maioria das imagens são de jovens negra(o)s. Tal lacuna nos demonstra a importância de evidenciar a cultura como o espaço do protagonismo da juventude negra.

Esse artigo é resultado de encontros entre pesquisadoras² cujos interesses focalizam nas produções culturais negras em diáspora. Em nossas pesquisas, orientadas por perspectivas teórico-metodológicas vinculadas aos estudos da diáspora africana e estudos culturais, trazemos para o centro de debate temas por vezes invisibilizados (BACK; TATE, 2020). Nesse sentido, o artigo em questão vocaliza os estudos desenvolvidos por nós a fim de evidenciar as práticas culturais protagonizadas pela juventude negra.

São inúmeras as organizações, movimentos e coletivos formados por jovens que, apesar possuírem experiências atravessadas cotidianamente por diferentes violências³, articulam-se em tentativas pungentes de falar de si, de se afastarem e confrontarem rótulos e estereótipos. A relação próxima entre cultura e política é observável e perene no contexto global da diáspora africana. A cultura é entendida como meio principal no qual valores e significados de um grupo de pessoas ou sociedade são compartilhados, negados e/ou disputados (DU GAY et al., 1997; HALL, 2016), tornando-se palco principal onde africana(o)s,

¹ Os *slams* são competições de poesia falada cujas regras são: poesia autoral de, no máximo, 3 minutos, sendo permitido apenas o uso do corpo e da voz para a performance. Ao final, a poesia e performance recebem uma nota (de 0a 10) atribuída pelas/os juradas/os, escolhidas/os de forma aleatória em meio ao público. Para a dissertação *A encruzilhada e as possibilidades do protagonismo da juventude negra: o caso do Slam da Guilhermina* (2021) foi realizado um levantamento bibliográfico na SciELO e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD).

² SOUSA, Karina Almeida. Corpo, transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico / Karina Sousa – Tese de Doutorado – Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos. 2020. 301f.

³ O Brasil é considerado um dos países mais violentos do globo. Nesse contexto, jovens negro(a)s são a parte da população mais vitimada: O *Atlas da Violência* (2020) aponta que, entre 2008 e 2018, para cada 100 mil habitantes, a taxa de morte era de 27,8 mortes, totalizando 628.595 assassinados durante a década. Entre eles, homens e mulheres negros/as tiveram 74% e 64,4% mais chances de serem mortos/as, respectivamente. Focando especificamente nas mulheres negras, em 2018, elas foram 68% das 4.519 vítimas mortas.

afrodescendentes e/ou negra(o)s protagonizam e (en)cruzam disputas históricas em torno de representações, direitos e outras possibilidades de ser e estar no mundo. Em suma, pela própria vida.

Os *slams*, enquanto prática cultural expressiva negra, foram (re)significados pela juventude por meio da *agência criativa negra* nos grandes centros urbanos ao redor do globo. Observamos que há mudanças significativas em torno dos significados que os *slams* possuem quando *tomados* criativamente por jovens negro(a)s. A cultura, de modo geral, e os *slams*, de modo específico, são palcos nos quais as batalhas da poesia e da vida são encenadas e protagonizadas por jovens negro(a)s. O *circuito da cultura* (DU GAY et al., 1997) é utilizado como modelo teórico-metodológico para analisarmos diferentes processos imbricados ao *artefato cultural* escolhido: o Slam da Guilhermina. A *diáspora africana*, assim como o *circuito da cultura*, auxilia-nos a pensar nos fluxos, rotas e circulações de pessoas, práticas e modos de ser e estar no mundo. Nosso artigo é dividido nos seguintes tópicos: genealogia da criação do *slam* e sua chegada ao Brasil; apresentação do Slam da Guilhermina; apresentação e discussão teórica sob o escopo da *diáspora e cultura*; e, por fim, análise de cada processo do *circuito da cultura* exemplificados com projetos e iniciativas do Slam da Guilhermina.

Do Uptown Slam ao ZAP! Slam

Entre as definições normativas do *slam*, selecionamos duas que melhor dialogam com os significados atrelados à expressão por seus produtores e por nós. Segundo a *Encyclopedia Britannica*, o *slam* é um substantivo que se refere a:

uma forma de poesia performática que combina elementos de performance, escrita, competição e participação do público. É realizada em eventos chamados poetry slam ou simplesmente slams. O nome slam veio de como o público tem o poder de louvar ou, algumas vezes, destruir um poema e do estilo performático de alta energia das/os poetas. (BANALES, s/d, s/p, tradução nossa)

Ele também pode ser utilizado como verbo. De acordo com *Cambridge Dictionary* (s/d), o *slam* significa “*se mover ou mover algo sobre uma superfície dura e causar um grande barulho*”, criticar e também pode ser usado para se referir a um barulho repentino. Esta segunda, apesar de pouco utilizada, chama a nossa atenção e será retomada mais à frente.

Os anos de 1980 marcam uma mudança significativa na poesia contemporânea estadunidense e na relação entre poema e público. Segundo Sommers-Willett (2009), neste

período, a “morte” da poesia tornou-se um tema recorrente nas produções acadêmicas, fruto de um contexto em que sua apreciação estava majoritariamente circunscrita a nichos específicos de leitores e acadêmicos.

Concomitantemente, Marc Smith, trabalhador civil e poeta branco de Chicago e a quem se atribui o surgimento do *poetry slam*, dedicava-se à poesia produzida e consumida por outros grupos, expandindo o circuito acadêmico àqueles nichos específicos. O novo formato voltou-se, particularmente, à adesão de outras estratégias de produção poética. Sua proposta era a realização de eventos em que a performance e a poesia estivessem coadunadas, com o ritmo e o público. Esses eventos tiveram início em espaços privados, como bares, cabarés e teatros de bairros brancos da classe média daquela cidade. Em 1986, Smith simulou uma competição de poesia na qual o público poderia julgar os poemas recitados, primeiro com vaias e aplausos e depois com notas numéricas. Vista como uma brincadeira, a competição tornou-se uma atração regular no bar Green Mill que, depois de um tempo, recebeu o nome de *Uptown Poetry Slam*.

A proposta de Smith mostrou-se mais frutífera do que a discussão gerada nos artigos acadêmicos em termos de adesão do público. Segundo Sommers-Willett (2009), Smith encontrou na classe trabalhadora um público não tradicional para as poesias em Chicago.

Ao mesmo tempo, surgia nas periferias dos grandes centros urbanos estadunidenses, como Chicago e Nova York, um “novo estilo” de música, dança e performance em que o ritmo e a poesia conquistaram a juventude afro-americana e latina, trazendo outros significados às expressões artísticas, assim como fez o *slam*. O estilo em questão era o *rap*.

O público no *slam* é ativo e fundamental, podendo se expressar em relação às poesias, tornando possível aquilo que o caracteriza: interação, teatralidade, performatividade, espontaneidade, e engajamento entre a(o) poeta e o público, elementos que eram até então vistos como novidade. Segundo Gioia (2004):

As práticas combinadas de *poetry slam*, performances de rap e outros tipos de poesia transmitidas e consumidas por meio da performance foram as principais forças que levaram a poesia ao século XXI, em grande parte inflamando o renascimento que a poesia americana contemporânea está desfrutando atualmente. (GIOIA, 2004, p. 6-7, tradução nossa)

A difusão dos *slams*, impulsionada pela possibilidade de realização em lugares não-usuais e de se performar, ouvir e legitimar determinadas identidades, ultrapassou as fronteiras do território estadunidense, alcançando países dos cinco continentes. No Brasil, o primeiro *slam*, Zona Autônoma da Palavra Slam (ZAP! SLAM), foi criado por Roberta Estrela

D’Alva⁴, em 2008 na cidade de São Paulo. Apesar do contato prévio por meio do Youtube, D’Alva teve sua primeira experiência com o *slam* em viagem aos Estados Unidos. A partir deste contato, ela se propôs a realizar um evento similar no Brasil. O ZAP! Slam passa a ser organizado em conjunto com o Teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (TNBD), na Zona Oeste.

O TNBD já tinha como proposta o teatro hip-hop, no qual o protagonista é o ator-MC⁵, articulando performance teatral e o caráter crítico e cultural do hip-hop, elementos presentes também no ZAP! Slam. Mesmo com a similaridade de ocorrer em locais fechados, o *slam* já chega ao Brasil transformado pelo movimento hip-hop. Com isso, o ZAP! Slam passa a agregar diversas pessoas do movimento, das periferias de São Paulo e dos entornos do bairro Pompéia, na região Centro-Oeste da cidade, passando a ser frequentado inclusive por Emerson Alcalde, idealizador e organizador do Slam da Guilhermina⁶.

Importa a nós neste momento estabelecer um diálogo entre as definições normativas e a atribuída por seus precursores. Para D’Alva (2020), o *slam* é uma “brincadeira ou artifício no qual as regras servem para que se prestem atenção no que importa: a poesia, a voz e as pessoas que não são ouvidas em outros lugares”. Para ela, o mais interessante do *slam* é a diversidade assegurada através da livre vontade de participação.

“1, 2, 3 Slam da Guilhermina”

Em entrevista, Emerson Alcalde⁷ afirma ter participado da primeira competição de poesia falada promovida pelo ZAP! Slam, ainda em 2008. Freqüentador assíduo do movimento hip-hop da Zona Leste, dos saraus da Zona Sul, e do ZAP! Slam, era constantemente incentivado a criar algo similar em sua *quebrada*. Essa possibilidade se concretiza quando passa a atravessar o Metrô Guilhermina-Esperança para se encontrar com Cristina Assunção, professora e sua companheira. Alcalde reconhece na praça-anexo à estação um local potente para a criação de um movimento cultural. A praça fica do lado esquerdo do metrô e, além de ser bem localizada e de fácil acesso, possui um formato que lembra o de um teatro de arena, em forma circular delimitada por bancos em um dos lados, e uma leve subida que leva aos pontos de ônibus e ao comércio local.

⁴ D’Alva é atriz, atuando no Teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (TNBD) e no grupo ativista Frente 3 de Fevereiro.

⁵ O conceito é desenvolvido na dissertação *A performance poética do ator-MC* (2012), de Roberta Estrela D’Alva.

⁶ O Slam da Guilhermina é organizado em conjunto com Cristina Assunção e Uilian Chapéu.

⁷ Entrevista concedida em 2020 durante a pesquisa de mestrado realizada por Carolina Nascimento de Melo.

A proposta era ocupar uma praça da Zona Leste, onde as pessoas pudessem ouvir e declamar suas poesias. É válido ressaltar a importância de Vander Che, multi-artista: depois de conversar com Alcalde, ambos vão à praça e ficam tão animado que Che grava um vídeo avisando que teria batalha de poesia e solta em suas redes sociais. Assim, nasce o Slam da Guilhermina, em 2012, conhecido e defendido como o segundo do Brasil e o primeiro⁸ *slam* de rua (ou praça) do mundo (MELO; ANJOS, 2020). Há, aproximadamente, 210 *slams* no Brasil, em sua maioria, acontecendo em locais públicos como praças, terminais de ônibus e outros (MELO, 2021).

Segundo Roberta Estrela D’Alva (2020), o *slam* cai como uma luva na cena cultural brasileira a partir de inúmeros processos sócio-históricos que informam, e são informados, pelas movimentações e mobilizações protagonizados por jovens negro(a)s. Focaremos em duas: a utilização das mídias sociais/digitais; e a lutas por direitos, sendo ambas articuladas e sobrepostas.

No primeiro momento, na primeira década do séc. XXI, jovens negras utilizam o Youtube para incentivar e dialogar sobre os processos de aceitação do cabelo natural, fazendo com que houvesse uma ampliação de conscientização de pessoas negras através da estética e afirmação positiva do *ser* negro(a). Concomitantemente, ocorrem inúmeras mobilizações políticas pela garantia de direitos: luta pela democratização do ensino superior por meio das ações afirmativas; manifestações de junho de 2013; rolezinhos; ocupações das escolas; esses são apenas alguns aspectos do leque de movimentações dos quais tal juventude participou ativamente. Como não há coincidências em processos socioculturais, é nesse mesmo período que houve o *boom* dos *slams* para outras cidades e estados. A disseminação se deu principalmente com o compartilhamento dos vídeos das batalhas que ocorriam no Slam Resistência, na praça Roosevelt, localizado no centro de São Paulo.

Diáspora Africana e Circuito da Cultura

*(...)Eu sou a intrepidez de Harriet Tubmam
Sou a mulher preta, gorda, lésbica
E nordestina que você não reconhece a luta e insulta.
Mas, eu estou e não preciso ser igual a você para resistir,
No teu ouvido eu sou o garfo arranhando o prato (...)
(Patrícia Meira apud ALCALDE, 2019, p. 78-79)*

⁸ Essa afirmação veio tanto de Emerson Alcalde e Cristina Assunção quanto de outros *slammers* com quem tive a honra de conversar durante o SLAM SP e a nacional de 2019. Alcalde afirma que há diferentes redes de contato entre *slammers* do mundo e sempre que ele mostra alguma batalha “brasileira” as pessoas se surpreendem por acontecer em local público.

A citação se refere ao poema “Identidade” de autoria de Patrícia Meira, vencedora da edição final do Slam da Guilhermina de 2020. A poesia, que será analisada a seguir, apresenta elementos de identificação entre o texto e a experiência negra, compreendendo a experiência da autora a partir das clivagens raciais, de gênero, étnicas e territoriais. Afirmando-se uma mulher preta, gorda, lésbica e nordestina que arranha o prato de seus algozes, intrépida como Harriet Tubman, Meira não apenas se posiciona enquanto agente de sua história individual como se opõe às noções de fixidez, pureza, passividade e ausência em relação à sua trajetória.

Os *slams* são práticas expressivas culturais. Comunicar isso significa interpretá-los como resultado de encontros de sujeitos que, com um olhar ativo e crítico sobre a sociedade, expressam suas experiências individuais e coletivas por meio de poesias e performances. Quando olhamos para os arranjos sociais atravessados pelas rupturas alavancadas após a 2ª Guerra Mundial, notamos um movimento global contra os sistemas coloniais em África e por direitos em nações de segunda onda, como o Brasil e os Estados Unidos. Africana(o)s e suas(seus) descendentes em diáspora promoveram debates sociais e políticos no âmbito da cultura.

É nesse contexto que a política, a economia e a academia passaram por uma explosão massiva de interesse nos assuntos culturais. Ao mesmo tempo, os Estudos Culturais ascenderam como disciplina do ensino superior que abarcava inúmeras áreas, como a semiótica, literatura, sociologia, entre outras. Segundo Du Gay et. al (1997), os dois motivos principais para isso foram o *substantivo*, referente à preocupação empírica com o crescimento das mídias de massa, fluxos e sistemas globais de informação e novas formas visuais de comunicação e impactos na vida cotidiana e o *epistemológico*, que se refere ao modo como a cultura esteve alocada a um papel inferior nas hierarquias explanatórias das Ciências Sociais, de modo geral, e da Sociologia, especificamente. Os processos culturais foram considerados efêmeros e superficiais para fornecer um conhecimento profundo do mundo social real.

Com tal *virada cultural*, a cultura passa a ser vista como constitutiva do mundo social, e não apenas como reflexo dos processos econômicos e políticos. Isso porque “(...) como todas as práticas sociais são práticas significativas, [logo] todas são fundamentalmente culturais” (DU GAY et al., 1997, p. 3, tradução nossa). Em outras palavras, é na cultura que é possível observar as produções de significados sociais e analisar o funcionamento da sociedade.

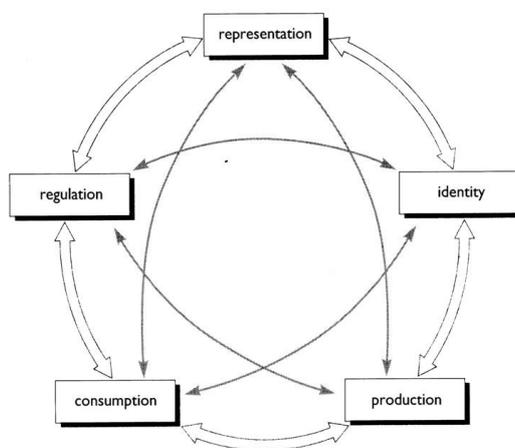
Segundo os autores do livro *Doing Cultural Studies: The Story of the Walkman Sony* (1997), para essas análises é necessário se debruçar sobre um *artefato cultural* pois é a partir de sua “história” ou “biografia” que se pode aprender sobre os meios de funcionamento da cultura e, como consequência, da sociedade. Os *slams* fazem parte do nosso universo cultural por estarem localizados em mapas de significados mais amplos de nossa cultura e, ao mesmo tempo, por terem suas próprias estruturas compartilhadas, práticas e significados. Em outras palavras, os *slams* são um artefato cultural por pertencerem à nossa cultura e porque construímos para eles um conjunto de significados, conseguindo conectá-los com práticas sociais distintas que são específicas de nossa cultura e do nosso modo de vida.

O conceito de *articulação* (HALL, 1980; DU GAY et al., 1997) é central para observar determinado número de processos distintos dos quais a interação pode levar a variados e contingentes resultados em uma unidade temporária. Dessa maneira, a *articulação*:

(...) é a forma de conexão que pode fazer a união entre dois ou mais elementos distintos ou diferentes dentro de certas condições. É uma ligação que não é necessariamente determinada ou absoluta e essencial por todo o tempo; antes é uma ligação das quais as condições de existência ou emergência precisam ser localizadas nas contingências das circunstâncias. (...) Mais que privilegiar um único fenômeno (...) na explicação do significado que um artefato vem a possuir, (...) é [n]a combinação de processos - na articulação - que o início de uma explicação pode ser encontrado (DU GAY et al., 1997, p. 3).

Os cinco processos culturais sugeridos pelos autores (DU GAY et al., 1997) e utilizados por nós são: *representação*, *identidade*, *produção*, *consumo* e *regulação*. Em conjunto, eles formam o *circuito da cultura* (imagem 1).

Imagem 1: Circuito da Cultura



Fonte: Du Gay et al., 1997

Por se tratar de um circuito, não importa em que pontos e inicia ou termina a análise de cada processo, visto que cada uma das partes é retomada na próxima, sobrepondo-se e se entrelaçando em modos contingentes e complexos. Aqui elas são separadas apenas para fins de análise.

Com a proposta de uma interpretação do *slam* que tema experiência negra como seu horizonte constitutivo, assumimos a diáspora enquanto uma possibilidade teórica e metodológica de análise. Diante disso, a produção, a representação, o consumo e a regulação são interpretadas sob as dinâmicas produzidas a partir dos deslocamentos dos povos de África e de seus descendentes pelo globo (GILROY, 2012), e também enquanto práticas produzidas por eles e por suas relações com os demais grupos (EDWARDS, 2003).

O descolamento ao qual nos referimos é resultante de séculos do intenso processo de exploração do continente africano sob a égide dos regimes coloniais, majoritariamente promovidos a partir do continente europeu, com destino às Américas, ao Caribe, às Índias e ao Pacífico (MAZURI, 1975). A construção do conhecimento sobre o negro e o continente africano foi condicionada em termos de uma origem (raiz) fixa e homogênea, informando não apenas a constituição daquele continente, mas, também, suas possibilidades e limites. Caberia ao negro, o “outro” do colonialismo, o enclausuramento em si mesmo como projeto de tornar-se “europeu” (SILVÉRIO, 2018). As formas de ação frente à violência, intrínseca à colonização, constituíram-se como um dos elementos centrais dos modos de sobrevivência física, emocional e psíquica dos povos colonizados e de seus descendentes.

As expressões culturais, elaboradas a partir das rotas, ou trânsitos, como apresenta Gilroy (2012), distanciam-se de concepções que remetem à fixação, como a autenticidade, sendo informadas pelo hibridismo das práticas e expressões, propulsoras de novos sentidos e efeitos, como acontece com o *slam*. Jovens negra(o)s articulam estilos musicais, danças, literaturas, performáticos e rítmicos produzidos em diáspora e, portanto, localizados também nos Estados Unidos, no Caribe e na própria América Latina. A ênfase nesses processos nos permite pensar em termos da articulação entre cultura e política por meio da estética (GILROY, 2012) enquanto uma dimensão capaz de configurar práticas, espaços e sujeitos. As expressões culturais representam, então, formas potentes e centrais na produção da agência (cri)ativa negra.

Isto posto, por práticas culturais expressivas negras compreendemos um conjunto de manifestações vinculadas, objetiva ou subjetivamente, à diáspora africana, seja ela involuntária ou mobilizada (HARRIS, 1968). A *décalage* permite pensar a diáspora como prática (EDWARDS, 2001), não somente a partir dos deslocamentos e arranjos entre os

locais de origem e de chegada daqueles que foram e ficaram (frame). A diáspora africana seria uma unidade forjada, sobretudo, nas diferenças e nas lacunas. Dessa maneira “(...) é essa lacuna ou discrepância assustadora que permite à diáspora africana ‘dar um passo’ e ‘mover-se’ em várias articulações. A articulação é sempre um gesto estranho e ambivalente, por fim, no corpo é só a diferença – a separação entre membros – que permite o movimento” (EDWARDS, 2001, p. 66).

O que permite que o movimento ocorra, na e através da articulação, é a *agência (cri)ativa negra*, em outros termos, “um deslocamento de um paradigma da ausência para um paradigma da agência, proporcionado especialmente pelos estudos subalternos indianos, os estudos culturais, os estudos pós-coloniais e os estudos decoloniais” (SILVÉRIO, 2018, p. 281). Três são os aspectos gerais destacados por Silvério (2018) como resultantes desta inflexão analítica:

- a) o lugar dos subalternos – de passivos a ativos desenvolvedores de estratégias que vão da pura e simples manutenção da vida à organização de revoltas e rebeliões; b) o lugar da festa e da dança como formas de resistência; c) a construção de sociabilidades alternativas desconsideradas pela opinião pública. (SILVÉRIO, 2018, p. 281)

O protagonismo da juventude negra, experienciado a partir da agência (cri)ativa negra em contexto diaspórico, observável por meio de outras formas de se pensar e agir, ser e estar no mundo, rompe com a noção linear do tempo, pois o passado, o presente e o futuro já estão em curso no agora. Cultura, estética e política se imbricam e se sobrepõem continuamente às influências do passado que ainda são presentes e possivelmente marcam o futuro.

A cultura é responsável pela sobrevivência subjetiva, espiritual e física frente aos horrores da escravidão e da racialização expressa nos momentos de escape para a restituição, mesmo que temporária, da humanidade. Ela representa a (re)inscrição dos sujeitos na história, ao promover um elo entre a memória, as experiências do passado e as novas comunidades por meio das práticas.

Circuito da Cultura do e no Slam da Guilhermina

Retomamos o circuito da cultura para a análise do Slam da Guilhermina, nosso artefato cultural escolhido, visando apreender como ele é representado, quais identidades/identificações são associadas a ele, como é produzido e consumido e quais mecanismos o regulam.

O processo de *representação* é considerado o principal aspecto do *circuito da cultura*, por ser a sua prática de construção de significados. Todos os processos se entrelaçam, mas a *representação* atravessa nossas práticas culturais. O significado é intrínseco à nossa interpretação, classificação e atribuição de sentido às coisas ou eventos, incluindo o que nunca vimos ou vivemos. Sendo negociáveis, nem todos significados são válidos, verdadeiros ou falsos. É mais coerente falar em termos de significados amplamente compartilhados e acordados em uma cultura. As estruturas de significados não são fixas e mudam constantemente: um significado “marginal” pode se tornar dominante ou preferido a depender dos contextos e mudanças socioculturais e políticas vigentes.

Isso nos leva a segunda, e menos utilizada, definição de *slam*, dada pelo *Cambridge Dictionary* (s/d): “a ação de se mover, ou mover algo em uma superfície difícil com força e barulho”. Estamos diante de um processo de criação de significados que tensiona e questiona os alicerces coloniais de nosso entendimento sobre grande parte de indivíduos, grupos e populações ao redor do mundo. Atualmente, a criação de significados se dá na interface entre a cultura e a tecnologia (DU GAY et al., 1997). O escopo, o volume e a variedade de significados, mensagens e imagens foram vastamente expandidos com o aproveitamento de novas tecnologias de comunicação para a produção de cultura. Vários são os exemplos atrelados à juventude negra e aos *slams* que se relacionam com essa definição, a citar: a ampliação de uma imagem de jovens negra(o)s como leitora(e)s e poetas, a “democratização” do acesso às produções artísticas e culturais informada pelas mídias digitais e, articulado a isso, a positivação das estéticas dessa juventude.

O Slam da Guilhermina inaugura algo visto como “característica nacional” (ALCALDE, 2021): as batalhas de *slam* em locais públicos. Além disso, o que nele é culturalmente distinto é a possibilidade de observar como, mesmo na superfície dura, jovens negra(o)s demonstram outras formas de ser, estar, ver e viver o mundo, questionando, tensionando e transformando um sistema representacional binário, fixo e discrepante. Dessa maneira, o protagonismo da juventude negra não é simples, literal, óbvio ou fixado aos *slams*. Antes, seus significados adquirem um *status* “óbvio” e descritivo por serem amplamente aceitos, tornando-se quase literais.

Ao mesmo tempo, os *slams* são associados a redes semânticas que, por meio de similaridades e diferenças (HALL, 2016), posicionam-no em relação a outros movimentos. Há uma circulação, muitas vezes, da(o)s mesma(o)s jovens nos *slams*, saraus e batalhas de MC’s, uma vez que, apesar de suas fronteiras, tais práticas estão associadas entre si. No caso de jovens negra(o)s, elas não iniciam ou acabam durante as batalhas, mas são vividas

cotidianamente, nos oferecendo uma paisagem poética observada por seus olhos atentos e sensíveis.

A representação informa o processo de *identidade* a fim de construir *identificações* entre consumidores/usuários e seus significados. No caso dos *slams*, é possível observar *representações* da juventude negra, de mulheres, LGBTQIA+, entre outros. Atento a isso, Emerson Alcalde organizou, em 2019, a *Coleção SLAM*, conjunto de quatro livros – Negritude, Empoderamento Feminino, LGBTQIA+ e Antifa – com poemas selecionados de *slammers* a partir das temáticas mais recorrentes nas batalhas.

Selecionamos três poemas para analisar o processo de *identidade*: o primeiro poema é recitado no início de todas as batalhas de poesia do Slam da Guilhermina⁹. “Crepow”, de Cleyton Mendes, e “Identidade”, de Patricia Meira, ambos retirados do livro *Negritude* (2019).

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

O uso de *manos* e *minas* remete ao pronome de tratamento utilizado em São Paulo e à nomeação do Slam, ambos utilizados para autoidentificação de jovens que residem e circulam por bairros considerados periféricos da cidade, como Cangaíba, Ermelino Matarazzo e, especificamente, Guilhermina. Os substantivos próprios (s)Lampião e Maria Bonita remetem tanto à biografia do Slam da Guilhermina, que se utiliza de uma lamparina para iluminar a praça desde a primeira batalha de poesia, quanto a um elemento presente na construção de uma “identidade paulistana”: a migração nordestina. Tais signos nos remetem aos processos diaspóricos de circulação de pessoas e culturas que acontecem nas esferas globais e locais. São Paulo, como outras capitais globais, é construída a partir de migrações diversas tornando-se ponto de encontro de pessoas, fluxos e processos.

⁹ Poema de abertura compartilhado pelo canal oficial do Slam da Guilhermina no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=CMzi1KRwmAQ>>. Sugerimos que os vídeos sejam vistos para que seus significados sejam melhor apreendidos.

O fato de jovens negra(o)s terem acesso e produzirem lazer, diversão, celebração e convívio é, por si, um ato de resistência no país que mais mata jovens negra(o)s. Diáspora e *slam* se articulam e demonstram que o protagonismo da juventude (negra) é possível através de movimentos (culturais) em sociedade rigidamente hierárquicas. Conforme apontamos ao longo do artigo, a cultura nunca é apenas algo; antes, ela é o local privilegiado da negociação de significados.

O poema “Crespow”¹⁰ de Cleyton Mendes tem os seguintes versos:

Poeta AkinsKinte já falou Mas eu volto a repetir Que duro não é o cabelo Duro é o seu preconceito Que tenta nos reprimir Não existe cabelo duro Deu para entender? O que vocês estão vendo São raízes prestes a florescer Duro? Duro é o chão, é pedra, parede, madeira	Meu cabelo não! Meu cabelo é pura capoeira Pronto pra gingar, e queira ou não queira ele vai afrontar Meu cabelo é diásporá, forte como baobá E se for preciso, seu eurocentrismo Tipo Mohamed Ali vai nocautear E se libertar... desse padrão	Pois meu cabelo não é duro, meu cabelo não é duro Pelo contrário, meu cabelo é muito bom! Duro? Duro é ter que aturar piada racista Duro é meu cabelo ser motivo por eu não passar na entrevista (Cleyton Mendes apud ALCALDE, 2019, p. 38-41)
---	--	---

O tema do poema é a relação entre estética e política negras. Logo no início, o poema se refere ao poeta, contista e músico Akins Kintê, que venceu o *slam* paulista em 2014 com o poema “Duro não é o cabelo”. Nesta homenagem, Cleyton Mendes retoma a discussão proposta por Kintê através da afirmação da estética negra, especificamente em relação ao cabelo crespo. Durante todo o poema, é afirmado que cabelo crespo são raízes florescendo, é capoeira, ginga, diáspora, baobá retomando a ligação com o continente africano de diferentes formas. Aceitá-lo seria como nocautear o padrão eurocêntrico – citando o lutador e ativista Mohamed Ali. Ao longo do texto, ele vai respondendo que o cabelo crespo não é duro, no sentido pejorativo atribuído à estética negra, pois duras são experiências informadas por diferentes violências, como não passar em uma entrevista de emprego devido ao cabelo.

Por fim, Mendes associa a estética capilar tanto à ancestralidade quanto à luta política contra o racismo. Dessa maneira, é possível observar a importância das questões ligadas à beleza e à estética para a população negra, por exemplo, no Teatro Experimental do Negro (TEN), com a competição Boneca de Pixe, passando pelo movimento *Black Is Beautiful*, até as youtubers negras, que fazem vídeos falando sobre os cuidados com o cabelo crespo e seus processos em aceitá-los ao natural.

Retomamos o poema “Identidade”¹¹, da poeta Patricia Meira:

¹⁰Poema *Crespow* no canal GICA TV do Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=eJEZmlBGc-s>>

Passei a vida inteira Vivendo meias verdades Sempre tive RG Não tinha identidade Me olhava no espelho e tinha vergonha de mim mesma, Me disseram que eu era tudo, Morena, mulata eu só não sabia que era preta. Agora você aceita Depois de tanto negarem a minha história eu me descobri. Eu não estou aqui para ser tua Barbie Porque nasci sendo abayomi. Já sofri calada as tuas humilhações Hoje em silêncio eu não sofro mais. Você só vai ter minha cabeça baixa Se conseguir arrancar ela de cima do meu pescoço. Eu sou a intrepidez de Harriet Tubmam	Sou a mulher preta, gorda, lésbica E nordestina que você não reconhece a luta e insulta. Mas, eu estou e não preciso ser igual a você para resistir, No teu ouvido eu sou o garfo arranhando o prato Sou a mina que você tentou fazer de capacho Mas não consegui. Você viu que mina preta não é bagunça? Assume o teu lugar de privilégio e escuta. Eu sou aquela neguinha que meteu fuga E te deixou passando mal Que você planejou estuprar Como um senhorzinho fazia no canavial. Eu sou o silêncio quebrado, sou a mosca no teu prato E esse você vai ser obrigado a pagar.	Eu sou a praga O feitiço que as bruxas antes de serem queimadas lançaram sobre ti. Eu sou aquela que você sempre silenciou Mas hoje querendo ou não vai ter que me ouvir Eu sou aquela que quando você escreve uma história pra mim Eu vou e apago Eu sou a princesa que se depender do meu beijo Você continua sendo sapo. Eu sei bem que depois de tudo isso Você vai achar que entrou pra minha lista negra Mas fique tranquilo e acredite Que na minha lista negra Só entra quem é vip Esse não é o seu caso (Patrícia Meira apud ALCALDE, 2019, p. 78-79)
---	---	--

A relação estabelecida entre a fala e a escuta é retratada pela poeta a partir do sofrimento. A inflexão ocorre no momento em que Meira toma para si uma identidade, e seus significados. Isso possibilita que a poeta dispute posicionalidades, esquivando-se e se afirmando ao mesmo tempo: “Eu sou aquela que quando você escreve uma história para mim/ Eu vou lá e apago”. Nesse momento, ela se transforma “(n)o garfo arranhando o prato” e “(n)o silêncio quebrado”, falando diretamente àqueles que não a escutavam. Os processos identitários, de recuperação e reescrita históricas demandam rupturas violentas e necessárias para que pessoas que constantemente são negadas a falarem sobre si possam pulverizar as fronteiras da fala-escuta. Nesse sentido, o Slam da Guilhermina pode ser um desses locais de atravessamento e pulverização das fronteiras socioculturais.

O processo de *regulação* evidencia o papel dos meios digitais de comunicação na transformação da sociedade e demarca a diluição de fronteiras binárias e antagônicas de sistemas classificatórios rígidos que, pelo prisma diaspórico, foram alicerçados desde o colonialismo. Devido a essa ruptura com a ordem social, muitos setores da sociedade passam a defender uma utilização limitada desses artefatos culturais por meio de leis.

No que tange ao processo de *regulação* do Slam da Guilhermina, focamos na participação de seus organizadores junto às leis de incentivo à cultura. Seus organizadores

¹¹Poema Identidade no canal de Patricia Meira no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=DjfEfILka2E>>.

participaram ativamente da formulação das Lei nº 15.897/2013¹² (SÃO PAULO, 2013) e Lei nº 16.496/2016 (SÃO PAULO, 2016). Segundo Alcalde (2020), a ampliação da primeira lei garante financiamento aos grupos culturais compostos por pessoas de baixa renda e incrementa o financiamento para os grupos mais antigos. Além disso, a lei citada é exclusiva para pessoas físicas, o que facilita a participação nos editais. Essas mudanças foram possibilitadas pela articulação de inúmeros coletivos da cidade que, junto com o então vereador Nabil Bonduki, elaboraram uma lei que contemplasse, de forma democrática, coletividades culturais organizadas por pessoas de baixa renda.

Todavia, muitos dos grupos contemplados faziam parte das regiões centrais da cidade, tornando-se necessário o debate sobre uma lei focada nos grupos culturais localizados nas periferias. A aprovação da Lei de Fomento à Cultura de Periferia (SÃO PAULO, 2016) resulta da articulação política no âmbito da cultura de coletivos/grupos que identificam a periferia como “marca identitária”¹³ e que as disparidades sócio-históricas justificam a existência de uma lei específica.

O objetivo da lei é “(...) apoiar financeiramente projetos e ações culturais propostas por coletivos artísticos e culturais em distritos ou bolsões com alto índice de vulnerabilidade social, *especificamente nas áreas periféricas do Município*” (SÃO PAULO, 2016, grifos nossos). Aqui, é válido ressaltar que não estamos classificando os *slams* como um “movimento cultural negro” – se é possível afirmar isso epistemologicamente –, porque normalmente eles se *identificam* como um movimento cultural periférico. Em outras palavras, a lei beneficia artistas, majoritariamente negro(a)s, periférico(a)s e o Slam da Guilhermina esteve à frente dessa luta e conquista.

Ao contrário do entendimento das Ciências Sociais, principalmente da Sociologia, onde se assumem os processos de *produção* como dominantes na vida social, nossa abordagem pressupõe a agência e os processos contínuos de criação de significados atrelados aos *usos* culturais. Isso porque o processo de *consumo*¹⁴ não é simples reflexo da produção. Conforme aponta Du Gay et al. (1997), ele nos ajuda a entender que os significados não são

¹² Refere-se às mudanças no Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (V.A.I.) na cidade de São Paulo, que garantem duas modalidades de financiamento público às iniciativas culturais. Na primeira modalidade são contemplados grupos e coletivos de jovens de baixa renda. Já a segunda modalidade contempla grupos e coletivos mais consolidados, de no mínimo dois anos, e que já tenham participado do V.A.I. I.

¹³ Para saber mais, acessar o “Manifesto Periférico pela Lei de Fomento à Periferia” (2014): <<https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2014/06/manifesto-periferico.html>>.

¹⁴ No circuito da cultura (DU GAY et al., 1997) utiliza “consumo” enquanto processo referente ao artefato cultural escolhido pelos autores: o walkman da Sony. Todavia, preferimos não utilizarmos na análise de um movimento cultural pois pode levar a uma interpretação quase “mercadológica”, que não é o nosso objetivo aqui.

simplesmente enviados pelos produtores e recebidos pelos consumidores, mas feitos durante os *usos* e as posições que os artefatos ocupam na vida cultural cotidiana de grupos e indivíduos.

Nos *slams* de poesia, esse processo é observável por meio das mudanças de significados. No primeiro momento, as identificações e experiências giravam em torno de trabalhadores brancos estadunidenses. Atualmente, os *slams* são associados às experiências e às narrativas de jovens negra(o)s no mundo. As questões sobre a cultura “negra” surgem em momentos conjunturais específicos, podendo resultar em estratégias político-culturais (HALL, 2001). Nesse sentido, concordamos com Roberta Estrela D’Alva (2020), o *slam* cai como uma luva quando chega ao Brasil.

Com o uso das mídias digitais e meios de produção cultural, a função entre produtores e consumidores culturais se tornou cada vez mais intercambiável (DU GAY et al., 1997). As alterações entre produção e consumo evidenciam transformações no artefato. Concomitante às mudanças citadas, o Slam da Guilhermina *produziu* uma nova forma de ocupar os espaços públicos com as batalhas de poesia. Mesmo que as regras dos *slams* permitam uma possível caracterização e delimitação de diferenças frente a outros movimentos culturais, o *slam* é produto híbrido da transculturação criando diferentes identificações a partir de suas (re)produções e seu uso.

Além disso, o aumento da divulgação de vídeos das competições nas redes sociais fez com que a nova linguagem fosse amplamente conhecida e, de certo modo, contribuiu para sua disseminação em direção a outros bairros, cidades e regiões do Brasil. A partir do processo de *produção* observa-se que a linguagem-tecnologia e a produção-uso são dependentes e entrelaçados, o que permita a criação de novos significados e identificações (DU GAY et al., 1997).

O Slam da Guilhermina possibilita entender a cultura enquanto lugar de conquista da humanidade e da liberdade de jovens negro(a)s. Evidenciamos, ao longo do texto, as *batalhas* protagonizadas por essa juventude que, utilizando da sua agência (cri)ativa, disputam os significados do *ser* e do *dever* negro. Privilegiamos a cultura, experiencial e conceitualmente, entendendo-a como palco das práticas expressivas negras.

Nesse momento de abertura ao diálogo, mais do que de conclusão, pedimos licença para utilizar o discurso de vitória de Patricia Meira, na final do Slam da Guilhermina de 2020, como expressão máxima da nossa reflexão:

O Slam da Guilhermina foi o primeiro slam que eu assisti e o primeiro slam que eu participei (...) e eu ganhei. Eu nunca tinha ganhado nada na minha vida, ninguém nunca tinha me aplaudido (...). Eu nunca fui vista, nunca estive no lugar de ser vista como estive no Slam da Guilhermina. E o Slam da Guilhermina foi o primeiro slam que me fez sonhar com isso, de viver da minha arte (...). Eu começo a me enxergar e me reconhecer enquanto poeta no Slam da Guilhermina, me enxergar enquanto uma pessoa preta (...). (MEIRA, 2020, 01: 19:58 - 01:22:26)

Referências bibliográficas

- ALCALDE, Emerson (org.). *Negritude*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- BACK, Les et al. A cor da imaginação sociológica: W.E.B. Du Bois, Stuart Hall e a sociologia de-segregante. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S.l.], v. 12, n. 33, p. 623-648, ago. 2020. ISSN 2177-2770. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1022>>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- BANALES, Meliza. Slam Poetry. *Encyclopedia Britannica*, s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/slam-poetry>>. Acesso em: 15/02/2022.
- CAMBRIDGE DICTIONARY, S/D SLAM. In: *Cambridge Dictionary*, s/d. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/slam>>. Acesso em: 24/06/2020. Acesso em: 11/08/2021.
- D'ALVA, Roberta Estrela. #Arte1Comtexto Encontros Literários [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (27 min., 08 seg.). Publicado pelo canal *Canal Arte 1*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fz73N1A00WQ>>. Acesso em: 14/10/2019.
- DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JANES, Linda; MADSEN, Anders Koed; MACKAY, Hugh; NEGUS, Keith. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 1 ed. Londres: SAGE Publications, 1997.
- EDWARDS, Brent Hayes. The Uses of Diaspora. *Social Text* 66, v. 19, n. 1, Spring, 2001.
- EDWARDS, Brent Hayes. *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black Internationalism*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2003.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GIOIA, Dana. *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture*. Mineapolis: Graywolf Press, 2004.
- GRANDE FINAL Slam da Guilhermina - Parte 2. Patrícia Meira. São Paulo. 1 vídeo (87 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EymOOIL_uvo&t=480s>. Acesso em: 18 fev. 2022.

SÃO PAULO. Lei nº 16.496 de 20 de julho de 2016. Institui o Programa de Fomento à Cultura de Periferia de São Paulo. São Paulo: Legislação Municipal, 2016. Disponível em: <<http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16496-de-20-de-julho-de-2016>>. Acesso em: 10 out. 2021.

SILVÉRIO, Valter Roberto 2018. Quem negro foi e quem negro é? Anotações para uma sociologia política transnacional negra. In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018.

SOMMERS-WILLET, Susan B. A. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

SOUSA, Karina Almeida. *Corpo, transnacionalismo negro e as políticas de patrimonialização: as práticas expressivas culturais negras e o circuito afrodiaspórico* / Karina Sousa - Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos. 2020. 301f.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 23/05/2022

ⁱ **Carolina Nascimento de Melo** é doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), membro do grupo de pesquisa “Transnacionalismo Negro e Diáspora Africana”, coordenado pelo Dr. Valter Roberto Silvério. Bolsista CNPq. **E-mail:** melo.n.carolina@gmail.com

ⁱⁱ **Karina Almeida de Sousa** é Professora do curso de Ciências Sociais na Universidade Federal de Tocantins (UFTO). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). **E-mail:** sousakarina@mail.uft.edu.br

BATALHAS DE POESIA EM SALVADOR-BA: ARTIVISMOS ENTRE A VOZ E O PAPEL

[POETRY BATTLES IN SALVADOR-BA: ARTIVISMS BETWEEN VOICE AND PAPER]

DANIELLE MARCIA HACHMANN DE LACERDA DA GAMAⁱ

ORCID 0000-0002-9429-8914

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

WILSON ROGÉRIO PENTEADO JÚNIORⁱⁱ

ORCID 0000-0002-1753-7192

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Cachoeira, BA, Brasil

Resumo: Este artigo aborda batalhas de poesia na cidade de Salvador-Bahia. Promovidos em locais periféricos da capital, *slams* vêm engajando-se politicamente à autorrepresentação de identidades sociais minoritárias, em especial da identidade étnico-racial negra, e integram-se a outras manifestações culturais de mesmo foco. Nesse contexto, o desdobramento em diferentes espaços para além da performance permite criar lugares para a afirmação de discursos deste segmento social, atuando um “tráfico de informação”.

Palavras-chave: Slams; batalhas de poesia; literatura marginal; tráfico de informação

Abstract: This article addresses poetry battles in the city of Salvador-Bahia. Promoted in peripheral areas of the capital, slams have been politically engaged in the self-representation of minority social identities, especially the black ethno-racial identity, and integrate with other cultural manifestations of the same focus. In this context, the unfolding in different spaces beyond the performance allows for the creation of places for the affirmation of discourses of this social segment, acting as an “information traffic”.

Keywords: Slams; poetry battles; marginal literature; information traffic

Introdução

Batalhas de poesia, conhecidas mundialmente como *slams*, espalharam-se pelo país na última década, provocando novos espaços de expressão através da poesia falada. No Brasil, como em outros locais do mundo, tais eventos têm sido, em especial, promovidos em territórios periféricos de médios e grandes centros urbanos, onde mais se percebem carências da população em termos de políticas públicas e investimentos privados. Criado nos EUA em 1986, o *slam* chegou ao Brasil em 2008, configurando-se como uma performance em que poetas (*slammers*) declamam, em rodadas subsequentes, a fim de que um júri, selecionado dentre o próprio público presente, dê notas para escolher o melhor competidor. Qualquer pessoa pode se inscrever para declamar, sendo que o poema necessariamente deve ser de própria autoria. Apesar destas denominações (poetas, público, júri), pode-se notar nesses eventos intensos intercâmbios entre esses papéis.

Assim, por seu caráter aberto, o *slam* tornou-se nos últimos anos um importante espaço de expressão para habitantes de zonas periféricas urbanas. Inseridos em um contexto que abriga, ainda, saraus de periferias e a literatura chamada marginal ou periférica, os *slams* têm se apresentado como cenários para o compartilhamento e socialização, a partir do encontro performático, de experiências desses atores na cidade, visibilizando discursos e celebrando vozes historicamente negligenciadas.

Este artigo traz reflexões derivadas de observações e vivências no cenário do *slam* em Salvador/BA entre os anos de 2017 e 2019. Pode-se notar que, nesta capital, os atores do *slam* estão envolvidos em uma cena mais ampla de arte e de ativismo cultural, tendo sido essencial para a investigação não só a participação nas batalhas, como em outros cenários envolvendo seus participantes. Ao discutir as atuações do *slam* em seus deslizamentos e desdobramentos por outros espaços, temos como objetivo demonstrar a tentacularidade de um movimento que chega à – e parte da – performance, numa atuação que chamamos, apropriando-nos aqui de termo êmico, de “tráfico de informação”.

Nesse sentido, as narrativas no *slam* apresentam-se como discursos autorais e coletivos a um só tempo. Como em “mutirões da palavra” (RODRIGUEZ, 2003), na

capital baiana, os atores do *slam* não apenas circulam entre diferentes batalhas e saraus, inclusive promovidos em zonas “centrais” da cidade, como também publicam livros e antologias de poesia, recitam poemas em ônibus, promovem eventos e rodas de conversa em escolas, dialogam com *rappers* e artistas do audiovisual, formando, assim, uma teia de atores engajados com a poesia, marginal e militante, que viceja nas periferias da metrópole.

Traficantes de informação

Desde a primeira década deste século, artistas, comunicadores, lideranças e pesquisadores moradores ou provenientes de periferias de grandes metrópoles brasileiras passaram a ocupar, com cada vez mais intensidade, relevante espaço nas discussões públicas sobre seus locais de origem. Heloísa Buarque de Hollanda, professora e pesquisadora responsável por criar, em 2009, o projeto Universidade das Quebradas, a fim de tecer diálogos entre favelas e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, declara que “a cultura periférica fez as discussões mais interessantes no país nos últimos 10, 20 anos” (HOLLANDA *apud* BELLESA, 2018, on-line).

Havia, desde então, um movimento de visibilização das necessidades e desejos de comunidades periféricas e de valorização de suas culturas, através da perspectiva de seus próprios habitantes, procurando combater a violência sociocultural historicamente sofrida por essas comunidades e os discursos limitantes pelos quais as periferias costumavam ser narradas. Érica Nascimento, estudiosa do fenômeno da literatura periférica, considera a publicação de três edições da revista *Caros Amigos*, entre 2001 e 2004, como um marco: a divulgação de 80 trabalhos de autores de periferias é citada pela autora como “a primeira oportunidade de publicação impressa para muitos deles e uma oportunidade para os trabalhos terem circulação nacional” (NASCIMENTO *apud* BELLESA, 2018, on-line).

Diversas obras foram publicadas por autores vindos desses locais e intervenções artísticas começaram a surgir e a narrar seu dia a dia, contribuindo na construção de outros imaginários sobre tais espaços. Nesse sentido, a questão, para Rodriguez (2003, p. 48), é “entender a demanda pela expressão letrada como mecanismo de elaboração da experiência individual ou coletiva das classes populares em nossos dias”. Patrocínio

(2010, p. 211) sublinha, ainda, a íntima relação dessa literatura com o espaço onde é construída, de modo que “a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia”. Assim, transplantam-se, nesses textos, embates sociais para o discurso literário transformando-o, segundo o autor, em espaço de disputa.

Nesse contexto, multiplicaram-se os *saraus* e, posteriormente, os *slams* como performances orais, abertas ao público, onde se busca de modo essencial a autorrepresentação através da poesia. Nessa batalha que parte das margens da sociedade, atores das periferias passaram a poder dizer eles mesmos o que é a periferia, o que é ser de periferia e todos os aspectos derivados dessa realidade. Essa é a estratégia que tem sido utilizada pelos *slammers* (poetas do *slam*) contra representações equivocadas e desumanizadas de diversos setores da sociedade a respeito dessas populações.

Tomando palavras de Roberta Estrela D’Alva (informação verbal)¹, pesquisadora e poeta que trouxe as batalhas para o Brasil, o *slam* não é “sobre literatura escrita, [e, sim] sobre performance”, ou seja, sobre a presença simultânea de artistas e públicos, em um mesmo tempo e lugar. No entanto, o *slam* não pode ser entendido como fenômeno isolado. Vê-se que tal expressão sociocultural tem se configurado nos últimos anos como ambiente caro a grupos socialmente marginalizados (não somente habitantes de locais periféricos, mas também sujeitos atravessados por múltiplos marcadores sociais de diferença como raça, gênero e sexo), que participam dos eventos de *slams* como de outros processos, a fim de ocupar espaços para além da batalha, em um efeito dominó reverso em tom de levante em suas comunidades, sejam estas territoriais ou identitárias.

Ademais, por ancorarem-se nas vivências das comunidades ali representadas, os textos produzidos nos *slams*, embora necessariamente autorais, acabam por tornar-se de certo modo coletivos. Numa rede de afetos, tais narrativas transbordam o momento e lugar das batalhas em novas “partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2005), através da produção de eventos literários, publicação de livros e vídeos de poesias, documentários, e do próprio trânsito de seus atores pela cidade nesses “circuitos” (MAGNANI, 2005), compartilhando e visibilizando suas narrativas político-poéticas.

¹ Na palestra “Literatura das Bordas – Todas as palavras em evidência”, proferida no Festival Literário Letra de Mulher, realizado pela Caixa Cultural, em Salvador, em março de 2018.

No caso de Salvador, os atores do *slam* transitam por atividades e movimentos socioculturais que se vinculam especialmente à afirmação da identidade e cultura da população majoritariamente negra das periferias da capital. Cabe, assim, ressaltar a estrutura extremamente racializada sobre a qual esta cidade se configura. Lima explicita que, embora cerca de 80% da população de Salvador seja formada por negros,

[...] estes negros são as vítimas mais constantes da repressão policial, são quase invisíveis nos meios de comunicação, são as maiores vítimas do desemprego, exercem as funções que exigem menor qualificação, recebem salários mais baixos e dificilmente ascendem no emprego; têm mais dificuldade de acesso ao ensino superior e público e tendem a ocupar vagas nos cursos superiores menos prestigiados. (LIMA, 2002, p. 78)

Tal conformação tem determinado, em Salvador como em outras capitais do país, através dos mecanismos do racismo estrutural, a constituição de áreas periféricas concentrando majoritariamente a população negra, que ali tem dificultadas suas condições de mudança social. Assim, para se pensar o *slam* em Salvador é preciso considerá-lo como parte e motor de outras manifestações sociais e culturais urbanas, tecendo o *slam* em seus (com)textos. Aqui avançamos sobre a ideia de Dawsey (2013, p. 300-301) ao afirmar que “cultura é con-texto”, ou seja, “um conjunto de textos”, para pensar o cenário da performance do *slam* como textos que se envolvem uns com os outros, entretecidos. Há um cenário no qual o *slam* nasce e flui, numa estética nunca neutra.

Nesse sentido, em muitos poemas de *slams* na capital baiana há uma intenção bastante evidente de “passar um recado” ou, na expressão popular, de “pegar a visão”². A expressão representa um movimento de provocar reflexão e mudança, usando as palavras como armas. A metáfora da arma é constantemente acionada: através dos disparos de seus poemas, os poetas nos *slams* buscam, por um lado, atingir e modificar seu público e suas comunidades e, por outro, alvejar (ou defender-se de) um sistema social opressivo e desigual. A própria palavra *slam*, em inglês, é uma onomatopeia que se refere a um barulho forte, como o estrondo de uma porta batendo. De um modo ou de outro, numa metalinguagem da batalha, o poema tem que “chegar” e tem que “bater”.

Assim, nota-se um acordo tácito de que os poemas apresentados nos *slams* sejam críticos e combativos. Até mesmo quando se fala de amor, cabe aqui o amor que co-

² “Pega a Visão” é até mesmo o nome de uma batalha de rimas que acontece no bairro de Sussuarana, periferia de Salvador.

labore nessa função: entre as temáticas, destaca-se o amor afrocentrado ou o amor entre indivíduos de identidades sexuais ou de gênero não hegemônicas. Nesse sentido, é possível refletir, como na leitura de Dias (2006, p. 16) a respeito da literatura marginal, sobre “[...] o quanto a cultura periférica e suas instituições, como os movimentos organizados [...] são vistas como estágios preparatórios à eclosão da violência do oprimido, insuflada pela memória dos séculos de opressão”.

Nessa batalha, a função dos poetas passa a ser a de mediar e disseminar informação aos pares, estrategicamente trazendo referências da cultura negra, da cultura local, valorizando pessoas da comunidade e suas trajetórias, e de incentivar a leitura e a escrita entre seus públicos, como forma de alcançar, pela educação e cultura, outros lugares sociais. Os poetas, assim, afirmam-se como veículos de mensagens que provocam reflexão e conscientização entre seus pares sobre temas que lhes afetam, através do que consideram o “corre”, a “função”³ dos poetas das periferias – recorrendo a outra metáfora que, além da arma, é constante nos poemas de *slam*: o tráfico de informação.

Em poema recitado no Slam da Onça (batalha que acontece no bairro de Sussuarana), em setembro de 2018, Kuma França, poeta do bairro de Cajazeiras que foi campeão do circuito estadual Slam Bahia em 2017, referia-se a si mesmo como “aviãozinho” ou “falcão”⁴, atuando no trabalho de “recrutar” jovens para o tráfico de poesia. Tal analogia à prática ilegal, compartilhada na cena do *rap* e dos *slams*, funciona como estratégia para subverter um sinal negativo, lançado como estigma pela sociedade a esses sujeitos, tornando-o, de outros modos, potência. Argumentou Kuma, quando o entrevistamos:

[...] é uma ressignificação da palavra, na verdade, porque, assim, a gente é marginalizado, né, estereotipicamente falando, a gente é marginalizado, se eu passar eu vou ser lido como traficante. Então eu assumo esse papel, sou traficante, sim, mas eu trafico informação (Trecho de entrevista – 18/11/2018). (GAMA, 2019, p. 160)

Um trecho do poema “(R)evolução”, de Kuma, recitado em *slams* e também publicado na antologia *Poéticas periféricas: novas vozes da periferia soteropolitana*

³ Utilizo os termos “corre” e “função” na acepção da gíria que se refere a atividades ilícitas, como envolvimento em pequenos roubos e furtos ou no tráfico de drogas.

⁴ Aviãozinho e falcão são funções no tráfico de entorpecentes. O aviãozinho é aquele que leva a droga para o consumidor, retornando com o dinheiro. O falcão é o “olheiro”, o fogueteiro, geralmente um menor, que vigia a favela e avisa da eventual chegada da polícia.

(FRANÇA, 2018, p. 90)⁵ ilustra esse movimento: “[...] ouvi alguém falar / E finalmente aceitei um padrão / E me rendi à categoria de traficante de informação”. A alusão ao tráfico é também utilizada pelo poeta Evanilson Alves, em postagem reproduzida pela página do Facebook do Slam Deixa Acontecer (promovido em 2017 também na Sussuarana), em que se adianta, irônico: “E antes que me pergunte sobre minha correria. Sou *envolvido*, sim, com a poesia” (ALVES, 2017, grifo nosso).

Tal função, implícita ou explícita nos *slams*, parece bem condensada nas palavras de Carlos de Meneses (Mestre Aedo), poeta de Sussuarana:

Emicida lançou até uma música recentemente... que no início ele faz um trecho que ele fala assim, se você rebater um palavrão com outro palavrão eles só vão ouvir o seu. E depois eles falam que os inimigos e seus lacaios, vêm com tudo, jogam sujo, e a gente não pode simplesmente reagir com a mesma baixeza. E realmente, essa forma de a gente escrever e a gente compartilhar conhecimento, porque só escrever não é o bastante, a gente tem que compartilhar, a gente tem que resgatar os nossos, trazer pro combate, e aumentar o nosso exército porque acho que a melhor forma da gente combater esses problemas é a gente se municando de informação real. É trazer informação, conhecimento pro nosso povo, pra que eles saibam não só os problemas que eles estão lidando, mas como reagir a esses problemas sem precisar se rebaixar... (Trecho de entrevista – 29/09/2018). (GAMA, 2019, p. 159)

A escrita produzida pelos *slammers* tem, desse modo, um compromisso com “os nossos”, como diz Aedo, de “trazê-los para o combate”. Ressalta-se que, no Brasil, de forma diversa do que ocorre nos Estados Unidos, por exemplo, onde o *slam* foi criado, as batalhas são promovidas, em sua grande parte, por periferias para comunidades de periferias. Nos EUA, como discute a poeta e pesquisadora Susan Somers-Willett (2009), o *slam* tem se configurado como performance de poetas não-brancos e plateias predominantemente brancas, sendo os eventos realizados em bares ou outros locais fechados e voltados ao consumo.

No Brasil, muito mais assemelhado a um trabalho de base (para tomar emprestada expressão usada pelas militâncias sociopolíticas), no *slam* e suas ramificações, tanto no palco como no papel, o público “de fora” – entenda-se brancos, de classe média, ou mesmo instituições hegemônicas como a mídia ou a academia – não são esperados, sequer desejados. Como pode-se perceber na fala do *slammer* Sandro Sussuarana, um dos criadores do Slam da Onça, de Salvador:

⁵ O livro, produzido com a colaboração de artistas de saraus, *slams* e coletivos poéticos das periferias da cidade, foi apoiado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb/BA) e lançado no espaço onde ocorre o Slam da Onça, em julho de 2018.

[...] pra gente nunca foi interesse prioritário que a mídia viesse divulgar a gente, pra gente sempre foi interesse prioritário que *a periferia se percebesse* enquanto produtora de cultura, e de qualidade (Trecho de entrevista – 30/06/2018 – Ênfases dele). (GAMA, 2019, p. 67)

Nesse embate de corpos e vozes, o *slam* em Salvador, como em outros locais do país, pode ser entendido como prática “artista”⁶ (VIEIRA, 2011), com uma função social para a qual conta sobremaneira sua capacidade de ligar sua performance a outras instâncias e linguagens, incluindo o registro escrito.

Para além da praça

Freitas (2020), em seu artigo sobre o Slam Resistência, de São Paulo, menciona diversas *slammers*, afirmando que muitas dessas poetas têm livros publicados, sejam impressos ou em áudio, além de outros projetos de poesia para além do *slam*. Ainda conforme a autora, em relação ao Slam Resistência: “Ao ocupar a praça (e a rede) e reclamar por direitos, seus poetas, organizadores e público adotam novas gramáticas – novas formas, significados e funções – para produzir a cidade, produzir poesia e produzir vida” (FREITAS, 2020, p. 13). Nesse contexto, a publicação de sua escrita passa a ter, para além de um projeto literário pessoal, uma conotação mais coletiva e política.

Tecendo um breve comparativo, tomemos o *Movimento Poetas da Praça* (MPP), grupo literário que representou, em Salvador, a então denominada literatura marginal, no Brasil dos anos 70. Correia (2012, p. 198) afirma que seus atores reivindicavam “o que lhe foi negado – a praça, a nudez e o apelo a uma sensualidade que não reconhece os limites domésticos e familiares”. Nesse sentido, a preocupação com a impressão e publicação era minimizada. Afirma Silva (2008, p. 35), que também pesquisou o movimento, que “o que se buscava eram alternativas para dizer a poesia e para veiculá-la fora dos padrões institucionais de distribuição, embora, em alguns casos, essa poesia fosse fixada tipograficamente”⁷.

Ao contrário dos autores da época, no entanto, que buscavam certa “marginalidade” por opor-se ao conservadorismo burguês ou ao regime político

⁶ Consideram-se práticas “artistas” as que ligam arte a ativismos culturais e políticos.

⁷ Ainda assim, o autor menciona que integrantes do MPP podiam viver da venda de folhetos e livros em pequenas tiragens, vendendo-os em praças, bares, teatros, praias, cidades do interior e de fora do estado.

ditatorial, a marginalidade, no contexto do *slam*, como da literatura marginal hoje, refere-se a um estatuto de subalternidade social de populações moradoras das periferias, em sua maioria negras e pobres. Assim, na batalha representada no *slam*, seus atores desejam não só tomar a praça, como também participar do campo literário – publicando livros de modo independente ou acessando editais públicos de cultura –, com o intuito, expresso nos saraus como também nos *slams*, da autorrepresentação, de afirmar suas próprias referências e pressionar o campo de poder hegemônico que decide o que deve ser consumido ou ir para as prateleiras das livrarias e bibliotecas escolares, o que deve ou não ser representado. Traçando uma analogia à publicação da escrita de autores surdos, analisada por Patrocínio (2020, p. 101), embora em contexto diverso, a publicação por tais grupos minoritários surge como ferramenta de “subjetivação de novas identidades”.

Assim, a publicação aparece, nas falas desses autores, como legitimação de seu trabalho oral, seu complemento ou reforço. Citamos trecho de entrevista que fizemos com o *slammer* Mestre Aedo, de Salvador, em que fala sobre sua participação na antologia *Poéticas Periféricas...* (2018):

[...] a publicação dessa poesia, apesar de ser apenas uma poesia, no livro, já foi o suficiente pra minha família me reconhecer como poeta. Que quando eu cheguei em casa com o livro, eu falei aqui, ó, eu sou poeta, eu tenho uma poesia num livro publicado. Já mudou completamente... Já me fez também começar a tentar planejar um livro meu, já de eu me reconhecer como poeta profissional, mesmo, de querer trazer os meus registros, e é a questão de soltar pro mundo, pra que outras pessoas conheçam, pra que tenham um outro alcance além da... um livro que é lançado aqui em Salvador ele pode ir, por exemplo, pra São Paulo, mesmo que eu não vá pra São Paulo. Mas a minha poesia tá lá. (Trecho de entrevista – 29/09/2018). (GAMA, 2019, p. 80)

Valdeck Almeida de Jesus, poeta e organizador dessa antologia, traz em seu prefácio “Um livro escrito a duzentas mãos”, o subtítulo “Importância do projeto”:

Fortalecer o trabalho já realizado pelos diversos coletivos, estimular a criação poética, proporcionar a circulação da produção de poesia através dos saraus e *slams*, propiciar o registro da produção literária, fomentar o mercado editorial local, colocar a produção poética em oportunidade de ser fruída em diversos territórios de identidade da cidade de Salvador. Além disso, o livro pode se tornar uma ferramenta para utilização em propostas de projetos culturais da cidade, do Estado ou mesmo da União, servir de produto educacional e artístico para utilização em salas de aulas, propiciando a inclusão social e cultural de poetas da cidade nos meios de produção do pensamento, da educação (in)formal e da cena estética e cultural da cidade. (JESUS, 2018, p. 4)

Fica evidente na fala (na escrita) de Valdeck que a publicação faz parte de um projeto político dos artistas. Não se trata apenas de alcançar o prestígio do livro: a reprodução da estrutura canônica serve para que se estabeleçam nesse campo as vozes vindas de outros lugares, que antes não tinham acesso a essa produção e que continuam tendo-a dificultada. Ademais, Somers-Willett (2009) aponta que não se pode compreender o *slam* sem sua relação com parâmetros acadêmicos ou canônicos tradicionais – também nele há juízos de valor, há pontuação para os melhores, a busca pelo prestígio. A diferença parece residir em que no *slam* sua estrutura e o registro escrito de sua produção poética têm uma função: como em “mutirões da palavra” (RODRIGUEZ, 2003), seus atores pautam discussões coletivas e públicas para “chegar” e “bater” em diferentes espaços.

Matos (2012) que estudou, em sua pesquisa de doutoramento, textos escritos em diários produzidos por jovens de periferias, destaca, recuperando em sua análise conceitos de Rancière, o sentido dessa escrita como operação política. Tal caráter, para a pesquisadora, nos ajuda a compreender essa escrita como forma de “desorganizar” o que o filósofo identificou por “palavra soberana”, ou seja, as forças discursivas hegemônicas (RANCIÈRE *apud* MATOS, 2012, p. 8). Cabe a mesma reflexão em relação aos escritos produzidos a partir das atuações dos poetas de *slams*.

Sabemos, no entanto, que apesar dessa potente “desorganização” em curso, estamos longe de um equilíbrio de forças, pois como afirma Stuart Hall, em sua discussão sobre identidades e mediações culturais na diáspora:

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada [...]. (HALL, 2003, p. 339)

Certa vez, enquanto aguardávamos um *slam* começar, pudemos ouvir a conversa que se desenrolava, misturando um pouco quem estava no palco e na plateia. Estavam naquele momento trocando ideias o *slammaster* (organizador do *slam*) e alguns frequentadores, conhecedores das dinâmicas das batalhas e saraus. Em algum momento o *slammaster* comentou sobre o tratamento diferente dado a poetas das periferias ao participarem de um importante evento literário de Salvador, em termos de infraestrutura

e atendimento aos artistas. Um dos poetas presentes então reclamou, afirmando algo como: “para as periferias, eles só dão a praça e dizem ‘Grita aí!’”. Ou seja – para eles, a praça, a rua, só, não bastam.

Pegando a visão: experiências no Slam da Onça

O Slam da Onça é o primeiro *slam* de Salvador, surgido em 2014, e acontece ainda hoje em Novo Horizonte, no bairro de Sussuarana, na capital baiana. Um dos seus fundadores, o poeta e produtor cultural Sandro Sussuarana, conta que a criação, inicialmente, de um sarau de poesias por moradores buscava visibilizar a potência cultural do bairro, contrapondo-se a notícias veiculadas pela imprensa apontando Sussuarana como um dos locais mais violentos da cidade – algo que eles, vivendo ali, não percebiam. Quatro anos depois, no mesmo espaço do sarau, foi realizada a primeira batalha de poesias da capital.

Sussuarana se situa na parte geográfica central (miolo) de Salvador, pertencendo à Prefeitura-Bairro VIII – Cabula/Tancredo Neves. Esta prefeitura é formada por 22 bairros, contando em 2010 (último censo do IBGE) com cerca de 370 mil habitantes, dos quais mais de 80% são negros. Sussuarana, com cerca de 28 mil habitantes, é subdividida ainda em Sussuarana Velha, Nova Sussuarana e Novo Horizonte. Especificamente em Novo Horizonte, onde fica o espaço em que acontecem os *slams* da Onça, 84% da população é negra. Como em outros bairros de maioria negra na capital, os habitantes de Sussuarana enquadram-se nas faixas de renda mais baixas, convivendo com problemas estruturais e estigmas sociais, porém são produtores de ricas manifestações culturais.

Assim, promover o *slam* significava, para Sandro, um passo a mais na direção de uma maior qualidade artística, de potencializar e incentivar talentos literários na comunidade. Reproduzimos sua narrativa:

[...] a quantidade de poetas, homens e mulheres, tinha aumentado, porque no começo do sarau não tinham tantos, eram pouquíssimos, na maioria de fora; quando nós percebemos que dentro da comunidade muitas pessoas tinham se percebido enquanto artistas, enquanto escritores, e que a gente começou a potencializar isso nós transformamos em *slam* para dar um incentivo diferenciado pra questão da escrita e da leitura. Porque quando você escreve para você participar de um sarau, embora você escreva com uma certa qualidade, um certo engajamento, um profissionalismo, você escreve e vai lá

apresentar seu trabalho pra que as pessoas conheçam, e o *slam*, por ser uma questão competitiva, tem um afinco muito maior da preocupação na pesquisa, no estudo, no entender o que as palavras estão falando, na questão da interpretação, de como você quer que as pessoas sintam a poesia que você vai recitar, da dedicação que você tem em ensaiar ela, vários dias para você ir numa competição e você fazer bonito, porque sua poesia vai ser votada, vai ter uma nota pra ela [...]. Então a gente criou o *slam* pra isso, pra incentivar a escrita, né, profissional, mesmo, engajada, política, direcionada, e a leitura, mas com a interpretação do texto boa, com dedicação, com entendimento, e acima de tudo com profissionalismo (Trecho de entrevista – 30/06/2018). (GAMA, 2019, p. 5)

Sandro aponta, com isso, aquilo que vê diferenciar um sarau de um *slam* – um maior “profissionalismo”, traduzido no empenho e engajamento na escrita para a batalha. Os meninos, como ele diz, participam do *slam* pelo prazer de mostrar uma poesia nova, mas com uma responsabilidade:

Então é essa liberdade, com profissionalismo, na questão do *slam*, porque tem a competição, que embora seja desnecessária a questão de votar, mas é bom, o profissionalismo mantém eles nessa linha da liberdade, mas cientes do que eles precisam fazer, que é dar o recado, acima de tudo (Trecho de entrevista – 30/06/2018). (GAMA, 2019, p. 5)

Cumprindo essa função de “dar o recado”, além de promover encontros e batalhas, o Sarau/Slam da Onça organiza rodas de conversa, oficinas de teatro, dança, criação literária, entre outras atividades culturais, e já publicou três antologias de poetas periféricos, nas quais se encontram poemas de vários poetas e frequentadores de *slams*: *O diferencial da favela: poesias quebradas de quebrada* (2014), *O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada* (2017) e *O diferencial da favela: dos contos às poesias de quebrada* (2019). Além dessas, participou também da produção da antologia *Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana* (2018), para a qual contribuíram coletivamente vários artistas de saraus, *slams* e artistas da palavra das periferias da cidade.

No prefácio à edição de 2017, Dayse Sacramento, idealizadora do projeto Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras, propõe:

O Sarau da Onça foi idealizado e continua sendo protagonizado por jovens negras(os) de um bairro periférico de Salvador, a Sussuarana, que surgiu como uma iniciativa de potencializar outras formas de (re)existir na comunidade através da força-palavra e favorecer os encontros que sempre motivam muito mais do que a escuta ou o recitar de textos, acentua as trocas simbólicas entre quem participa e se configura como lugar de reconhecimento e legitimação do protagonismo de sujeitos que buscam, através do texto literário, referenciar temáticas que tratam do seu cotidiano, quando, por exemplo,

denunciam a violência policial e o genocídio da juventude negra. (SACRAMENTO, 2017, p. 9)

Fortalecendo a autorrepresentação do território e seus moradores, assim, luta-se por reverter o discurso contra as periferias, pelo compromisso com vozes marginalizadas, ampliando discursos e narrativas vindos dali. Nessa perspectiva, a afirmação da identidade racial é crucial. É também da segunda antologia *O diferencial da favela* (2017) que retiramos estes trechos, escritos à orelha do livro pela pedagoga Alaide Santana: “Estes autores fazem pulsar a vida em várias batidas, costuram as histórias de todo um povo, fazendo ponte entre o continente africano e a Sussuarana, entre a África e a diáspora, entre os que aqui estão e os ancestrais”. E ainda: “Ser diferencial na quebrada é rejeitar o destino construído pela elite racista deste país e a família Sarau da Onça rejeita diariamente os rótulos construídos para o povo preto e constrói identidade a partir da ancestralidade” (SANTANA, 2017, n.p.).

A referência constante à negritude espelha a esmagadora maioria negra que habita este espaço e que convive com as barreiras colocadas pela dificuldade de acesso a serviços públicos e precária infraestrutura. Mas também há a referência aferrada à esperança representada pela poesia, como algo que “modifica e amplia” o mundo (usando palavras de Alaide Santana à orelha da segunda antologia do Sarau), e que direciona os poetas a um engajamento com a transformação de suas realidades, através da educação e da cultura. Para ilustrar essa concepção, reproduzimos trecho do poema “Favela graduada”, de Sandro Sussuarana, publicado na antologia *Poéticas periféricas...* (2018) e várias vezes recitado por ele em eventos, como um tipo de hino:

[...] Já passou da hora de a gente se informar
De entender que ser malandro mesmo é estudar
deixar os racistas com raiva e se formar
Esfregar o diploma na cara deles e gritar
Que a revolução não será com armas
Será com papel, caneta e a favela toda graduada!

Com a palavra poética, criam-se e recuperam-se repertórios para ler e escrever(-se) na cidade; afirma-se uma “identidade periférica”, com propriedade e autoridade; constroem-se espaços poéticos em ambientes antes não habituados à fruição de literatura, disseminando referências locais e as vozes de sujeitos socialmente marginalizados. Aspectos que estão presentes na literatura periférica como um conjunto,

mas muito mais incisivos no cenário combativo das batalhas de poesia. *Slams*, para além e a partir das performances, usando palavras de Minchillo (2017, p. 7), “[...] interferem no mapa da produção e recepção literárias” e ampliam “o território no qual se faz, se julga e se consome literatura”.

Também é comum nas batalhas tensionarem-se referências da literatura nacional ou internacional: os poetas com frequência citam autores como Luiz Gama, Conceição Evaristo e Carolina de Jesus, para dar alguns exemplos. Ainda, trazendo outro trecho do poema “(R)Evolução”, de Kuma França (2018, p. 89), nota-se como o poeta expõe a importância que dá a referências de mais proximidade, geográfica ou afetiva:

Eu, prefiro aqui dentro
Aqui tenho minha vó, minha mãe
Minhas tias e prima
É massa falar sobre Ângela Davis
Mas também quero ouvir sobre
Conceição Evaristo
Vilma Reis, Makota Valdina

Ademais, como Sandro aponta, o *slam* expande a desenvoltura necessária em habilidades que se alargam no contato constante com o público, entre tantas possibilidades outras que a partir dali se amplificam:

Os meninos se auto-organizam pra estudar junto, escrever junto, fazer poesia nos coletivos junto, então isso é uma ramificação do *slam*, uma ramificação do sarau, de potencialidade, de mostrar que eles são capazes de fazer, de escrever, de falar sobre as suas vivências, sobre suas dores e apresentar em outros espaços, e não ficar recluso somente ao sarau, ao *slam*, porque não é uma coisa de você vem, apresenta no *slam* e depois acaba. Existe uma continuidade porque eles entendem que assim como foi despertado neles dentro do *slam*, eles precisam despertar em outras pessoas e isso é muito importante porque eles ajudam a gente que está nessa caminhada, né, nesse trabalho de formiguinha de tentar despertar o senso crítico de algumas pessoas, que conseguimos despertar o deles, e entenderam, e eles fazem com que outras pessoas entendam que assim como chegou neles pode chegar nessas outras pessoas, né, então o *slam* ele deixa de ser uma competição pra ser uma celebração, de quantos poetas mais novos vão estar presentes na próxima edição, entende? Do menino que foi numa edição do *slam* e viu o amigo, e no próximo ele quer competir junto com o amigo, não pra saber se é melhor ou se é pior, mas pra ele poder falar “Meu amigo, tamo junto. Você escreve, eu escrevo, e a gente pode fazer com que outras pessoas escrevam, e a gente pode mudar a vida de outras pessoas, pode dar uma perspectiva de vida diferente pra outras pessoas, seja através da poesia, ou seja através da arte em geral”. Como muita gente que já foi pro sarau, foi pro *slam* e hoje faz dança. Ou faz música. Que pra gente é tão bom quanto, se eles estivessem recitando poesia, é ver eles dançando, que eles estão fazendo uma coisa que eles gostam de fazer e que eles se perceberam enquanto capazes, a partir, não só a partir do sarau, mas a partir dos amigos que eles viram lá no sarau (Trecho de entrevista – 30/06/2018). (GAMA, 2019, p. 185-186)

É esse “trabalho de formiguinha”, que aqui estamos chamando de tráfico de informação, que vai se estendendo por vários meios e espaços. Pode acontecer, trazendo ainda exemplo de Sandro, quando alguém vê uma matéria na TV local sobre um artista do bairro: “é meu vizinho, toma cerveja comigo e lançou um livro...”. Sandro destaca: não é um olhar de inveja, mas da possibilidade: “Você também pode, aliás, deve”, diz. Ainda nas palavras do *slammaster*, trata-se de fazer “os meninos acreditarem” (informação verbal)⁸. Kuma, por exemplo, fala com entusiasmo sobre suas experiências pelo Brasil em campeonatos de poesia:

Ainda mais porque as pessoas que eu andava aqui, né, até as pessoas da minha própria família diziam que poesia era coisa de vagabundo, de marginal, de quem não tem o que fazer, que não ia dar nada, que eu tinha que procurar um trabalho de verdade. E certos trabalhos não me levam aos lugares que a poesia me leva (Trecho de entrevista – 09/11/2018). (GAMA, 2019, p. 186)

Esses são aspectos muito típicos do discurso do *slam*. Miranda (2015, p. 65), abordando o cenário de saraus marginais e *slams*, recorre ao conceito de disseminação, proposto por Homi Bhabha, como uma “escrita dupla, que contempla o pedagógico e o performático”. O movimento das batalhas tende, assim, a extrapolar a competição. Nessas reações e movimentos comuns, resiste o intuito expresso da poesia no *slam* que é “passar o recado”, “pegar a visão”. A performance poética no *slam*, na interação com outros espaços pelos quais seus atores transitam, em seus desdobramentos e redes, inscreve-se no corpo e no território, pela voz, pela tela ou pelo papel, por diferentes meios e linguagens que a um tempo significam e são a batalha, a batalha maior pelo direito de dizer e de existir.

Considerações finais

A abertura à diversidade nos *slams* vem atraindo públicos periféricos e socialmente marginalizados, estendendo a novas plateias e autores a possibilidade não só da fruição, mas da produção poética. Em Salvador, as batalhas, tematizando o cotidiano de minorias sociais, em especial de pessoas negras, mulheres e LGBTQIA+, tornam mais potentes as vozes desses sujeitos contra vivências de opressão, através da

⁸ Falas registradas durante a roda de conversa na Festa Literária Internacional do Pelourinho (Flipelô), em Salvador, em novembro de 2018.

veiculação de outros discursos, outras histórias, sobrepondo aquelas historicamente contadas pela cidade que os limita e exclui.

É possível observar que, em Salvador, os atores do *slam* estão conectados e engajados a uma cena mais ampla artística e de ativismo cultural nas periferias, em que compartilham vivências – refletidas em suas temáticas – de opressão e desigualdades, que atingem o povo negro, pobre e periférico na capital. Nessas arenas simbólicas e discursivas, poetas e públicos constroem frentes de batalha coletivas que ali chegam e dali partem, atravessando, cultural e fisicamente, a cidade em seus “tráficos de informação”.

Nesse cenário defende-se a importância do registro escrito, através da publicação de livros e antologias, e da promoção e participação em eventos literários, ocupando espaços para sua autorrepresentação. Apesar do prefixo, para além do texto necessariamente autoral, essas vozes e escritas tomam aspectos de textos coletivos, vinculados aos relatos e projetos de vida de sujeitos subalternizados, em seu compromisso e afiliação a suas comunidades. Por sua vez, a publicação legitima a atividade dos poetas, coloca-os em condição de ocupar outros lugares, geográficos ou sociais, e opera ato político, tensionando vozes hegemônicas na batalha mais ampla dessas populações por existência e direitos.

A tentacularidade desses processos abre espaço para a ressignificação de lugares e afirmação de discursos de um povo, que se expressa sobre seus próprios territórios e existências, visibilizando e mobilizando narrativas e afetos, e convocando reconhecimentos por múltiplos espaços. Nos circuitos das batalhas de poesia potencializam-se, assim, as vozes e escritas que, em tom de levante, resistem e recriam, na cidade, alternativas de existência.

Referências bibliográficas

- ALVES, Evanilson. *E antes que me pergunte sobre minha correria*. Sou envolvido, sim, com a poesia. In: *Slam deixa acontecer*, Salvador, 04/09/2017. Facebook: Slam deixa acontecer. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Slam-Deixa-Acontecer-1747937642185357/>>. Acesso em: 05 abr. 2019.
- BELLESA, Mauro. *Literatura periférica: a vida contada sem intermediários*. IEA-USP (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), 21 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/literatura-da-periferia>>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- CORREIA, Messias N. Poética do corpo a céu aberto. Movimento Poetas na Praça: cultura, trajetória e resistência. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Ilhéus*, v. 2, n. 2, p. 175-200, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/626>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- DAWSEY, John C. *Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e performance*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 291-320, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- DIAS, Ângela M. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção de identidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 27, p. 11-21, 2006.
- FRANÇA, Kuma. (R)evolução. In: JESUS, Valdeck A. de (org.). *Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018, p. 89-91.
- FREITAS, Daniela S. de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, p. 1-15, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29317>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- GAMA, Danielle M. H. L. *A voz e a vez de dizer: batalhas de poesia em comunidades de periferia em Salvador-BA*. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Arte, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019.
- HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003, p. 335-349.
- JESUS, Valdeck A. de. Um livro escrito a duzentas mãos. [Prefácio]. In: JESUS, Valdeck A. de (org.). *Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018, p. 3-4.
- LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 22, n. 57, p. 77-96, ago. 2002.

- Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/wJCffw9dtKzRXsWjSyHSq8d/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- MAGNANI, José G. C. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12475>>. Acesso: 15 jan. 2022.
- MATOS, Daniela A. *Diários, mapas e mediações: comunicação, cultura e resistência da juventude periférica*. Belo Horizonte, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MINCHILLO, Carlos C. *Slam: cartografia social e território poético*. Palestra na abertura do Ciclo de Debates “Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações”, Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, mar. 2017.
- MIRANDA, Claudia de A. *Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. Notas sobre narrativas autobiográficas de autores surdos. *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 21, n. 1, p. 91-103, 2020. Disponível em:
<<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/2738>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.
- RODRIGUEZ, Benito M. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 47-61, 2003. Disponível em:
<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8943>>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- SACRAMENTO, Dayse. Pode o negro falar? Expressar seu ser e existir negros em prosa ou verso? Publicar? [Prefácio]. In: SARAU DA ONÇA (org.). *O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2017, p. 9-10.
- SANTANA, Alaide. Eis que chega o segundo livro do Sarau da Onça! [Orelha de livro]. In: SARAU DA ONÇA (org.). *O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2017.

- SILVA, Antonio de P. S. e. *Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- SOMERS-WILLET, Susan B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
- VIEIRA, Teresa de J. B. *Artivismo: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. Porto, 2011. Dissertação (Mestrado em Arte Multimídia) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

Recebido em 25/02/2022

Aceito em 26/04/2022

ⁱ **Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama** é Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ). **E-mail:** dani.dagama@hotmail.com

ⁱⁱ **Wilson Rogério Penteadó Júnior** é Doutor e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), desenvolve estágio pós-doutoral em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Professor Associado de Antropologia no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL-UFRB) e professor pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS-UFRB) e no Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Patrimônio Cultural (PPGap-UFRB). **E-mail:** penteadowjr@ufrb.edu.br

O CIRCUITO CULTURAL DO SLAM MG: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO LITERÁRIA PELAS MARGENS DA LITERATURA MINEIRA CONTEMPORÂNEA

[THE CULTURAL CIRCUIT OF SLAM MG: PRODUCTION, CIRCULATION AND LITERARY
RECEPTION ON THE MARGINS OF CONTEMPORARY MINAS GERAIS LITERATURE]

LUIZ EDUARDO RODRIGUES DE ALMEIDA SOUZAⁱ

ORCID 0000-0001-5157-9372

Centro Federal de Educação Tecnológica – Belo Horizonte, MG, Brasil

CLARA CAROLINA OLIVEIRA DA COSTAⁱⁱ

ORCID 0000-0002-9797-5300

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Ipatinga, MG, Brasil

THAIS RAMOS CAVALHAISⁱⁱⁱ

ORCID 0000-0003-0493-3855

Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

FLAVIANE FARIA CARVALHO^{iv}

ORCID 0000-0002-0663-670X

Universidade Federal de Alfenas – Alfenas, MG, Brasil

Resumo: O artigo tem como objetivo fazer uma apresentação breve e inicial sobre o histórico do SLAM MG, que, ao longo de cinco anos de existência, contou com a participação de 30 comunidades de slam e cerca de 150 artistas de Minas Gerais. Mergulhamos numa análise sensorial da recepção estética da performance da poeta Iza Reis, que participou da classificatória final do SLAM MG em 2019, à luz das categorias de vocalidades poéticas com Paul Zumthor (2014) e das oralituras em performance com Leda Maria Martins (2021).

Palavras-chave: slam; circuito; poesia; periferia; recepção

Abstract: This article aims to make a brief and initial presentation about the history of SLAM MG which, in over five years of existence, had the participation of 30 slam communities and around 150 artists from Minas Gerais. We delve into a sensory analysis of the aesthetic reception of the performance of the poet Iza Reis, who participated in the SLAM MG final qualifier in 2019, in the light of the categories of poetic vocalities with Paul Zumthor (2014) and the oral performances with Leda Maria Martins (2021).

Keywords: slam; circuit; periphery, reception

Introdução

O movimento de slams inicia seu percurso em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, a partir de influências da cena de slams de São Paulo. Artistas do *Coletivo Sarau de Periferia* e do *Sarau Cabeçativa* viajaram à capital paulista em meados do ano de 2014 e realizaram a parceria de apadrinhamento do *Slam do 13*, construindo a primeira comunidade mineira da *poetry slam*: o *Slam Clube da Luta*. Nos anos seguintes, ocorreu uma efervescência cultural de criação de novas comunidades e coletivos praticantes desta diversidade de performances poéticas por cidades mineiras em outras regiões mineiras: Vale do Aço, Zona da Mata, Triângulo Mineiro e Vale do Mucuri. Com isso, aquela primeira ação comunitária da *poetry slam* brasileira, batizada como *Zap Slam*, fundada em 2008 pelo Núcleo São Bartolomeu de Depoimentos/Companhia de Teatro Hip-Hop, alcançava outros centros urbanos e capitais por todo o Brasil, pousando em 2014 nos morros de mares de Minas Gerais, seis anos depois do princípio de sua existência em terras brasileiras.

Assim, este artigo tem como objetivo fazer uma apresentação breve e inicial sobre o histórico do SLAM MG, que, ao longo de cinco anos de existência, contou com a participação de 30 comunidades de slam e cerca de 150 artistas de Minas Gerais. Considerando a complexidade, as características específicas e a história de cada comunidade que compõe o SLAM MG, localizadas, até o momento, em 17 cidades do estado, faz-se necessário uma pesquisa minuciosa para compor o histórico desse movimento em sua totalidade.

Antes da contextualização desse processo descritivo e histórico do SLAM MG, discorreremos sobre as conceitualizações de Roberta Estrela D’Alva (2014) em torno da *performance poetry slam* e seu circuito cultural no mundo, no Brasil e em Minas Gerais. Depois deste preâmbulo teórico abordando categorias aplicadas à cena literária dos slams, descreveremos a constituição histórica da comunidade SLAM MG, envolvendo 30 comunidades mineiras de slam ao longo dos anos, interconectando referências estéticas que permeiam essa prática cultural e política em seus *circuitos* e espaços urbanos.

Na sequência, mergulharemos numa análise sensorial da recepção estética da performance da poeta Iza Reis, que participou da classificatória final do SLAM MG em 2019, à luz das categorias de *vocalidades* poéticas com o teórico Paul Zumthor (2014) e das *oralituras* poéticas com Leda Maria Martins (2021b). Ao final, refletiremos sobre os elementos socioculturais das ações comunitárias e artísticas instauradas pelo circuito cultural do SLAM MG, cuja base constituinte são os coletivos literários periféricos à margem das forças hegemônicas que dominam o centro da produção literária mineira contemporânea.

1 Percursos e circuitos da *Poetry Slam* no mundo, no Brasil e em Minas Gerais

A *poetry slam* surgiu em meados de 1986 pelas mãos de Marc Kelly Smith, um artista e operário da construção civil da cidade de Chicago, no Estado de Illinois, situada na região centro-oeste dos Estados Unidos (D'ALVA, 2014, p. 109). Essa cidade estadunidense representa, então, a comunidade fundadora do movimento e da competição de poesia falada ou *spoken word*, expressão em inglês que é reconhecida pelos frequentadores da cena e do circuito em mais de 500 comunidades no mundo.

Marc Smith foi um dos artistas desta primeira comunidade de slam no mundo, batizada de *Uptown Poetry Slam*, em um bairro de trabalhadores da zona norte de Chicago. A *poetry slam* é considerada pelos frequentadores uma competição de *spoken word* com o intuito de estimular a democratização da literatura oral, uma vez que tal *performance* poética se constituiu em um “contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos” (D'ALVA, 2014, p. 110) do campo e do mercado literário estadunidense. A palavra *slam* é apropriada dos torneios de *baseball* e *briged*, designando, primeiramente, a *performance* poética, e, depois, a competição de poesia falada.

No Brasil, o slam chega na primeira década dos anos 2000. Era 2008 quando surgia, sob organização do Núcleo São Bartolomeu de Depoimentos – precursora companhia de Teatro Hip-Hop –, o pioneiro *ZAP Slam* no bairro Pompéia, na capital paulista. A comunidade inauguradora da cena brasileira de slam segue aquele contraponto crítico ao elitismo hegemônico no sistema literário brasileiro.

Mas a *performance* poética-política já era cultivada e praticada pelos saraus marginais nas periferias de São Paulo desde 2001 – ou pelo *Coletivoz Sarau de Periferia*, de Belo Horizonte, Minas Gerais, desde 2008 – quando surge o *Sarau da Cooperifa*, que se transformou no marco precursor desse movimento conectado à Literatura Marginal Periférica contemporânea.

A *Cooperifa* e o *Coletivoz* são reconhecidos por se tornarem a faísca inspiradora deste atual levante incendiador das vozes, corpos e oralidades oriundas das classes populares moradoras de favelas, quebradas, cárceres e periferias em vários centros urbanos do Brasil. Soma-se a esses saraus, notadamente históricos, a publicação das edições especiais da *Revista Caros Amigos*, pela editora Casa Amarela, nos anos de 2001, 2002 e 2004, cuja iniciativa curadora foi de Ferréz, rapper e escritor do movimento *IdaSul*, morador da favela Capão Redondo, na zona sul paulista, um dos territórios berço da Cultura Hip-Hop no Brasil dos anos 1980.

2 O circuito das comunidades dos slams em Minas Gerais

O SLAM MG é um movimento que reúne comunidades de slam existentes em Minas Gerais e se caracteriza como uma etapa classificatória para a competição em nível nacional, onde representantes do estado participam do SLAM BR, que, por sua vez, classifica um representante do Brasil para competições em nível mundial.

Para além do aspecto da competição, o SLAM MG possui um papel de articulação de diversas comunidades de slam em Minas Gerais, formando uma rede estadual dos movimentos culturais e artísticos de poesia urbana, marginal e periférica. Cada comunidade do estado possui características, influências e referências literárias e culturais específicas, assim como a motivação para sua existência. O encontro realizado pelo evento SLAM MG possibilita a formação de um fluxo literário periférico consistente e diversificado, propiciando um intercâmbio entre as comunidades.

A poesia falada do slam possui uma íntima relação com a cena cultural do Hip Hop, ocupando espaços urbanos para a realização de eventos. Nesse sentido, Freitas salienta:

[...] percebemos que os limites entre rap e poesia, entre hip-hop e literatura marginal sempre foram tênues, suas fronteiras são constantemente borradas pelos artistas e pelo público em suas práticas. Seus frequentadores e personagens compõem uma cena grande

e heterogênea, mas relacionam-se entre si, migram entre linguagens, se interconectam. (FREITAS, 2018, p. 15)

A *Slam Poetry* se encontra com o Hip Hop em Nova Iorque e se espalha pelo mundo em diversas comunidades. No Brasil, a viralização de vídeos do *Slam Resistência*, na praça Roosevelt, um local importantíssimo para o movimento Hip Hop, marcou uma geração da Batalha de Poesia Falada, servindo de inspiração para a construção de diversas comunidades.

O movimento Hip Hop é atravessado por um conceito central definido pelo DJ Afrika Bambaataa, fundador da Zulu Nation, como o *quinto elemento*: sabedoria, cultura e aceitação. O que configura-se como a filosofia do movimento e, mais que isso, como um movimento cultural que une as práticas artísticas de Mestre de Cerimônia (MC), de Disc-Jóquei (DJ), de grafite e de breaking a um modo de fazer comunitário, em que a prática cultural é realizada por meio do resgate ancestral ligado à coletividade. Analisando as construções literárias apresentadas nos slams, pode-se notar a dimensão simbólica criada pelo quinto elemento, uma vez que as poesias percorrem temáticas específicas do cotidiano de quem narra, compromissadas com a coletividade e com a transformação social.

O SLAM MG é caracterizado como etapa classificatória de representantes do estado no SLAM BR e ocorre anualmente, desde 2017. Ao longo de cinco anos, o movimento contou com a participação de 30 comunidades de slam, representando 17 cidades de Minas Gerais: Belo Horizonte, Conselheiro Lafaiete, Itabira, Ituiutaba, Ipatinga, Ibirité, Juiz de Fora, Patrocínio, Patos de Minas, Sacramento, Sarzedo, Teófilo Otoni, Timóteo, Uberaba, Uberlândia, Vespasiano e Viçosa. Mas mesmo antes do ano de 2017, em que teve início o SLAM MG, o estado já contava com comunidades ativas de slam que, desde 2014, integram o circuito SLAM BR.

Sob influência do movimento de slam já bastante solidificado na cidade de São Paulo, surgiu, em 2014, o *Slam Clube da Luta*, primeira comunidade de slam de Minas Gerais, acontecendo tradicionalmente às últimas quintas-feiras de cada mês, no Teatro Espanca, situado em território importante para o movimento Hip Hop da cidade de Belo Horizonte, palco do Duelo Nacional de MC's. Além disso, o *Clube da Luta* foi motivado pela vontade e necessidade de proporcionar novos espaços para o encontro de pessoas através da poesia, na cidade de Belo Horizonte. Nesse momento, o movimento

de saraus urbanos, iniciado no ano de 2008, já possuía expressividade em BH e região metropolitana, ocupando bares e espaços públicos para que as pessoas recitassem poesias.

No primeiro ano de existência do *Slam Clube da Luta*, foi possível perceber o potencial desse movimento, uma vez que o poeta classificado para representar a comunidade no SLAM BR, João Paiva, vence a competição em nível nacional, tornando-se o representante do Brasil na Copa do Mundo de Slam, que aconteceu na cidade de Paris, na França, no ano de 2015. João Paiva, que é poeta marginal, MC e educador, foi classificado, simultaneamente, nos anos de 2014 e 2015 para representar o *Slam Clube da Luta* na competição nacional, o SLAM BR.

No ano de 2016, além da atuação do *Slam Clube da Luta* em Minas Gerais, novas comunidades surgiram, dando corpo e força ao movimento realizado no estado e trazendo as primeiras discussões sobre a necessidade organizacional de criação de um slam em nível estadual. Nesse ano, cada um dos quatro slams existentes em Minas Gerais, quais sejam, *Clube da Luta* (Belo Horizonte), *Slam'ternas* (Belo Horizonte), *Slam Trincheira* (Ibirité) e *Slam A Rua Declama* (Timóteo), classificou um representante, que participou do circuito do SLAM BR no mês de dezembro. Os poetas foram, respectivamente: Nívea Sabino, Zi Reis, João Paiva e Thabata Cristina.

De forma tímida, ainda nesse ano, a organização do *Slam Clube da Luta* propôs a realização do primeiro SLAM MG, sem caráter classificatório para a etapa nacional, com o objetivo de proporcionar o encontro de poetas que participaram dos quatro slams existentes no estado, pela celebração da poesia e difusão do movimento em espaços ainda não ocupados da cidade de Belo Horizonte. O evento ocorreu no hall do Sesc Palladium e ainda contou com a participação do recém-criado *Slam da Estação* (Sarzedo), que apesar de não ter participado do circuito do SLAM BR, nesse mesmo ano já mostrou a potência que viria nos anos seguintes.

Em 2017, o movimento de slams se expandiu em Minas Gerais e, a partir disso, foi necessária a criação do SLAM MG, a fim de classificar os representantes do estado para a competição do SLAM BR. O primeiro SLAM MG, criado pela organização do *Slam Clube da Luta*, de caráter classificatório no circuito nacional, foi realizado no Grande Teatro do Sesc Palladium e contou com a participação de 11 slams: *Slam Clube da Luta* (Belo Horizonte); *Slam Estação* (Sarzedo); *Slam Trincheira* (Ibirité);

Slam 'ternas (Belo Horizonte); *Slam Valores* (Belo Horizonte); *Slam das Manas* (Belo Horizonte); *Slam A Rua Declama* (Timóteo); *Slam Ondaka* (Uberaba); *Slam A Rosa do Povo* (Itabira); *Slam A verdade Seja Dita* (Vespasiano) e *Slam Ágora* (Juiz de Fora). Nesse ano, três poetas foram classificados para participar do circuito nacional, o SLAM BR: Jazz, representando o *Slam das Manas*; Wellington Sabino, representando o *Slam Ondaka* e Laura Conceição, representando o *Slam Ágora*.

No ano de 2018, o SLAM MG contou com a participação de 17 slams do estado. Devido à quantidade de comunidades participantes, o evento dividiu-se em dois dias: o primeiro, composto pela competição em chaves eliminatórias, ocorreu no Teatro Espanca, enquanto o segundo, a grande final, realizou-se novamente no Grande Teatro do Sesc Palladium de Belo Horizonte. Duas pessoas foram classificadas para representar o SLAM MG como poetas no circuito Nacional, SLAM BR: Pieta Poeta, representando o *Slam Clube da Luta* e Gislaine Reis, representando o *Slam das Manas*. Nesse ano, o poeta Pieta venceu a competição em nível nacional e foi o representante do Brasil na Copa do Mundo de Slam, que ocorreu em Paris, em 2019.

Os seguintes slams participaram do circuito SLAM MG em 2018: *Slam Clube da Luta* (Belo Horizonte); *Slam da Estação* (Sarzedo); *Slam 'ternas* (Belo Horizonte); *Slam Ondaka* (Uberaba); *Slam Ondaka Poemas curtos* (Uberaba); *Slam A Rosa do Povo* (Itabira); *Slam Verdade Seja Dita* (Vespasiano); *Slam Valores* (Belo Horizonte); *Slam Akewí* (Viçosa); *Slam Duamô* (Uberaba); *Slam Recitando Vidas* (Teófilo Otoni); *Slam Abaeté* (Uberlândia); *Slam Avoa Amor* (Belo Horizonte); *Slam Ativista* (Conselheiro Lafaiete) e *Slam Do viaduto pra cá* (Belo Horizonte).

A edição do SLAM MG de 2019 contou com a participação de 15 comunidades de slam do estado e ocorreu em dois dias, no Teatro Espanca, sendo o primeiro composto por chaves eliminatórias e o segundo pela grande final. Nesse ano, três pessoas foram classificadas para representar Minas Gerais na competição nacional: Iza Reys, representando o *Slam Clube da Luta*; Jazz, representante do *Slam das Manas* e Poeta Vênus, *Slam Avoa Amor*. Os seguintes slams compuseram essa edição: *Slam Duamô* (Uberaba); *Slam Akewí* (Viçosa); *Slam Trincheira* (Ibirité); *Slam Do viaduto pra cá* (Belo Horizonte); *Slam Ativista* (Conselheiro Lafaiete); *Slam Batalha da Ágora* (Juiz de Fora); *Slam para Carolina* (Sacramento); *Slam Ondaka* (Uberaba); *Ondaka poemas curtos* (Uberaba); *Slam Recitando Vidas* (Teófilo Otoni); *Slam das Manas*

(Belo Horizonte); *Slam Akewi* (Ipatinga); *Slam Avoa Amor* (Belo Horizonte); *Slam Ágora* (Juiz de Fora) e *Slam Clube da Luta* (Belo Horizonte).

As edições dos anos de 2020 e 2021 do SLAM MG foram marcadas pela ausência do encontro presencial, em decorrência da pandemia de COVID-19, acontecendo em formato on-line, transmitido ao vivo pelo canal do SLAM MG na plataforma *Youtube*, com divulgação nas redes sociais e articulação pelo *WhatsApp*. O novo formato foi utilizado pelas comunidades de slam em suas edições ao longo desses dois anos, não só em nível estadual, mas também em nível nacional e mundial. A mudança repentina ocasionou dificuldades: desde a falta de acesso à internet para participação como espectador, poeta ou organizador, até a falta de motivação para a produção dos eventos on-line, por diversos motivos, ocasionada pelo momento pandêmico. O período foi marcado pela paralisação das atividades de algumas comunidades e também pelo surgimento de novos slams. O formato on-line permitiu a aproximação entre as comunidades, propiciando também a participação de poetas que não residiam na cidade natal de um determinado slam, onde anteriormente aconteciam os eventos de forma presencial. Isso ampliou as referências, trocas e experiências entre poetas, comunidade e públicos.

A edição de 2020 contou com a participação de 19 comunidades de slam do estado de Minas gerais, sendo as seguintes: *Slam Ondaka* (Uberaba); *Slam Ondaka poemas curtos* (Uberaba); *Slam Virtual Confraria dos Poetas* (Juiz de Fora); *Slam Poético da Ágora* (Juiz de Fora); *Slam Recitando Vidas* (Teófilo Otoni); *Slam Batalha da Ágora* (Juiz de Fora); *Slam do Ponto* (Patrocínio); *Slam Abaeté* (Uberlândia); *Slam Duamô* (Uberaba); *Slam Akewí* (Ipatinga); *Slam Akewí das Minas* (Ipatinga); *AfroSlam* (Belo Horizonte); *Slam Phatos* (Patos de Minas); *Slam Do viaduto pra cá* (Belo Horizonte); *Slam Clube da Luta* (Belo Horizonte); *Slam Zumbi dos Palmares* (Ituiutaba); *Mais um Slam* (Juiz de Fora); *Slam Ativista* (Conselheiro Lafaiete) e *Slam para Carolina* (Sacramento). Nesse ano, as pessoas representantes do Slam MG na competição nacional, Slam BR, foram: Tay, representando o *Slam poético da Ágora*; Nega Preto, representando o *Mais um Slam* e Inza, representando o *AfroSlam*.

Em 2021, participaram do Slam MG 14 comunidades de slam: *Ondaka* (Uberaba); *Slam Virtual da Confraria dos Poetas* (Juiz de Fora); *Slam para Carolina* (Sacramento); *Slam Ondaka poemas curtos* (Uberaba); *Slam Recitando Vidas* (Teófilo Otoni); *Slam*

Griot (Juiz de Fora); *Slam Poético da Ágora* (Juiz de Fora); *Slam Clube da Luta* (Belo Horizonte); *Slam Zumbi* (Ituiutaba); *Slam Akewí* (Viçosa); *Slam Batalha da Ágora* (Juiz de Fora); *Slam Ativista* (Conselheiro Lafaiete); *Slam Duamô* (Uberaba) e *Mais um Slam* (Juiz de Fora). Nesta edição, as pessoas classificadas como representantes do estado foram: Vênus, representante do *Slam Ativista*; Gustavo Arranjus, representando o *Slam Recitando Vidas* e Sophia Bispo, representando o *Slam Batalha da Ágora*.

A produção e transmissão on-line se tornou a ferramenta mais expressiva do meio cultural no contexto da pandemia. No entanto, sabe-se que para que os eventos remotos sejam bem-sucedidos são necessários equipamentos e apoio técnico para as transmissões. Além disso, é importante considerar as limitações dos algoritmos nas redes e a expressiva falta de apoio financeiro no setor cultural. Todos esses fatores podem explicar a diminuição da atuação e da participação das comunidades na última edição do SLAM MG.

A categoria analítica de *circuito* proposta por Magnani pode ser utilizada para se compreender o circuito do Slam de Poesia Falada em Minas Gerais, que está territorialmente próximo ao circuito do Hip Hop, ocupando bares *undergrounds*, espaços culturais e espaços públicos nos centros urbanos e nas periferias para a prática cultural exercida:

Trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais: por exemplo, o circuito gay, o circuito dos cinemas de arte, o circuito neo-esotérico, dos salões de dança e shows black, do povo-de-santo, dos antiquários, dos clubbers e tantos outros. (MAGNANI, 2002, p. 23-24)

O circuito do Slam de Poesia Falada em Minas Gerais articula comunidades de contextos sociais, culturais e políticos distintos. Coletivos independentes que produzem, organizam, circulam poesia em seus respectivos territórios, com as mesmas regras: poesias autorais, de até três minutos, sem acompanhamento musical ou figurinos, só com seu corpo e com sua voz. Mas, sobretudo, esses coletivos possuem uma mesma intenção: cultura, sabedoria e aceitação, o quinto elemento, a filosofia da rua. A produção realizada pelos SlamMasters (organizadores das comunidades) se preocupa com as questões demandadas pelo território, enfatizando, no valor da palavra, as múltiplas narrativas de corpos marginalizados. O poeta deixa de ser uma figura central e

individualizada para incorporar em sua narrativa a voz de milhares de histórias semelhantes à que narra. Assim, “O slam é feito pelas e para as pessoas. Pessoas que, apropriando-se de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não)” (D’ALVA, 2011, p. 125).

3 A recepção das performances poéticas no Slam MG de 2019

A partir desta visão e ação artística do indivíduo poeta reverberada em vozes e corpos coletivas, olharemos e escutaremos a *poetry performance slam* de Iza Reis, uma das poetas classificadas no SLAM MG 2019, sendo uma das representantes mineiras no SLAM BR em dezembro daquele último ano de eventos presenciais do circuito literário à margem do campo cultural contemporâneo brasileiro. Para alcance desta escuta e mirada sobre as poéticas da voz da artista belo horizontina Iza Reis, vamos esculpir alguns fragmentos espaciais e temporais do SLAM MG. Assim, como nos provocou Martins (2021), buscaremos transmitir de alguma forma a interdependência entre nosso ouvir e olhar na recepção das poéticas desta artista, pois,

Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras. (MARTINS, 2021b, p. 77-78)

Nossas orelhas e olhos se voltaram, inicialmente, para as oralituras de Iza Reis por meio da percepção do espaço e cenário urbano ocupado pelo Slam MG no ano de 2019, que foi o Teatro Espanca, localizado na mancha cultural do baixo-centro da capital mineira Belo Horizonte. Este habitat convive com os transeuntes dos arredores da praça da Estação, do Centro de Referência da Juventude, da estação central do metrô e do trem (MG-ES) e do ponto de baldeação de ônibus do move intermunicipal. O anfiteatro da companhia teatral Espanca está situado na rua Aarão Reis (um dos pensadores da arquitetura da capital), debaixo do Viaduto Santa Teresa, cuja significação cultural é reconhecida pelos frequentadores da Cultura Hip-Hop desde 2007, pois é onde acontece o Duelo de MCs nacional.

O movimento cênico negro contemporâneo do Espanca nasceu por volta do ano de 2010, acompanhando um conjunto de ocupações urbanas culturais que vinham desembocando dos territórios periféricos nesta marcha/circuito cultural do baixo-centro de BH e de outras partes desse espaço da cidade. Outro exemplo deste feixe luminoso de ocupações culturais urbanas é a retomada do Carnaval de Rua, desde 2009, ou da resistência lendária do Quarteirão do Soul, que se realiza desde meados do fim da década de 1990 na Praça Sete e em outras quebradas não institucionalizadas pelo poder das políticas públicas para o setor cultural mineiro.

É nesse contexto das culturas periféricas ocupando a marcha cultural do baixo-centro de BH que o SLAM MG 2019 se construiu, depois de ter acontecido num espaço da elite cultural institucionalizada da cidade, o Sesc Palladium, nos anos de 2016, 2017 e 2018. Essa ação comunitária em parceria com o Teatro Espanca foi cultivada pelo slam pioneiro de Minas Gerais, o *Clube da Luta*, desde 2014. Na esteira dessa associação estratégica com o movimento teatral, outras coletivas de saraus e slams ocuparam a arena desse teatro simbólico para as lutas dos movimentos sociais periféricos, artísticos e/ou políticos: juventudes, negros, lgbtqia+, mulheres etc. Recordamos, neste processo memorial do Slam MG/2019, da final do *Slam das Manas*, quando o Jazz Orimauá se classificou como representante da referida coletiva para a etapa estadual do circuito de produção literária pelas bordas do cânone da literatura brasileira.

Assim como Jazz Orimauá, Iza Reis saiu campeã da comunidade do slam *Clube da Luta* na última e tradicional quinta-feira do mês de setembro de 2019. Iza enfrentou poetas competidores como Anárvore, Vênus Sunêv, Oliver Lucas, dentre outros reconhecidos artistas do itinerário histórico da cena poética dos slams mineiros. Esta artista, poeta e contadora de histórias é moradora do bairro Califórnia, periferia da zona Noroeste de BH. Desses pés fincados em territórios longe do centro da cidade, a própria Iza se apresenta no folder do Slam BR/2019:

Descendente por parte de mãe do norte de Minas (Montes Claros) e por parte de pai quilombola do Quilombo de Pinhões (Santa Luzia). Moro em Belo Horizonte (noroeste), através de minha janela das pregas da minha chinela eu transcrevo a realidade das favelas e das mulheres pretas na sociedade brasileira. (SLAM BR, 2019, p. 10)

Desde a mini-biografia de Iza Reis, já poderíamos abrir os ouvidos para escutar a potência forma-força de sua intervenção e performance poética, que presenciamos no evento do SLAM MG, nos dias 26 e 27 de outubro daquele ano de 2019, realizado na arena do Teatro Espanca, com chão quadriculado em preto e branco, paredes claras, desenhadas a lápis com imagens de toda a diversidade de identidades afro-brasileiras e mineiras. O palco da arena do Espanca recebia o SLAM MG naquele derradeiro final de semana de outubro, após a construção de três rodadas, no mínimo, de cada uma das 15 comunidades de slam que se faziam presente com sua slammer campeã.

A maioria das competidoras que disputaram as três chaves classificatórias no sábado eram mulheres, jovens e adultas entre 15 e 35 anos de idade. Naquele sábado, o suor dos slammers transbordou temáticas ácidas por suas salivas poéticas em nossas orelhas de frequentadores desse circuito cultural em marcha à deriva. Com a tempestade que caía, a luz até faltou, num sábado de tantas bombas vocalizadas e lançadas pelas bocas dos artistas, a ponto de os produtores do SLAM MG terem que acender várias velas para iluminar nossas almas, atravessadas pelas críticas a toda forma de opressão social vivida por nossas corpos-políticas naquelas mais de seis horas, entre tarde e noite, das três eliminatórias para a grande final. Esta, ocorrida no dia seguinte, domingo, coincidiu, por acaso, com a etapa final do Duelo de MCs, organizado pelo coletivo Família de Rua, debaixo do Viaduto Santa Tereza.

Os poetas slammers finalistas classificados para a grande final naquele domingo do dia 27 de outubro de 2019 foram: Wellington Sabino (*Slam Ondaka/Uberaba*); Lelê Cirino (*Slam Do Viaduto Pra Cá/BH*); Pouca Sombra (*Slam Ativista/Conselheiro Lafaiete*); Vênus Sunêv (*Slam Avoa Amor/BH*); Jazz Orimauá (*Slam das Manas/BH*) e Iza Reis (*Slam Clube da Luta/BH*). Para nossa análise sensorial e etnográfica proposta para este artigo, escolhemos uma das poesias recitadas por Iza Reis, na terceira rodada ou round da finalíssima do Slam MG/2019, na arena do Teatro Espanca.

3.1 Performance e Oralitura da poeta Iza Reis

Os fragmentos etnográficos¹ esculpidos acima compõem as espacialidades, temporalidades e sonoridades que circundam o registro audiovisual e a transcrição da

¹ Parte destes dados etnográficos sobre o Slam MG de 2019 foram registrados na pesquisa de campo da tese de doutorado em estudos de linguagens em fase de redação final do autor Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza no CEFET-MG.

letra, voz e gestos da poeta Iza Reis, moradora da periferia noroeste de BH. Nossos corpos de ouvintes, produtores, artistas e estudiosos deste/neste circuito cultural de slams, saraus e batalhas de mc's estão, também, implicados na leitura literária e sensorial junto a este recorte de uma das diversas poéticas de Iza Reis. Ela própria nos cedeu a letra de seu poema, de modo que a disposição da grafia está conforme a autora nos disponibilizou para fins da leitura descritivo-analítica que desenvolvemos adiante.

Concebemos a performance como um ato de comunicação poética de copresença, coparticipação, de natureza antropológica por seu momento único (ZUMTHOR, 2014), daqueles que ali participaram do Slam MG/2019, no dia 27 de outubro. Essa concepção de performance poética toma como ponto de partida a recepção sensorial entre os participantes e frequentadores, imediatizados no ato de transmissão poética entre emissores/enunciadores, obra/performance e receptores/leitores, sob a égide luminosa daquelas frestas espaço-temporais do contexto sociocultural do território onde o acontecimento deste evento de *poetry slam* se concretizou. Estes feixes sonoros e gestuais do slam coadunam com aspectos urbanos antropológicos, uma vez que,

por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (ZUMTHOR, 2014, p. 51)

Nesse processo interlocucional da *performance* do *slammer*, a voz transmite temas que traduzem cargas poéticas responsáveis por sustentar a *concretização e recepção estética* dos versos, pois “são indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica” (ZUMTHOR, 2014, p. 54). Esse leitor se transforma, ao participar da *performance*, no ouvinte do jogo poético do slam, que emite vibrações físicas e reações emocionais, uma vez que “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá” (ZUMTHOR, 2014, p. 55).

Essa percepção e recepção estética da performance que vivemos na pele quando presenciamos a intervenção poética de Iza Reis na final do Slam MG, aproximamos da perspectiva expansiva de Martins (2021a), na medida em que apreendemos o jogo e

ritualização de múltiplas linguagens instauradas pela afrocorpografia da slammer. Percebemos a voz corporificada de Iza Reis a partir da concepção da teórica, poeta, cantora e dramaturga Martins, a respeito do que são as *Oralituras* em performance:

[...] matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, “letra”, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2021a, p. 25)

Iza Reis, então, iniciou sua oralitura em performance demarcando seu lugar de narradora matizado no território das culturas afro-brasileiras, com uma abertura cantada e dialogada com as tradições negras que reexistem culturalmente no Brasil. Porém, estas culturas, assim como os corpos negros, são assassinadas, apagadas, silenciadas, pela violência do racismo, como foi a história do capoeirista mestre Moa, reverenciado na introdução da letra poética de Iza Reis, realidade que, como dito em um dos versos da autora, “são estatísticas históricas não senso comum”: “Aí, aí, aeeee...toca bonito que eu quero aprender !!! / Aí, aí, aeee...ô mestre Moa cantei pra você !!!”. Nessa epígrafe-homenagem ancestral de abertura, Iza Reis se utiliza de um canto tonificado nos timbres rítmicos das matrizes filosóficas-religiosas dos africanos escravizados pelos colonizadores portugueses no Brasil. A toada da voz de Iza nos recorda muitas vocalidades do cancionário da música popular brasileira, que foi firmemente calcada nas riquezas culturais de várias etnias: Iorubás, Nagô, dentre outras. Esse modo de abrir uma intervenção poética com canto e música é uma prática recorrente e escolhida pelos artistas no/do circuito literário dos slams. Desse canto de entonação ancestral, Iza Reis continua a declamação de sua letra:

1549 propagavam-se em tal missão o homem que em nome de Deus matou espanco estrupo e
endemonio as outras religião
Pastor Marco feliciano engole essa suposição
A maldição da África foi plantada pela colonização
São estatísticas históricas não senso comum
Vai queimar um por um no inferno
Já que vocês o invento pra manipular poder
Por cada cabloco que foi pro toco sem saber o porque
Que conceito cês que me impor
Se os meus cês não respeita
Não escuto papa, padre pastor porque se a Bíblia e voz de Deus a parte de amar e respeita o
próximo ses oculto
E Silas Malafaia não a homossexualidade que tem tratada e a pedofilia atrás do altar quem tem que
ser retratada

Ao final desse último verso, a audiência – composta por frequentadores, leitores e transeuntes do espaço do Teatro Espanca, naquele domingo de final de Duelo de MCs – vibrou com a rima crítica às instituições religiosas do cristianismo que discriminam as tradições afro-brasileiras e promovem preconceitos aos corpos homoafetivos lgbtqi+.

Talvez essas rimas assonantes, anafóricas, com críticas sociais a nomes de pessoas e instituições que alimentam discursos de ódio, possam ser ouvidas, vistas e lidas pelos participantes a partir do uso de técnicas da música rap conhecidas como “puntline” que interferem na emoção e reação do público.

Ignorância sem vergonha
Enche o filho de mcdonald e criminaliza a maconha
Ignorância cruel
propagam conservadorismo
E limpam a bunda com o dinheiro dos fiéis
Avisa pro seu candidato frágil que as notícias não mente, são nas famílias tradicionais brasileiras
Onde as mães e filhas são espancadas e violentadas diariamente
São umas piada inerente
Vou dou aula de física pra ver se entendem
Efeito e causa
Quem Planta preconceito racismo e diferença não pode reclamar da violência
Mais Porque invés da morte engatilhada não arma a população da educação e das oportunidades de se integrar
Porque preferem ferir o respeito esmagam minha auto estima e se apropriam do meu conceito
Eu queria parar de falar o que já deveriam ter entendido
Mais é tudo preta feia fedida e sem cabelo nué mesmo Duda Silva mais entendo deve ser difícil aceitar se moda e cabelo liso grande nossa irmãs até careca faz padrão engasgar
Se aproximam-se pra se apropriar
Não somos mula pra ser exótica E estilosas vocês vão que aceitar originais sem cópia no pique da conka
Viemos pra tombar os mundinho de beleza onde Kardashians são referência eu invoco as ovelha negra pra fazer diferença
minha missão é supracitar
Nem que eu tenha que rasgar a KuKluxKlan no meio pra mostrar que a fisionomia seja diferente todo sangue e o mesmo
Minha liberdade que está jogo!!!
Fascista bom é fascista pegando fogo!!!

A perspectiva social da letra e voz deste poema em performance-ação de Iza Reis poderia ser interpretada por múltiplas encruzilhadas de críticas aos fascismos de pessoas/instituições conservadoras, cuja recorrência ainda é, infelizmente, viva na sociedade brasileira. As oralituras de Iza tamborilam e movem as ondas deste emaranhado de violências colonizadoras da branquitude, as quais se conectam com todas as formas e modos de violências racistas, transfóbicas, classistas etc. As vozes, corpos, gestos e afrografias oraliturizadas em performance por Iza Reis representam e

significam a ágora política engendrada por cada particularidade territorial de cada slam espalhado por Minas Gerais.

Considerações finais

O Circuito Cultural do SLAM MG se apresenta como uma cena expressiva de literatura no estado de Minas Gerais, tornando a poesia um elemento acessível a distintas comunidades e indivíduos desse espaço geográfico, considerando que a maior parte do universo literário existente, ainda hoje, possui aspectos elitistas. A própria característica – poesia falada, que não precisa ser escrita – propicia que pessoas que não tiveram acesso à alfabetização, por exemplo, se tornem parte do corpo de um movimento literário.

A partir da análise histórica da construção da comunidade SLAM MG, percebe-se como esse movimento se constituiu de forma orgânica, moldado pelas 30 comunidades de slam atuantes no estado, cada qual com sua peculiaridade regional e especificidade cultural. O movimento se mostra, assim, um corpo vivo com constantes modificações a cada edição, com a inserção de novas comunidades carregadas de novas oralituras, por meio de poetas com vivências, referências e formas de expressões distintas, transformando esse movimento, o SLAM MG, em uma trama literal e cultural heterogênea.

Como citado no início deste artigo, foi realizada aqui uma descrição inicial, considerando a dimensão desse movimento que reuniu 30 comunidades de slam e mais de 150 poetas, desde os primeiros passos da comunidade SLAM MG. Essa descrição foi realizada por meio da coleta de informações orais, registros encontrados nas redes sociais, registros documentais e fotográficos. O trabalho pode ser considerado, portanto, um compilado de informações sobre o tema que pode se tornar um ponto de partida, um norte para a realização de pesquisas mais abrangentes.

Referências bibliográficas

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011.

FREITAS, Daniela Silva de. *Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea*. Rio de Janeiro, 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *RBCS*, v. 17, n. 49, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário do Jatobá*. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. San Pablo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 16/05/2022

ⁱ **Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza** é licenciado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa e mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Está doutorando em Estudos de Linguagens no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Educação Federal Tecnológica de Minas Gerais e pesquisa a formação de leitores/escritores por meio de performances poéticas de sarau/slam como letramentos literários de reexistência. Trabalhou em Estágio Sanduíche na Universidad de Buenos Aires (UBA) entre outubro de 2018 e março de 2019 com apoio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES. É poeta, músico e um dos produtores culturais do Coletivo Sarau de Periferia de Belo Horizonte-MG. **E-mail:** luizeduardordealmeidasouza@gmail.com

ⁱⁱ **Clara Carolina Oliveira da Costa** é Cientista Social pela Universidade Federal de Viçosa e mestranda em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Possui experiência na pesquisa com abordagem antropológica estudando o movimento Hip Hop, com a temática específica da poesia cantada e falada enquanto elementos da oralidade e musicalidade afro brasileira associada aos movimentos de rua: Saraus, Batalhas de MCs e Batalha de Poesia Falada. Idealizadora e Produtora da Batalha de Poesia Falada na rua e na escola no Slam Akewí em Ipatinga e Viçosa, Minas Gerais. Produtora cultural do Slam MG em Belo Horizonte-MG. Diretora da Produtora Cultural Babylon By Black. **E-mail:** clara.costa4p@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Thaís Ramos Carvalhais** é natural de Belo Horizonte/MG é bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na área de patrimônio cultural desde 2012, participou da construção do Slam Clube da Luta (BH), Slam Estadual de MG e Slam Interescolar de MG. **E-mail:** thaiscarvalhais90@gmail.com

^{iv} **Flaviane Faria Carvalho** é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa, mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais, e doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de Lisboa. Tem experiência nas áreas de Linguística Aplicada e Comunicação Social, atuando nos seguintes temas: semiótica social, análise crítica do discurso, multiletramentos, gêneros textuais e assessoria de comunicação. É Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Federal de Alfenas e investigadora do Núcleo de Estudos de Linguagem e Sociedade (UnB), do Grupo de Estudos em Multiletramentos, Leitura e Textos (UFES) e do Grupo de Pesquisas Linguísticas Descritivas, Teóricas e Aplicadas (UNIFAL-MG). **E-mail:** flaviane.carvalho@unifal-mg.edu.br

PODE A RUA SER ESCOLA? *SLAM* COMO ESPAÇO NÃO FORMAL DE ENSINO-APRENDIZAGEM

[TÍTULO]

MEIMEI BASTOSⁱ

ORCID 0000-0001-6043-9347

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔASⁱⁱ

ORCID 0000-0003-1814-710X

Universidade de Brasília – Brasília, DF, Brasil

Resumo: O presente trabalho identifica as batalhas de poesia falada, *slam*, como espaço não formal de ensino-aprendizagem, a partir do relato etnográfico da vivência em batalhas de poesia falada e do levantamento bibliográfico de autores e autoras que abordam a temática da *slam* e da educação não formal.

Palavras-chave: *Slam*; Batalhas de poesia falada; Educação; Educação não formal

Abstract: The present work identifies the spoken poetry battles, *slam*, as a non-formal teaching-learning space. From the ethnographic report of the experience in spoken poetry battles and the bibliographic survey of authors to authors who approach the theme of *slam* and non-formal education.

Keywords: *Slam*; Spoken poetry battles; Education; Non-formal education

Por que escrevo?
Porque eu tenho de
Porque minha voz,
em todos seus dialetos,
tem sido calada por muito tempo.
(ROSE, 2002, p.22 *apud* KILOMBA, 2020)

Silenciamentos e mordanças são palavras que não dialogam de forma nenhuma com a *slam*. Pelo contrário. Esta é um espaço de compartilhamentos, de gritos, de cantos, de expressividade, existência e resistência de corpos e vozes historicamente abafadas. Lugar onde o que ocorre é o *desilenciamento* e *desamordaçamento*; posso assim dizer a partir da vivência que tenho e tive dentro desta manifestação e movimento cultural.

Imagino que, se você não conhece nem presenciou uma *slam*, pode estar cheia de interrogações orbitando sua cabeça, meio que sem compreender sobre o que falarei. Não se preocupe, te contextualizarei agora.

Antes, quero te contar um pouco sobre a dinâmica deste trabalho. Para entender esse ‘rolê’¹ que você está prestes a iniciar, é necessário saber que optei, por a *slam* ser protagonizada majoritariamente por jovens negras e periféricas, tratar as individualidades e especificidades das batalhas de poesia falada dentro de uma abordagem feminina. Ou seja, artigos, substantivos e adjetivos relacionadas à *slam* estarão na flexão feminina. Faço coro à importância da linguagem neutra, inclusive tenho acompanhado as discussões acerca da temática, mas entendendo a problemática da acessibilidade, tanto em questões de deficiências e localidades sociais e de classe. Acredito que, para o público que pretendo alcançar com meu trabalho, tratar as individualidades apenas no feminino proporcionará reflexões importantes e se somará ao movimento de descolonização da linguagem, sendo um reforço para as novas formas de representações.

Outra questão que creio ser importante pontuar é a opção estética escolhida para a linguagem deste trabalho. Não há possibilidade que as ideias que serão desenvolvidas e expostas aqui estejam fora de uma expressividade que não seja a do local ao qual pertencço. Enquanto mulher negra e periférica, tive a construção da minha identidade atravessada por um ideal de existência que estruturalmente rejeita e nega quem sou: negra.

¹ Termo popularmente usado para designar experiências e vivências diversas.

Não mais. Moldar minha escrita a um formato de linguagem que não condiz ou expressa a minha identidade é participar desse movimento de apagamento e silenciamento das minhas mães e irmãs.

Qualquer dúvida que surja com relação ao vocabulário ou às expressões usadas, sugiro que recorra às pesquisas e às instrumentalizações para compreensão das nossas subjetividades e diversidades, assim como nós corajosamente fizemos para nos mantermos vivas nessa estrutura patriarcal e racista. Há muitos trabalhos acadêmicos e artísticos que servem como suporte para a compreensão das nossas subjetividades enquanto existências. Outra posição importante é: os termos e localidades da *slam* estão presentes em todo trabalho.

A *Poetry Slam*, termo original do inglês, é uma batalha de poesia falada, em que a poeta se inscreve para declamar seu texto autoral para um júri composto por pessoas que geralmente fazem parte do público e são escolhidas no momento da batalha. Essas pessoas avaliarão e darão notas para cada poeta inscrita. As poetas com as melhores notas passam para as fases seguintes. As fases se dividem em: primeira, segunda e final, passando por cada uma delas as poetas que receberem as maiores notas. O número de composição do júri adapta-se ao formato proposto por cada comunidade de *slam*: podem ser entre três e cinco pessoas que avaliam e dão notas aos textos e às performances apresentadas pelas poetas. Não há necessidade de que as juradas tenham experiência prévia. As notas variam de zero a dez. As regras básicas da *slam* são: os textos devem ser autorais, não é permitida a utilização de nenhum recurso musical ou de figurino e as apresentações podem ter no máximo três minutos de duração. No palco, devem estar apenas a poeta, com sua *corpa*² e sua voz.

Nesses sete anos em que participo das batalhas de poesia falada, pude perceber que nelas há muito mais que a pura competição, como alguns indivíduos sinalizam, ou a presença simplória do espírito da emulação, como prefiro definir. Na *slam*, há algo que vai além da busca por entreter e ser entretida, ou a intenção genuína de falar, ouvir e se alimentar de poesia. Existe algo que aos olhos desatentos passa despercebido: a potência educativa e de ressignificação de corpos e lugares. Foi a partir dessa sutil e inesperada percepção que as questões que movem este trabalho surgiram.

² Ao longo do trabalho farei uso da palavra no feminino quando fizer referência à *slam* e a mim.

Compreender a *slam* como um espaço não-formal de educação extrapola a necessidade de encontrar para essa manifestação um rótulo, tentativa comum a lógica capitalista na qual estamos inseridas, que, como forma de exercer controle sob os diversos indivíduos, rotula seus corpos, práticas, territórios, saberes e manifestações. A *slam* supera as rotulações infligidas aos seus partícipes e constitui-se em espaço de trocas, ressignificações, discussões, fortalecimento, empoderamento e educação. Para reconhecer todas essas potencialidades expostas e para contribuir de forma teórica e significativa para a manifestação *slam*, da qual faço parte, e afim de contribuir para a nossa *desmarginalização*, desenvolvo este trabalho.

O objetivo central deste artigo é refletir, dentro do campo das narrativas sociais dominado pelo pensamento hegemônico, sobre uma classificação não pejorativa ou criminalizadora dessa manifestação que já demonstra ter forte influência e aceitação entre os jovens. Especialmente da juventude negra e periférica, que historicamente teve e tem suas práticas religiosas e manifestações artísticas proibidas e criminalizadas pela classe dominante, que, detentora de poder, de forma autoritária e impositiva dita o que pode ou não ser cultuado e manifestado por aqueles que julgam ser inferiores ou menos poderosos.

Trata-se de um jogo de interesses travado no plano de uma “estética de poder”. Ou seja, aqueles que detêm o poder definem dentro de sua preferência estética aquilo que é tido como apropriado, criminalizando e marginalizando qualquer ordem ou estilo que se contraponha. Obviamente, para que tenha sucesso em sua busca criminalizadora, os “detentores de poder” se utilizam de suas respectivas zonas de influência para obter sucesso. Consequentemente, a criminalização de uma cultura periférica pode dar azo às arbitrariedades policiais, ensejando abuso de autoridade. (FURQUIM, 2014, p. 83)

O grupo pertencente à classe dominante, formado majoritariamente por homens, brancos, de classe média e alta, estabelece quais são os parâmetros de convivência e manifestação, criando leis e convenções que servem apenas como ferramenta de exclusão e manutenção do poder que possuem. É esse grupo que determina o que é cultura popular e o que é cultura erudita, o que é crime e o que é delito e consequentemente quais indivíduos e corpos estão predestinados a cometê-los. A partir dos mecanismos que possuem, como a mídia, esse grupo produz um inimigo o qual toda a sociedade tem como responsabilidade destruir, o que podemos chamar de inimigo comum, como aborda Saulo Ramos Furquim em sua dissertação de mestrado, “A criminologia cultural e a criminalização das culturas periféricas”. Tais inimigos são criados a partir da necessidade que esse grupo tem de aniquilar qualquer conceito ou prática que não enalteça ou reforce

os princípios e signos pertencentes a ele. Ou seja, busca destruir tudo aquilo que não está a sua imagem e semelhança.

A *slam* pode ser definida de diversas maneiras. Creio que a definição depende do lugar de onde a espectadora observa. Poderíamos definir a *Poetry Slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras, como faz Roberta Estrela D'alva em "Teatro Hip Hop": uma competição de poesia falada, um espaço livre de expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. Nas vivências que tive com as batalhas de poesia falada, esse espaço muitas vezes se confundia como uma sala de aula a céu aberto, onde a poesia era o caminho para o aprendizado e a poeta o veículo que possibilitava a viagem.

Em 2015, presenciei e participei pela primeira vez de uma batalha de poesia falada. A inserção nesse movimento aconteceu de forma instantânea. Na primeira vez que presenciei, já participei como competidora (*slammer*³). Antes do dia 23 de maio de 2015, eu nunca havia visto ou ouvido falar sobre o que seria uma batalha de poesia falada. Tudo o que eu conhecia sobre poesia falada e palavra poética em performance estava relacionado ao universo dos saraus.

Compartilharei a seguir o registro da primeira *slam* que participei, em 2015, a 'Slam das Minas'. Para assistir o vídeo é só posicionar a câmera do seu smartphone e ler o *QRCode* que disponibilizo a seguir:



Era (e ainda sou) uma participante ativa dos saraus que ocorrem no Distrito Federal. Fazia questão de estar em todos que aconteciam, fossem em Samambaia, Recanto das Emas, Ceilândia, Santa Maria, Riacho Fundo; fosse onde fosse, eu estaria lá, colaborando

³ Palavra em inglês que denomina os poetas, artistas, performers e pessoas que participam da *slam*.

na produção e na realização do evento como produtora e artista. O sarau não se distancia muito da *slam*. Conforme citação de Lucía Tenina (2013, *apud* PINHO, 2004, p. 238), o termo sarau deriva etimologicamente do latim *serum*, que significa ‘tarde’, período em que justamente se davam os encontros.

O primeiro sarau que organizei, ainda sem saber como funcionava a dinâmica de um, foi o ‘Sarau Guarani Kaiowá’, em 2013. Um evento em minha casa para arrecadar mantimentos para os povos Guarani, que passavam e, infelizmente ainda passam, por grandes dificuldades devido à perseguição que sofrem em suas terras, por parte de fazendeiros e ruralistas. Eu estava me organizando para ir a Jutí, município do Mato Grosso do Sul, para me somar à luta de um grupo de Guarani Kaiowás que se empenhavam na retomada de sua *tekoha*⁴, invadida por fazendeiros.

Minha intenção era de contribuir para denunciar e findar a perseguição e o genocídio sofrido por aquele povo, mas não fazia ideia de como minha *corpa* negra, que também é alvo de violações dos direitos garantidos aos humanos, poderia frear os ataques que aqueles indivíduos sofriam. A partir desse sentimento de impotência, pensei em reunir alguns amigos para realizar um sarau e com ele arrecadar mantimentos para levar à retomada e de certa forma, também discutir e dar visibilidade as violações sofridas por aquele grupo.

Eu, que não sabia fazer nada além de trabalhar com arte, encontrei no sarau um instrumento, uma ferramenta de luta contra as opressões, as desigualdades e as injustiças impostas e sofridas por grande parte da população oprimida, da qual faço parte. Transformei o sarau, a poesia e a literatura no meu escudo, no meu arco e flecha. As atividades culturais que eu e tantos outros agentes culturais das periferias do Distrito Federal realizávamos não eram eventos culturais com o intuito de ganhar dinheiro ou apenas entreter o público. Toda a programação era cuidadosamente pensada. A minha intenção era levar conteúdo de qualidade e informação para a população da cidade onde cresci e vivo, Samambaia. O objetivo era informar e instrumentalizar a “quebrada”.

Durante a pesquisa, tive a oportunidade de me deparar com o conceito de etiquetamento social, ou, no inglês, *labelling approach*. Segundo discorre Sérgio César Sell, no artigo “A etiqueta do crime: considerações sobre o *labelling approach*”:

⁴ “O *tekoha* é, assim, o lugar físico – terra, mato, campo, águas, animais, plantas, remédios etc. – onde se realiza o teko, o ‘modo de ser’, o estado de vida guarani. Engloba a efetivação de relações sociais de grupos macro familiares que vivem e se relacionam em um espaço físico determinado.”

Surgida nos EUA da década de 1960, a teoria do *labelling approach*, ou teoria do etiquetamento, sofreu uma forte influência do interacionismo simbólico, corrente sociológica que sustenta que a realidade humana não é tanto feita de fatos, mas da interpretação que as pessoas coletivamente atribuem a esses fatos. Isso significa, entre outras coisas, que uma conduta só será tida como criminosa se os mecanismos de controle social estiverem dispostos a assim classificá-la. O que é um crime, então? Crime, pelos menos em seus efeitos sociais, não serão, como ensinava o dogmático penalista, todas as transgressões injustificadas à lei penal. Não, crimes são apenas as condutas que a sociedade e seus órgãos punitivos decidem perseguir como tal. Sem certo consenso de que determinada conduta suspeita deve ser averiguada, que determinados fatos e indícios devem ser convertidos em um processo penal, não haverá, em seus efeitos práticos, crime. (SELL, 2007, p. 2)

Essa teoria contribuiu substancialmente para a identificação do *modus operandi* aplicado aos fazeres e manifestações da população negra e periférica e para construção do meu argumento para validação e legitimação principalmente da *slam* e, conseqüentemente, do sarau como espaços não-formais de ensino-aprendizagem. Nela encontrei a justificativa para a criminalização e marginalização de atividades e espaços como a *slam* e o sarau.

A espinha dorsal humana é dividida em quatro partes: Cervical, Torácica, Lombar e Sacrococcígea; e é composta por 7 vértebras cervicais, 12 torácicas, 5 lombares, 5 sacrais e cerca de 4 coccígeas. Criando um comparativo com a estrutura física e funcional do corpo humano, o objetivo desta pesquisa seria o coração, que alimenta e oxigena os demais órgãos para que possam seguir realizando suas funções. As autoras e pesquisadoras estudadas, que me levaram a diversas reflexões, seriam como os pés e os braços, que movimentam e possibilitam o acesso a diversas perspectivas. A coluna vertebral estimuladora dessa *corpa* são todas as teorias que sustentam e baseiam esse trabalho. A teoria de rotulação social é a vértebra atlas da coluna vertebral, que sustenta este trabalho junto com o conceito de educação não-formal, desenvolvido por Maria da Glória Gohn.

A classe dominante propaga de forma difamatória que as periferias são territórios de criminalidade, onde vivem pessoas sem erudição ou cultura. Tudo o que eu enxergava em Samambaia, nas diversas regiões administrativas periféricas do Distrito Federal e demais regiões periféricas do país que tive oportunidade de conhecer, era um terreno fértil, de muita riqueza cultural, apesar da escassez de recursos e investimentos públicos. O que acontecia nas localidades periféricas em que realizávamos as atividades culturais era justamente o inverso do que descrevia a classe dominante e seus veículos. Não havia

violência, víamos pessoas reunidas dispostas a compartilhar suas criações e ouvir sobre suas vivências. Muitas vezes, o que presenciávamos era algo parecido com um ritual de ressignificação das pessoas que participavam da atividade proposta. Nessas atividades, pude notar que o compartilhamento e o fazer poético poderiam possibilitaria a ressignificação dos corpos e a expansão das perspectivas dos indivíduos que partilhavam de uma vivência próxima a minha. Foi a partir dessas experiências que eu comecei a refletir sobre a potência da poesia sob a ótica da função social que ela pode cumprir.

A poesia é algo que sempre esteve presente em minha vida. Minha primeira experiência catártica ocorreu a partir da palavra. Consigo reviver este momento com precisão até hoje. Eu, criança, li num livro didático versos creditados à Pixinguinha que diziam, lembro como se estivesse lendo bem agora: “ah, se tu soubesses como sou tão carinhoso e o muito, muito que te quero e como é sincero o meu amor, eu sei que tu não fugirias mais de mim!” Na minha memória de criança, o instante em que li esses versos pode ser comparado a quando temos a boca seca e bebemos água, ou quando damos uma arfada e sentimos o oxigênio preencher nossos pulmões. Foi uma experiência significativa para minha vida. Achei tão lindas aquelas palavras juntas, que, desde aquele dia, o que eu mais procuro na vida é juntar palavras para que elas fiquem tão lindas como aquelas que eu li quando criança.

Passei a juntar palavras pra torná-las significativas para mais pessoas, para mais pessoas como eu, que cresceram acreditando que não havia sentido nenhum em suas vidas, que o que dava para ser estava bem ali na frente: um nada de oportunidades, só trabalho árduo e infeliz. Passei a fazer poesia para trazer outras perspectivas para os meus e fiz do sarau esse campo de luta.

Foi em um sarau que apresentei pela primeira vez um poema escrito por mim, o RG (Registro Geral). A performance e o poema falavam sobre a violência policial. Performei o poema no Sarau da CM, o “Sarau Caligrafia Mardita”, que acontecia quase religiosamente toda terça-feira no bar do Tricolor, no P-Norte, em Ceilândia. Poucas mulheres se apresentavam no sarau, uma e outra pegavam o microfone para dizer algo ou recitar algum poema. O espaço na maioria do tempo era ocupado por homens, e essa falta de representatividade feminina foi um grande impulsionamento para mim. Eu queria ver mais mulheres escrevendo seus poemas e recitando, mas sabia que, para isso acontecer, elas precisariam se sentir encorajadas e fortalecidas e isso só seria possível se elas vissem

mais mulheres ocupando aquele espaço, e foi o que eu fiz. Passei a estar em todos os saraus recitando e performando meus poemas que falavam sobre quebrada, negritude, empoderamento feminino, maternidade, violência policial e tudo mais que eu vivenciava. Para mim, meus poemas eram como um pente de ideias engatilhadas e disparadas pela metralhadora sarau.

Naquele período, a *slam* acontecia no Brasil, em São Paulo, desde 2011, mas a primeira batalha de poesia falada realizada em Brasília só aconteceu quatro anos depois da chegada da *Poetry Slam* no Brasil, trazido por Roberta Estrela D'alva. O mais próximo das batalhas de poesia falada e da *slam* que eu conhecia e acompanhava eram as batalhas de rima⁵. Meu trabalho com a poesia falada estava todo concentrado nos saraus poéticos que eu organizava junto dos e das aliadas de diferentes coletivos culturais e movimentos sociais das diversas regiões administrativas do Distrito Federal (MTST, Coletivo Art'Sam, Frente Feminista Periférica), com os quais eu colaborava. Sarau era trincheira de luta, eu sabia. Da *slam*, eu não sabia nada.

No dia 22 de maio de 2015, eu estava na casa de uns amigos e fui informada que teria essa primeira edição da “Slam das Minas”, uma batalha de poesia falada exclusiva para o gênero feminino, que aconteceria no Teatro Mapati, na Asa Norte e que, como era no centro, o evento estaria cheio de poetas de Brasília, com pouca representatividade periférica e quem por isso, eu tinha que ir representar a quebrada. Ouvi a “intimação”, mas não me comprometi a ir. Fiquei de pensar e dar o retorno para a gente combinar se iria ou não ao “rolê no pico dos boys”. Na hora eu não quis me comprometer pra não gerar nenhuma expectativa nos meus amigos, mas intimamente eu já estava decidida a participar. Gosto de ocupar espaços que aparentemente não são destinados a pessoas como eu, negras e periféricas, para que de alguma forma esse padrão e limitação seja desconstruído. Ainda que estes espaços, ocupados majoritariamente por pessoas brancas, de classe média e alta, me gerem desconforto, quando estou neles sinto que cumpro com a missão de romper com os ciclos de negação e inacessibilidade e com a abertura de novas possibilidades para os meus pares. Nesse dia, na madrugada, quando voltava pra casa, preparei alguns poemas que recitaria. Foi nesse dia que escrevi “Eixo”, poema por que tenho grande apreço, que me abriu diversas portas e oportunidades e que compartilho a seguir:

⁵ São eventos onde jovens se reúnem para disputar quem cria as melhores rimas.

EIXO

tinha um Eixo atravessando o meu peito,
tão grande que cortava minha alma em L2 Sul e Norte.
uma W3 entalada na garganta virou nó.
eles têm o Parque da Cidade
nós o Três Meninas
eles a Catedral
nós Santa Luzia
eles as Super Quadras
nós a Rocinha
eles Fonte Luminosa
nós Chafariz
eles Noroeste
nós Santuário
eles Sudoeste
nós Sol Nascente
eles o Lago Paranoá
nós Águas Lindas

sou filha da Maria, que não é santa e nem puta
nasci e me criei num Paraíso que chamam de Val
e me formei na Universidade Estrutural.

não troco o meu Recanto de Riachos Fundos
e Samambaias verdes
pelas tuas Tesourinhas.
essa Brasília não é minha!

porque eu não sou Planalto,
eu sou PERIFERIA!
eu não sou concreto,
eu sou QUEBRADA!
(BASTOS, 2017, p. 52)

Forjada nos saraus realizados nas periferias do Distrito Federal (Sarau da CM, Sarau da Falsa Abolição, Sarau Complexo e tantos outros), onde partilhávamos nossas criações, angústias e sonhos, com o intuito de proporcionar a nossa comunidade um pouco de Cultura, lazer e um espaço de discussão das diversas demandas da população, de construção da valorização das nossas linguagens e o fortalecimento das nossas vivências e identidades. A *slam* era diferente e nova pra mim.

Apesar desses espaços terem em comum o intuito de compartilhar poesia, a dinâmica deles são completamente distintas desde a preparação. Enquanto um organiza as apresentações poéticas de forma prévia e antecipada, o outro concebe sua programação no momento em que ocorre. Para que um sarau ocorra, é necessário montar uma

programação artística antecipadamente. Na batalha de poesia falada, não. Nela, a poeta ou a *slammer* se inscreve para participar da batalha pouco antes dela iniciar.

As regras bases da maioria das comunidades são apenas três: os textos devem ser autorais, não pode utilizar nenhum tipo de adereço, seja de figurino ou instrumento musical e a apresentação deve ter, no máximo, três minutos. O formato comum no Distrito Federal e no Brasil é o seguinte: cada batalha tem três rodadas, cada *slammer* pode apresentar um poema de três minutos ou menos. É permitido cantar, mas não é permitido utilizar adereços nem acompanhamento musical. Até cinco juradas, escolhidas entre as pessoas que estão na plateia ‘avaliam’ os poemas com notas que vão de zero a dez. Vence o poeta que tiver a maior nota.

Com a popularização das batalhas, essas regras foram adaptadas de acordo com cada comunidade, mas a princípio, na gênese, essas são as regras estruturantes da *slam*, que o torna um espaço de compartilhamento de poesia diferente do sarau em diversos aspectos. Fiquei admirada com a ideia de se avaliar e dar notas a um poema e em como esse formato conseguia apreender a atenção dos espectadores da batalha em algo que normalmente, no cotidiano, não se dá atenção: a poesia. Passei a observar a *slam* com um olhar mais atento, passando por diversas perspectivas e assumindo diversos papéis: da espectadora e ouvinte, da poeta-performer competidora (*slammer*) e da organizadora (*slammaster*⁶).

Essas vivências, somadas aos estudos desenvolvidos durante o curso de Licenciatura, na Universidade de Brasília, especialmente na disciplina de “A Palavra em Performance”⁷, me trouxeram as mais diversas reflexões e os seguintes questionamentos: mais do que um evento cultural ou poético, a *Poetry Slam* não poderia ser considerado um espaço de aprendizagem? Em qual dos campos da educação a *slam* poderia ser incluída? Na educação formal, educação informal ou educação não-formal? Ali, eu estava diante das questões que estruturam o presente trabalho.

A metodologia sustentou-se a princípio no relato etnográfico da minha experiência com a palavra poética em performance, considerando a minha relação afetiva e social

⁶ Palavra em inglês que denomina a pessoa que organiza, media e apresenta as batalhas de poesia falada.

⁷ Disciplina ofertada no segundo semestre da graduação em Artes Cênicas, pelo Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. A disciplina que mencionei foi ministrada pela professora doutora Sulian Vieira, que me orientou na pesquisa durante o PIBIC e no meu trabalho de conclusão de curso da graduação.

com a palavra poética, minha vivência como produtora cultural e poeta em saraus continuada na atuação e formação em diversos papéis desempenhados por mim nas *slams*.

Nesses anos em que participo da *slam*, pude perceber que nele há muito mais do que a pura competição, como alguns poucos indivíduos gostam de sinalizar, ou a presença simplória do espírito da emulação, como eu prefiro definir. Na *slam*, há algo que vai além da busca por entreter e ser entretido, ou a intenção genuína de falar, ouvir e se alimentar de poesia. Existe algo que aos olhos desatentos passa despercebido: a potência transformadora e educativa que a *slam* possui. E foi a partir dessa percepção que as questões que movem essa pesquisa surgiram. A batalha de poesia falada poderia ser considerada um espaço de ensino-aprendizagem? Em quais das classificações de ensino poderíamos incluir a *slam*? Foi a partir dessas perguntas que iniciei o levantamento bibliográfico que compõe este artigo.

Pode a rua ser escola? Educação não formal, informal, formal e *slam*

Se considerarmos a perspectiva abordada pela autora Maria da Glória Gohn da educação não formal, sim, a rua, as comunidades, os coletivos e as demais interações sociais compartilhadas e vivenciadas pelos indivíduos fazem parte da construção e da formação social destes.

Em uma edição da “Slam Q’brada”, batalha de poesia falada que coordeno e produzo desde 2017, na Praça do Cidadão, em Ceilândia, em frente ao Jovem de Expressão, no “poema de aquecimento”⁸ ou poema café com leite, como gosto de chamar, recitei “Logradouro”, poema que reproduzo integralmente a seguir:

bastou o meu CEP.
minto! meu CPF.
não! meu RG...
minha certidão de nascimento!
NÃO! eu só tô falando de documento.
não é isso que eu quero dizer.
é que ...

⁸ Chamo de poema aquecimento, poema café com leite ou poema teste, o poema/texto apresentado para testar a júri e contextualizar quem nunca participou ou assistiu uma *slam*. Algumas *slammasters* e *slammers* chamam de poema sacrificial. Como o termo sacrificial me remete a algo penoso, doloroso e sofrido, estados que dentro da minha experiência nada tem a ver com a *slam*, opto por não utilizar. Apesar de que em outros trabalhos refleti o termo de outra forma. Alerto que não há um termo correto a ser utilizado, cada comunidade tem autonomia para chamar como preferir.

BASTOU EU NASCER!

ISSO!

bastou eu nascer pra começar a luta.
eu não precisei ler Marx
pra saber que a luta era de classes.
que meus pais passavam mais tempo no trabalho
que em casa
e que ‘alguém’ ganhava mais por isso
e, que ‘alguém’ NÃO era eles.
Que o lugar onde eu moro
não é mero acaso,
é de caso pensado
pra separar
o joio // do trigo
os “pobre” // dos ricos
os que ganham
//
dos que servem.
eu não li Beauvoir,
fiz foi presenciar a covarde
“superioridade” masculina.
daí, que eu me inventei feminista,
sem nem saber,
que toda vez que me punha na frente
pra defender
com pouco mais de quatro anos
eu já lutava
contra o que tempos depois
iria conhecer pelo nome machismo.
eu num li foi nada!
fiz foi viver!
ver,
vejo!
mas tem gente que nasce duas vezes.
uma vida, a gente ganha quando
no ato de parir
a mãe traz a gente pro mundo.
aí a gente vai crescendo,
brinca,
vai pra rua,
vê TV,
vai pra escola
e a gente começa a desgostar
de ter nascido.
é quando a gente sente vergonha
da casa,
das roupas,
(passadas do mais velho pro mais novo)
dos dedos fora do chinelo,
da cor
do cabelo.
nessa hora, a gente tá quase morto,
mas tem quem goste de chutar cachorro morto.

já não bastasse sentir vergonha,
não querer ser,
ser como é, é motivo de desconfiança,
é perfil de marginal.
pode parecer mania de perseguição
(só que não),
vai ter sempre um passo seguindo você,
no supermercado,
na farmácia,
no armarinho,
onde tiver mercadoria
cê vai ser vigiado.
tem sempre um passo,
um passo atrás,
pro trabalho,
pra faculdade.
pra tudo que pode ser nosso
mas não é.
tudo que é negado,
seja na falta de livro
ou nos tiros.
mas gente que morre
de morte morrida de si
por si,
no caminho do calvário,
vê que a força está para além das mãos,
ela está nos corações fortes.
aí é quando a gente se pari.
é no segundo nascimento
que a gente se dá conta
que todas as dores antes sofridas
eram o preparo pra essa nova vida.
a gente nasce outra vez,
RESSURGE,
se reconhece,
não tem passo atrás,
só avante.
porque o que não mata, fortalece.
(BASTOS, 2017, p. 28)

O fluxo de pessoas na praça é grande, gente de todas as idades e perfis circulam pelo espaço. Nessa vez, depois que recitei o poema e apresentei a dinâmica da competição para as pessoas que comporiam o júri, um senhor que estava só de passagem e que acabou parando para ouvir o poema me chamou no canto e disse: “Eu gostei muito do que você falou no microfone. Achei bacana. Gostei muito daquilo que você falou do trabalho e da mulher. Eu também defendia minha mãe quando meu pai vinha pra bater nela. Quando o povo fala que a gente não tem que se meter em briga de marido e mulher, é errado. Tem que se meter, sim. Achei bacana mesmo o que você falou. Aprendi muita coisa

interessante. Continua fazendo esse projeto aí que ele é muito legal. Legal, mesmo. Tá de parabéns, ó!”

Mesmo com a correria que as demandas da batalha me exigem, já que sou eu quem sozinha organiza, produz e apresenta a “Slam Q’brada”, pude me atentar ao que aquela situação representava. É possível ensinar e aprender numa batalha de poesia falada, sim! Depois quando tive mais tempo de refletir, fiquei empolgadíssima com o ocorrido. Em anos de militância orgânica dentro da quebrada, falando sobre racismo, questões de gênero, luta de classes e tantas outras pautas, poucas vezes tive experiências realmente participativas, em especial, com os homens. Quando propúnhamos discussões com relação ao machismo e a violência contra a mulher na periferia, pouquíssimas eram as vezes em que conseguíamos trazer para a discussão os homens que moravam na quebrada, o que para mim era frustrante já que acredito que para termos mudanças estruturais nessas questões devemos trazer principalmente os homens para debater, visto que são eles que historicamente praticam tais violências.

Após diversas experiências como essa, iniciei um levantamento bibliográfico buscando materiais que refletissem a educação fora da sala de aula, distante do controle da escola e da figura do professor. Foi a partir dessa busca que encontrei o conceito de Pedagogia Social. Esse foi o primeiro campo teórico que se aproximava da caracterização que, a princípio, gostaria de aplicar às batalhas de poesia falada e à *slam*. De acordo com os estudiosos da Pedagogia Social, como Paulo Freire, a formação intelectual e social dos indivíduos é influenciada por suas vivências, pelo território onde vivem e pelo grupo em que estão inseridos. Foi a partir da Pedagogia Social que encontro o conceito de Educação não formal, que fundamenta a pesquisa.

Conforme Maria da Glória Gohn, em seu livro *Educação não formal e o Educador social*, pesquisadores como Jaume Trilla, afirmam que há registros datados do século XVIII em que a divisão do campo educacional em educação que recebemos da família (informal), educação que recebemos na escola (formal) e educação que recebemos do mundo (não formal, de acordo com a autora) já eram concebidos. Segundo Gohn (2010, p. 12), J. Trilla afirma que desde 1975 a terminologia “educação não formal” ampliou-se no plano internacional e tornou-se usual na linguagem pedagógica” (*apud* TRILLA, 2008, p. 33).

O conceito de educação não formal passa por uma expansão, sendo apropriado por organizações não governamentais e entidades socioculturais. De acordo com levantamento apresentado por Gohn, atualmente, é possível encontrar publicações na Europa e na América Latina que abordam a temática da educação fora das salas de aulas e das escolas.

Conforme Maria da Glória Gohn, a educação formal corresponde àquela que recebemos nas instituições formalizadas de ensino, como as escolas, universidades e cursos profissionalizantes. Em princípio podemos caracterizar a educação formal como aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados (GOHN, 2010, p. 16). Nessa categoria, há um método estabelecido, um sistema de avaliação, uma sequência de etapas e conteúdos estabelecidos.

Já a educação informal é aquela orientada pelo meio onde vivemos: família, igreja, bairro, país. Ela incorpora valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados. Os indivíduos pertencem àqueles espaços segundo determinações de origem, etnia, religião etc. (GOHN, 2010, p. 16). A educação informal, de acordo com a autora, está associada ao processo de socialização do indivíduo.

Gohn propõe que nossas relações e interações ocorrem também fora do âmbito escolar e familiar e a educação não formal é um campo de possibilidades para a reflexão e discussão, dentro da perspectiva pedagógica, da contribuição que os espaços externos ao nosso núcleo familiar e escolar para o nosso processo de formação. Para isso, utiliza-se a educação não formal. Segundo a autora, a educação não formal parte de uma vivência compartilhada entre indivíduos e grupos, de uma identificação na qual o indivíduo referencia-se e se constrói politicamente a partir da transferência de informações e vivências estabelecidas com os demais indivíduos que partilham desse mesmo espaço com ele.

A educação não formal tem outros atributos: ela não é organizada por série, idade ou conteúdos; atua sobre aspectos subjetivos do grupo; trabalha e forma a cultura política de um grupo; desenvolve laços de pertencimento; ajuda na construção da identidade coletiva do grupo (esse é um dos grandes destaques da educação não formal na atualidade); ela pode colaborar para o desenvolvimento e fortalecimento do grupo, criando o que alguns analistas denominam o capital social de um grupo (GOHN, 2010, p. 20).

A educação não formal parte de uma vivência compartilhada entre indivíduos e grupos, parte de uma identificação, na qual o indivíduo se constrói politicamente a partir da transferência de informações e vivências estabelecidas com os demais indivíduos que partilham desse mesmo espaço com ele. É a partir dessas experiências compartilhadas que os indivíduos se formam.

Considerações finais

Não há como desconsiderar a potencialidade educacional e de ressignificação da *slam* quando a característica essencial destas competições tornam-se

batalhas de inteligência e argumentação, [...] propositalmente espetaculares, mostradas como oportunidades para a formação, educação, entretenimento, expressões intelectual e artística da comunidade. Dissidência, a dissonância e a diferença não são punidas, mas estudadas, tornadas performance, executadas e desafiadas de maneira discursivamente produtiva. (BERNSTEIN, 1998, p. 119 *apud* D'ÁLVA, 2014)

Considerando as características apresentadas por Gonh, na educação formal há a sistematização prévia de conteúdos e avaliações. A sistematização dos conteúdos a serem abordados, a forma como serão transmitidos e avaliados são pensados pela figura da professora, do professor. Na educação não formal, quem exerce essa função são as educadoras e educadores sociais. Na *slam*, quem se aproxima da figura da educadora social?

Entendo que a competição na *slam*, não passa de um pretexto para atrair a atenção do público para a poesia e, conseqüentemente, para as questões e discussões levantadas pelas *slammers*, que utilizam da linguagem poética para comunicar vivências, experiências, valores e ideais. É como se a competição fosse apenas a metodologia, e a *slammer* a educadora.

A educação não formal possibilita a identificação da *slam* como espaço de ensino-aprendizagem, porque parte da ideia de que as vivências compartilhadas entre indivíduos e grupos gera uma identificação, na qual o indivíduo se referencia e se constrói politicamente a partir da transferência de informações e vivências estabelecidas com os demais que partilham desse mesmo espaço. Verificou-se que a educação não formal se apresenta como o conceito e metodologia que mais se aproxima da identificação da *slam* e das batalhas de poesia como espaços não formais de ensino-aprendizagem e de

ressignificação dos indivíduos oprimidos, confirmando a proposição inicial deste trabalho.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Meimei. *Um verso e mei*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Educação com prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia – Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- FURQUIM, Saulo Ramos. *A criminologia Cultural e a criminalização das culturas periféricas* [dissertação de mestrado]. Coimbra: Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, 2014.
- GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- GUARANI Kaiowá. *Povos indígenas no Brasil*, 2008. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- SELL, Sérgio César. A etiqueta do crime: considerações sobre o “labelling approach”. *Jus*, 2007. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=10290>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

Recebido em 1/03/2022

Aceito em 14/06/2022

ⁱ **Meimei Bastos** é professora, escritora, produtora cultural e coordenadora do Campeonato de Poesia Falada do DF e Entorno (2018) e do Slam Q'brada (2017). Graduada em Artes Cênicas (2020) e mestranda em Culturas e Saberes, pela Universidade de Brasília. Integrante do Grupo de Pesquisa em Etnocologia - AFETO. Autora do livro *Um verso e mei*, editora na revista literária Ruído Manifesto, colunista do *Jornal Brasil de Fato DF* e coordenadora do ponto de Cultura CARACAS, véi. **E-mail:** ameimeibastos@gmail.com

ⁱⁱ **Rafael Litvin Villas Bôas** é professor da área de Ciências Sociais e Linguagens artísticas do campus de Planaltina da UnB e dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas e Profartes da UnB. Coordenador do grupo de pesquisa e programa de extensão Terra em Cena e diretor da UnBTV, desde fevereiro de 2021. Formado em Jornalismo (2001) Mestre em Comunicação (2004), doutor em Literatura pela UnB (2009). **E-mail:** rafaelfup@unb.br

REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE SURDA A PARTIR DA POESIA NEGRO SURDO (*SLAM DO CORPO*)

[REFLECTIONS ON DEAF IDENTITY FROM DEAF BLACK POETRY (*SLAM DO CORPO*)]

GERCIANE MARIA DA COSTA OLIVEIRAⁱ

ORCID0000-0003-4285-5405

Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA – Mossoró, RN, Brasil

KYARA MARIA DE ALMEIDA VIEIRAⁱⁱ

ORCID0000-0001-8147-4643

Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA – Mossoró, RN, Brasil

DENISE PENHA VIVEIROSⁱⁱⁱ

ORCID0000-0002-6398-3468

Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA – Mossoró - RN, Brasil

Resumo: O estudo da poesia Negro Surdo do *Slammer* Edinho Santos, representante do grupo *Slam* do Corpo, e sua relação com a identidade surda. Partindo de pesquisa de caráter *Netnográfico* (HINE, 2004) desenvolvida no ciberespaço. A poesia foi analisada a partir de pressupostos teóricos dos estudos culturais (HALL, 2006); (BAUMAN, 2005); (SKLIAR, 1998) e estudos surdos (PERLIN, 1998); (STROBEL, 2008). A análise possibilitou concluir que a voz surda é uma voz de resistência e existência cultural, uma vez que a performance apresentada reforça a identidade e cultura. surda.

Palavras-chave: *Slam* do Corpo; Identidade; Discurso surdo

Abstract: The study of the poetry Negro Surdo by *Slammer* Edinho Santos, representative of the group *Slam* do Corpo, and its relationship with the deaf identity. Based on a Netnographic research (HINE, 2004) developed in cyberspace. Poetry was analyzed from theoretical assumptions of cultural studies (HALL, 2006); (BAUMAN, 2005); (SKLIAR, 1998) and deaf studies (PERLIN, 1998); (STROBEL, 2008). The analysis made it possible to conclude that the deaf voice is a voice of resistance and cultural existence, since the performance presented reinforces identity and culture.

Keywords: *Slam* do Corpo; Identity; Deaf speech

1. Introdução

No Brasil, sabemos que o reconhecimento do direito das pessoas surdas utilizar uma língua, a Libras (Língua Brasileira de Sinais), como sua primeira língua em todos os ambientes no país, somente aconteceu após a Libras ter sido reconhecida através da Lei nº 10.436 de 24 de abril, de 2002 e do Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004 que regulamentam o dispositivo jurídico de acessibilidade e a educação inclusiva. Neste sentido, a Libras garante a inclusão do surdo por meio da comunicação em sua língua primária.

Este reconhecimento foi muito importante para a comunidade surda, uma vez que as características próprias que demarcam sua especificidade passaram a ser respeitadas pela comunidade ouvinte.

Tendo em vista que a história desses sujeitos é marcada por um forte embate entre surdos e ouvintes, no qual o conceito de normalidade¹ justificou ações extremas de exclusão e até mesmo busca de eliminação, a utilização e fortalecimento da língua de sinais, apresentou-se como um importante marcador identitário representativo do “orgulho de ser surdo” e de sua cultura.

Antes a história cultural dos povos surdos não era reconhecida, os sujeitos surdos eram vistos como deficientes, anormais, doentes ou marginais. Somente depois do reconhecimento da Língua de Sinais, das identidades surdas e, na percepção da construção de subjetividades, motivada pelos Estudos Culturais, é que começaram a ganhar força as consciências político-culturais. (STROBEL, 2008, p. 90)

Strobel (2008, p. 29) afirma que “os sujeitos surdos pela ausência da audição percebem o mundo através de seus olhos, e tudo que ocorre ao seu redor”. Sendo assim, a percepção do mundo pelos surdos se faz, predominantemente, por experiências visuais que são distintas do grupo de ouvintes. Mediante essas experimentações, o surdo²

¹ Para Veiga-Neto (2001), por normalização se entende a ação à norma, através de um movimento de separação entre o normal e anormal, marcando a distinção entre normalidade e anormalidade. De acordo com o livro “A surdez - um olhar sobre as diferenças”, a “[...] tentativa de normalização e medicalização do sujeito surdo em um sujeito adaptado, oralizado em relação ao padrão ouvintista” (SKLIAR, 1998, p. 18) ocorreu a partir de práticas extremamente violentas e excludentes.

² Por povo surdo, entendemos o grupo de sujeitos que tem a mesma língua, costumes, histórias, tradições e interesses. Já comunidade surda, seria o grupo de pessoas que não necessariamente é surdo, mas que

constrói sua própria cultura que se manifesta por diferentes artefatos tais como: experiência visual, língua, família, Literatura Surda, vida social e esportiva, artes visuais, política e materiais, todos integralizados à vida do povo surdo.

Dentre alguns aspectos presentes entre os surdos, a cultura surda é marcada pelas experiências visuais, incluindo a língua de sinais, que o surdo utiliza da visualidade das imagens para compreender o mundo. Observando, comunicando e experienciando todas as atividades sociais, assim como os ouvintes, ele vai construindo suas vivências no mundo e utilizando a língua sinalizada como instrumento central para todas as atividades humanas (PEIXOTO; VIEIRA, 2018, STROBEL, 2009).

Assim, a cultura surda se constitui de manifestações que refletem a memória de seu povo, sendo compartilhados aspectos comuns de identificação. Desta maneira, ela se inscreve no debate que aborda as multiculturalidades. “A cultura surda não é uma imagem velada de uma hipotética cultura ouvinte, não é o seu revés, não é uma cultura patológica” (SKLIAR, 1998, p. 28). O conceito de cultura surda não pode ser pensado como uma simples oposição, falta e incompletude da noção mais ampla da cultura ouvinte, pois se constitui dentro de um sistema simbólico que possui uma lógica própria, com artefatos culturais específicos.

Um dos artefatos culturais classificados por Strobel (2009) é a Literatura Surda³ que se refere às várias experiências pessoais do povo surdo que, muitas vezes, expõem sentimentos de dificuldades e/ou vitórias das opressões de ouvintes e de como se saem em diversas situações inesperadas, de sua vivência.

A literatura para surdos e a literatura de surdos, segundo Peixoto e Vieira (2018), é denominada Literatura Visual, composta pela Literatura em Libras e uma Literatura Surda, esta última sendo produzida por membros da comunidade surda.

A partir das poesias em Libras, que são utilizadas como meio de manifestação da cultura surda e que estão categorizados dentro da Literatura Visual, esse artigo se propõe a discutir como a poesia do *Slam* do Corpo apresenta a identidade surda a partir da poesia do *Slammer* Edinho, baseando-se em pesquisa de caráter Netnográfico, a partir de produções veiculadas no ciberespaço. O artigo está estruturado da seguinte

apoia ativamente os objetivos da comunidade e trabalha em conjunto com as pessoas surdas (STROBEL, 2008).

³ Literatura Surda: histórias de comunidades surdas em diferentes lugares e tempos, compartilhadas entre os surdos, seus contos, piadas e outros gêneros (GOMES, 2016).

forma: Iniciando a Introdução, com a contextualização do tema. Depois na sessão 2, intitulada “As poesias do *Slam* do Corpo” irá historicizar a emergência do *Slam* e seus desdobramentos no *Slam* em Libras no Brasil; na sessão 3, nomeada de “Pensando as Identidades Surdas” traz uma discussão conceitual acerca da produção da identidade e da diferença, e seus entrecruzamentos com a identidade surda; na sessão 4, são apresentados os percursos da “Metodologia”; na penúltima sessão, intitulada 5. Análise da poesia Negro Surdo, foi realizada a análise da poesia escolhida; por último temos as Considerações Finais, onde são apresentadas as conclusões que a pesquisa e a análise dos dados nos permitiram construir.

2. As poesias do *Slam* do Corpo

O *Slam* nasceu em Chicago em 1984, quando um operário da construção civil e poeta, Marc Kelly Smith, realizou um show chamado “*Uptown Poetry Slam*”. Assim, nomeou de *Slam* os campeonatos de performances poéticas (chamadas de batalhas), onde os “*slammers*” (poetas) apresentavam suas poesias e eram avaliados com notas pela plateia presente no evento (NEVES, 2017).

Atualmente, os *Slams* em Libras estão disponíveis em plataformas digitais diversas como *Facebook*, *Instagram*, *YouTube*, *Vimeo* e outros. O primeiro grupo de *Slam* do corpo no Brasil foi criado pelo coletivo “Corposinalizante”, a partir de oficinas de *Slam* oferecidas no ano de 2013 no Museu de Arte Moderna – MAM/SP. O coletivo reunia surdos e ouvintes para performances poéticas entre a Libras e o Português, como é descrito em seu *site*:

Grupo Corposinalizante, integrado por surdos e ouvintes interessados na língua brasileira de sinais, criou o *Slam* do Corpo [...]. Este *Slam* nasceu do nosso desejo de experimentar performances poéticas numa composição entre a língua portuguesa e a língua de sinais, entre surdos e ouvintes. [...] Em suas performances, às vezes as línguas se diferenciam, cada uma acontece em sua gramática própria; noutras vezes, se entrecruzam. Esta experiência chamamos *beijo de línguas*. (SLAM DO CORPO, 2017)

O *Slam* em Libras e as poesias autorais surdas representam a identidade do povo surdo, por meio dos textos poéticos autorais declamados durante as batalhas. Destarte, este evento é como um sarau de poesias, mas com regras diferentes e manifestações de representatividade social, onde vários grupos sociais se utilizam do gênero literário

como manifesto. Utilizaremos o termo *Slam* do Corpo e Corposinalizante, neste trabalho por se tratar do mesmo grupo de apresentações das poesias surdas.

As poesias apresentadas no *Slam* representam a literatura mais popularizada, uma vez que as batalhas acontecem em espaços e/ou auditório públicos. Este gênero possui um acesso popular literário com o uso de linguagem acessível, apresentando o protagonismo de grupos minoritários, como negros, *gays*, pobres, mulheres e outros que se encontram em vulnerabilidade social.

O *Slam* se expressa pelas palavras e pelo corpo, como um gênero produzido em duas línguas, Libras e Português.

[...] no encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, nos exercícios de língua e linguagem possíveis no espaço do *Slam* do Corpo [...] assim, o problema da tradução se desloca de sua herança melancólica e servil, para se afirmar como transcrição, uma mestiçagem tradutória – que, por ser criativa, autônoma e desobediente, cria um território relacional onde as línguas se beijam, se tensionam e se alargam. (LUCENA, 2017, p. 18-19)

Nessa manifestação acontece o entrelaçamento entre duas línguas, uma vez que, durante as apresentações das poesias, cada uma, com sua gramática, apresentam traços da cultura surda e da cultura ouvinte. Nas batalhas de poesias autorais com duração máxima de 3 minutos, durante as quais não se pode usar figurinos, adereços ou cenários. Para a *Slammer* D’Alva⁴ (2011), nas batalhas, os poetas não podem usar nenhum outro recurso, além do corpo e da língua em que se manifestam; o poema recitado seria nomeado de “autoperformance”. Nesse momento são formadas duplas de surdos e ouvintes que apresentam poesias autorais. Os jurados são escolhidos minutos antes, geralmente são surdos e ouvintes da plateia, que atribuem notas de 0 a 10 para as poesias apresentadas.

A partir dessas manifestações poéticas, pessoas surdas buscam refletir sobre a voz do grupo demonstrando aspectos de sua identidade e cultura em alguns versos sinalizados, manifestados pelo corpo e pela voz. É nesse cenário que a comunidade surda encontra uma forma de expor suas bandeiras, reivindicações e elementos culturais de seu povo.

⁴ Roberta Estrela D’Alva trouxe o *slam* para o Brasil no ano de 2008, depois de uma viagem aos Estados Unidos, e organizou em São Paulo o primeiro *Slam* (D’ALVA, 2011).

O grupo de surdos é minoritário se comparado ao grupo de pessoas ouvintes, sendo deste excluído social e historicamente por muito tempo, com o estereótipo de exclusão e estigma social. Levando em consideração os estudos e definições ao longo do tempo, uma pessoa com deficiência, de acordo com o Estatuto da Pessoa com Deficiência:

[...] pessoa com deficiência aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas. (BRASIL, LEI 13.146/2015)

Este novo conceito estabelecido, difere da nomenclatura utilizada anteriormente, que diziam que uma pessoa com deficiência era considerada um ser estigmatizado, porque possui características físicas que não se enquadram no grupo social dos ditos “normais”, “[...] reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma” (GOFFMAN, 1981, p. 12).

A partir da perspectiva do relativismo cultural, assim como outras culturas minoritárias, os grupos surdos começaram a ser entendidos dentro de seu próprio sistema simbólico e não como uma falta ou incompletude da cultura ouvinte. Mas, apenas uma cultura diferente. Ou nas palavras de Strobel (2009, p. 27) para definição de cultura surda: “[...] o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando-o com suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas. [...] isso significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo”. Assim, é possível verificar signos da identidade surda quando levamos em consideração elementos culturais presentes nas manifestações poéticas do *Slam* do Corpo.

3. Pensando as identidades

Segundo Silva (2000) a identidade é um significado cultural e socialmente atribuído. A construção da identidade do indivíduo surdo acontece em seu meio cultural, onde o sujeito surdo se encontra. A autora surda Perlin (1998) informa que a identidade acontece a partir da diferenciação, ou seja, a identidade surda se diferencia

da identidade ouvinte. A autora usa a metáfora de que ser surdo é usar “um óculos diferente dos ouvintes”.

Segundo Perlin (1998) os surdos podem ser categorizados em alguns tipos de identidades, uma delas é a Identidade Surda, em que o surdo se reconhece a partir de seus aspectos culturais e linguísticos, produzindo um discurso a favor da cultura surda e de sua construção de mundo através das experiências visuais. Nessa perspectiva os *slammers* apresentam em suas poesias representatividade e voz da comunidade surda a partir de sua experiência, demarcando sua identidade. Ao fazer isso também estabelecem a diferença quanto a comunidade de ouvintes, já que a diferença é um dos elementos constituintes da identidade.

A diferença é como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos. (SILVA, 2000, p. 75-76)

Com base na argumentação apresentada a reflexão é a relação entre identidade e diferenças por meio das oposições binárias essa relação que acontece, afirmando e negando ao mesmo tempo, sou surdo/não sou ouvinte, sou negro/não sou branco, afirmando a identidade a partir da negação, os dois autores abordam esse conceito de maneira incomum entre eles.

As batalhas de *Slam* seria um local onde eles se diferenciam dos ouvintes, e protagonizam seu ponto de vista a partir da cultura surda. É possível perceber um discurso entrelaçado, nas poesias surdas, em que as duas comunidades interagem. Não se apresentam como rivais ou com disputa entre ouvintes ou surdos. Para a autora surda Strobel (2008, p. 112), as identidades se representam socialmente: “a identidade está relacionada tanto aos discursos produzidos, quanto à natureza das relações sociais, isto é, pode ocorrer nas fronteiras, identificatórias entre o próprio sujeito surdo e o sujeito ouvinte, quando obtém a consideração dos demais membros do povo surdo na comunidade a qual pertence”.

Dessa forma, pode-se inferir que os traços identitários dos surdos são construtos importantes representados nas poesias surdas. Com isso, a discussão sobre identidade se faz possível a partir das manifestações do *Slam* do Corpo.

4. Metodologia

A metodologia utilizada no estudo se deteve em material veiculado no ciberespaço, conhecida como Netnografia. Estudos no campo da etnografia virtual realizados por Hine (2004) e Kozinets (2014) trouxeram esta nomenclatura mais específica que traduziria uma prática já existente em termos de pesquisa. O estudo etnográfico na *internet* consiste em uma observação em ambientes virtuais, buscando compreender, etnograficamente, o fenômeno cultural dentro da sociedade que utiliza o ciberespaço para diversas práticas culturais (KOZINETS, 2014).

Segundo Castells (1999 *apud* CUNHA, 2018), a sociedade atual permeia espaços físicos e virtuais com suas práticas sociais, com a promoção de interações sociais, culturais e tecnológicas em rede, denominada de “cibercultura”, considerando um novo espaço de interação, mas de uma forma que envolva tecnologias, indivíduos e culturas. As pessoas interagem na *internet* por meio das interfaces sociais (os grupos sociais) que alimentam a cibercultura, possibilitando a interação no mundo virtual.

Os procedimentos metodológicos partiram de um levantamento que iniciou com a observação e seleção dos vídeos analisados (dos quais aqui analisaremos um destes) a partir de critérios estabelecidos antecipadamente condizentes com o objetivo do trabalho.

Sobre as questões éticas que envolvem a pesquisa no ciberespaço, utilizamos na coleta de dados e análise da materialidade do estudo, vídeos de *Slam* em Libras disponíveis em domínio público, dentro da página da *internet* do grupo *Corposinalizante*, buscando manter o respeito e a ética em todo o processo da pesquisa. Sendo submetida ao comitê de ética, antes do início da investigação.

É necessário ainda destacar que todas as pesquisadoras são ouvintes, e que uma delas pertence à comunidade surda, esta que fez as traduções entre Libras e Português realizadas nos vídeos selecionados para pesquisa.

Tomando por base o objetivo da pesquisa, que é analisar a performance de *Slam* e sua relação com a identidade surda, trouxemos como pressupostos de análise o modelo mais recente de método da ADC⁵, denominado o modelo de análise tridimensional do

⁵ ADC - A abordagem metodológica da ADC, tem três dimensões: a descrição do texto, a interpretação da interação e a explicação de como as duas primeiras dimensões estão inseridas na ação social (FAIRCLOUGH, 2001).

discurso. A partir dele buscamos identificar a significação da linguagem a partir da produção e mudança social percebidas dentro do discurso das apresentações do *Slam* do Corpo.

Essas três dimensões da análise vão inevitavelmente estar superpostas na prática; por exemplo, os analistas sempre começam com alguma ideia da prática social em que se situa o discurso. Mas a sequência é útil para ordenar o resultado do engajamento de alguém em uma amostra discursiva particular antes de apresentá-la na forma escrita ou falada. Note-se que envolve uma progressão da interpretação à descrição e volta à interpretação: da interpretação da prática discursiva (processos de produção e consumo de texto) à descrição do texto, à interpretação de ambos à luz da prática social em que se situa o discurso. Não é necessário proceder nesta ordem, e os analistas podem começar da análise do texto, ou de fato da análise da prática social. A escolha dependerá dos propósitos e das ênfases da análise. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 282)

As etapas metodológicas envolveram critérios de inclusão e exclusão de dados junto com um levantamento na *internet* em *sites*, *blogs*, redes sociais e plataformas de vídeo com o intuito de verificar a escolha dos canais a serem estudados e para o levantamento do *corpus* da pesquisa, os vídeos do grupo de surdos.

A partir disso buscou-se definir quais grupos deveriam ser analisados nas plataformas da *internet*. Pela abundância de material foi eleito um grupo para o estudo sobre o *Slam* na *internet*. Estender o número poderia ocasionar dificuldades, sobretudo neste contexto de intensas relações mediadas pelas mídias digitais, fator de risco nada favorável ao desenvolvimento dessa pesquisa.

Os critérios para selecionar o grupo a ser estudado foram: ter uma representatividade no meio cultural surdo e ter uma considerável quantidade de materiais que podiam ser analisados. A partir disso a pesquisa foi se direcionando para duas plataformas: *Youtube* e *Vimeo* onde foi encontrado vídeos de *Slam* para a observação e estudo. Usando as palavras chaves: cultura surda, *slam* em libras, literatura visual e poesia em libras, iniciamos uma busca no canal do *Youtube* no qual encontramos a página do grupo *Corposinalizante*, mas não havia vídeos de *Slam* em Libras. Somente vídeos antigos com um dos fundadores do grupo com nenhuma materialidade que abordasse o *Slam* do Corpo do corpo. Em seguida buscamos na plataforma do *Vimeo*, onde encontramos um número maior de vídeos que poderiam compor a materialidade para a pesquisa.

Identificamos e excluimos algumas outras possibilidades considerando que o grupo “*Corposinalizante*”, além de atender todos os pressupostos supramencionados, foi

o grupo pioneiro entre os grupos de *Slam* em Libras, sendo referência para outros grupos de surdos que promovem esse estilo de poesia.

Na observação dos vídeos, chegamos ao número de 28 vídeos inéditos disponibilizados na plataforma *Vimeo*, publicados a partir do ano de 2017. Daí passamos para o recorte da pesquisa e análise de dados, criando os seguintes critérios de inclusão para levantamento de dados para análise: a) poesias do grupo nos últimos 5 anos; b) poesias com o tema: “Identidade” e “Cultura Surda”; c) poesias de poetas com representatividade na comunidade surda; d) vídeos disponibilizados na plataforma *Vimeo* do grupo *Slam* do Corpo; e) vídeos com boas edições, recursos de legenda, áudio e performances; f) vídeos com imagens nítidas, para fazer o estudo da imagem. E como critérios de exclusão: a) poesias infantis; b) poesias com temas fora dos objetivos da pesquisa; c) poesias com autores que não participam da comunidade surda; d) poesias com palavras; e) poesias com mais de 3 minutos.

Após a escolha, partimos para análise dos vídeos de *Slam*, buscando fazer a relação entre a produção cultural surda e a percepção identitária dos sujeitos surdos, apresentadas nas poesias do grupo *Slam* do Corpo. Para o tratamento dos resultados utilizamos os pressupostos da ADC baseando-nos na perspectiva de Fairclough (2001) e seus estudos críticos do discurso, como já anunciado.

5. Poesia Negro Surdo e a produção das identidades

O vídeo de *Slam* selecionado para esse artigo traz o poema criado em Libras pelo *slammer* Edinho Santos, e transcrito⁶ por James Bantu. O *slammer* Edinho dos Santos⁷ é uma referência dentro da comunidade surda e se declara como negro e surdo. Em suas poesias exibe discussões sobre as questões raciais dentro da comunidade surda. Sua dupla nas performances é o ouvinte compositor James Bantu. Juntos, eles fazem poesia, uma poesia que nasce do corpo, não das palavras. James Bantu comenta a sua relação com o Edinho dos Santos: “Inicialmente eu fui convidado a ler a poesia, mas eu disse

⁶ Encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, onde existe no espaço do *Slam* do Corpo uma transcrição, uma mestiçagem tradutória (LUCENA, 2017).

⁷ Entrevista com o *Slammer* Edinho Santos, revista TRIP TV, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=20dovmD3Y1A>>.

não. Se eu tiver que ler alguma coisa, que seja o Edinho” (TRIP TV, 2018). Ainda na descrição do vídeo da Trip TV, há essa definição sobre Edinho:

Edinho encontrou na poesia e nos *slams* uma forma de expressar o que lhe atingia, mas não podia dizer com a própria voz. Surdo, ele se uniu ao compositor James Bantu para criarem juntos ritmo, expressão e sentimento, ultrapassando o circuito dos saraus em libras e alcançando a final do *Slam* BR, principal competição de poesia falada do Brasil. (TRIP TV, 2018)

Por ser um poeta conhecido na comunidade surda, ele traz a representatividade entre Negro e Surdo, por isso sua poesia foi uma das selecionadas para análise. Essa performance aconteceu no *SLAM-SP 2017* e a poesia ficou em 3º lugar na batalha de *Slams* no Sesc, em 24 de maio, São Paulo/SP.

NEGRO SURDO

Poema de Edinho Santos criado em Libras e transcrito por James Bantu.
(*Slam* do Corpo, 2017)

Vocês conhecem poesia?

Eu trago poesia de periferia, poesia de favela

Identidade Negro Surdo

A cidade me alveja com seus sons, suas luzes, suas faíscas, são como estrelas caídas no chão.

A polícia

A polícia adora preto!

Adora pegar, amordaçar, algemar

Se trancam minhas mãos, trancam minha fala

Como eu comunico?

Como eu me explico?

Eu preciso das mãos para falar

A polícia não entende

A comunicação não funciona

Eles não entendem a nossa língua

Não tem referência, Martin Luther King; Mandela;

Conceição Evaristo; Dandara; Zumbi dos Palmares

Eu sou referência

Sou Negro, Sou Surdo e eu dissemino

Identidade Negro Surdo

Alvejado pelo som da cidade

A polícia persegue, não têm empatia

Pela cidade recebo sons, recebo tudo

E me esquivo do caminho

Ogum no meu caminho vai abrindo

Salve Ogum!

Sinaliza em Libras o caminho para eu passar.

O poema do *slammer* Edinho, de forma mais geral, divide-se em 3 momentos: o primeiro estabelece o lugar, situando o leitor sobre qual o ambiente onde a poesia foi criada e até onde é manifestada. No segundo momento é percebido as relações de poder exercida entre determinados grupos, e como o *slammer* se posiciona a partir desse grupo no qual ele se considera participante. Nesse momento é possível notar a representação do grupo hegemônico, composto por ouvintes, que assume a representação dominante da estrutura social. O outro grupo, contra hegemônico, composto por os surdos que formam uma comunidade minoritária, esta que, por muito tempo, foi silenciada e representada/narrada pelo grupo de ouvintes. No terceiro momento é percebido a representatividade que ele carrega e seus traços identitários representados por sua cultura, como negro e como surdo. Verificamos a partir do uso de certas impressões como “*identidade/ negro surdo/ língua/ comunicação/ empatia/ minha fala/ dissemino*”, os elementos representativos para o *slammer* Edinho explicitados a partir de sua própria voz e performance na poesia.

A partir de agora, iremos verificar os elementos que se relacionam com a identidade e cultura surda. Pode-se verificar nos trechos selecionadas os seguintes destaques:

NEGRO SURDO

Autor: Edinho Santos

Vocês conhecem poesia?

Eu trago poesia de periferia, poesia de favela

Identidade Negro Surdo

[...]

Eu sou referência

Sou Negro, Sou Surdo e eu dissemino

Identidade Negro Surdo

Com base no recorte apresentado, é percebido palavras/sinais que se repetem. “Negro” e “surdo” são os pontos em comum analisados como categoria analítica da dimensão textual. Outro ponto das análises em comum apresenta uma interdiscursividade, um jogo de remissões entre discursos que tiveram um suporte textual, mas cuja configuração não foi memorizada (CHARAUDEAU, 2011). A interdiscursividade é aqui considerada como uma prática discursiva, a partir do local em que circulam os poemas sinalizados em tom de manifesto.

Fundamentando a análise tridimensional da ADC (dimensão textual, prática discursiva e prática social), procuramos analisar como esses elementos, por vezes semelhantes, e até iguais se apresentam dentro dessas dimensões discursivas nos trechos selecionados para análise.

É possível perceber os traços da identidade cultural surda, assim como também elementos que mostram o local de onde esse surdo traz sua fala, sua voz, sua língua. Elementos em que nesse discurso reverbera, o autor denomina como “poesia de periferia”, “poesia de favela”, afirmando um espaço à margem pouco representado dentro do estado social, evidenciando as relações hegemônicas e de poder. Quando o autor informa qual estilo de poesia ele faz, também mostra quem ele representa e como ele se identifica.

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratados de modo igualmente subalternizados, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. (RIBEIRO, 2017, p. 63)

O *Slam* traz uma prática discursiva, elaborada e consumida por um grupo social, neste caso a comunidade surda, esta que, historicamente, foi oprimida e subjugada pela hegemonia da comunidade ouvinte. Mas, hoje através do grupo *Slam* do Corpo e suas poesias visuais, pode ter um espaço, um lugar onde procura apresentar sua voz e sua representação identitária. Nessa prática discursiva verificamos uma força interlocutória, entendendo aqui como uma potência linguística, com elementos da cultura surda e da identidade, que se apresentam com uma ênfase nas poesias surdas.

A partir dessa perspectiva, o trecho em destaque da poesia de *Slam*, demonstra a Identidade Surda, onde o poeta se reconhece como referência de sua cultura e como elemento importante para disseminação da própria.

Para Skliar (1998) a representação da identidade surda acontece a partir do discurso da diferença, enquanto uma prática de normatização do sujeito surdo a regras e normas do padrão ouvintista. Dito isso, a partir da fala “Identidade Negro Surdo”, o *slammer* Edinho coloca a diferença entre o ouvinte e o surdo, onde ele mostra que ser surdo traz representatividade para a própria comunidade surda.

Ainda discutindo sobre identidade, Gregolin (2008, p. 81) afirma ser possível “[...] pensar a identidade como efeito de sentido produzido pela e na linguagem”.

Podemos perceber na performance do *slammer* Edinho, como traços da sua construção identitária são apresentados como uma descrição de seu pensamento ao longo da vida, onde o conceito de identidade se modifica ao longo da história conforme os modos de se pensar o sujeito.

A comunidade, para o sujeito surdo, seria um lugar de partilha de sentimentos, religião, cultura, língua e elementos que representam a ideia de pertencimento de seus sujeitos inseridos em grupo (PEIXOTO, 2018; STROBEL, 2008).

Com base nisso, podemos trazer a perspectiva de Hall (2006), para quem o grupo minoritário, os surdos “tensionam” o ambiente social, uma vez que o grupo maior, ouvintes, se diferencia do grupo local, convivendo a partir de sua diferença com outros grupos sociais. Essa diferença determina os laços e o sentimento de pertencimento, em determinados grupos.

Entre os surdos, se diferenciar por seus aspectos culturais apresentados nas manifestações do *Slam*, não seria apenas um ato poético, mas uma forma de tensionar o ambiente social, ocupando espaços e causando um estranhamento na sociedade. Como também resistir à hegemonia do grupo de ouvintes a partir do seu próprio discurso surdo, com a poesia de *slam*.

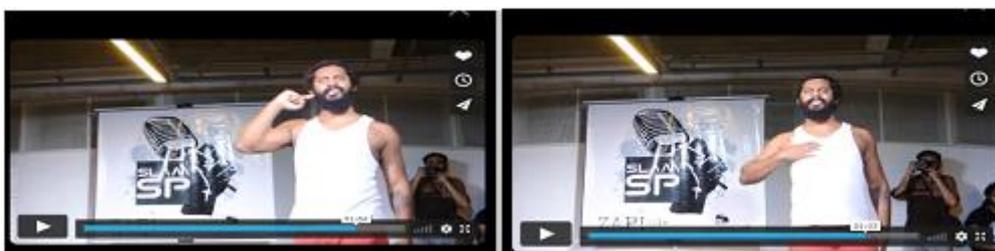
Assim, podemos dizer que o *Slam* no grupo de surdos se apresenta como gênero discursivo que carrega traços da identidade cultural e política em que os *slammers*, através de suas falas, produzem representatividade e voz. Na poesia de Edinho, quando ele sinaliza “*Sou Negro, Sou Surdo e eu Dissemino/ Identidade Negro Surdo*”, o poeta apresenta em seu ato performático, as ideias e leituras que faz a partir do mundo que o perpassa enquanto surdo e negro. Uma vez que este tema é colocado em seu discurso, trazendo também a perspectiva identitária sobre isso, o poeta apresenta de uma forma eufêmica, olhares mais leves e poéticos sobre temas complexos como deficiência e negritude.

A maneira como o discurso do *Slam* apresenta esses temas tão presentes na sociedade, mas também ao mesmo tempo silenciados e pouco representados. Nos mostra que o *Slam*, enquanto gênero discursivo, se apresenta pela performance poética buscando trazer a força do discurso minoritário, de grupos como negros, periféricos, surdos, mulheres, militantes e alguns outros subalternizados.

Os traços identitários que o *slammer* Edinho anuncia na sua poesia apontam para uma identidade negra plural, a partir de como ele se enxerga e como a sociedade o diferencia (BAUMAN, 2005). Dito isso é possível considerar que essa ideia pode ser relacionada com a discussão de Hall (2006, p. 87) quando afirma: “as identidades nunca são plenamente e finalmente feitas, elas são incessantemente reconstituídas e como tal, estão sujeitas a uma lógica volátil [...]”

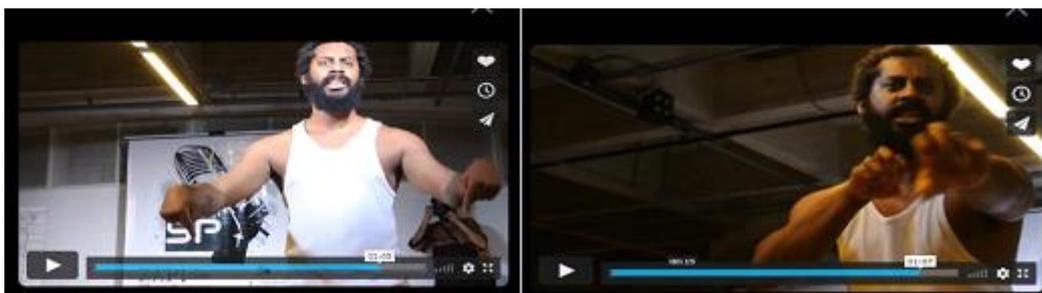
Percebemos também a representação da identidade como prática que acontece no discurso da poesia analisada, onde o autor busca colocar a própria voz, reforçar seu traço cultural e identitário, ao produzir a narrativa sobre ser surdo através das mãos e do corpo ao sinalizar: “*Sou Negro, Sou Surdo e eu dissemino*”, como mostram as figuras abaixo:

Figura 1 – “Sou Negro, Sou Surdo e Eu Dissemino”



Fonte: Negro Surdo (Vimeo, 2017).

Figura 2 – “[...] Eu Dissemino”



Fonte: Negro Surdo (Vimeo, 2017).

De acordo com Perlin (1998), as identidades culturais das pessoas surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas se moldam de acordo com o maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito. E dentro dessa receptividade cultural e consciência da representação de si mesmo, indo numa

direção diferente de outros grupos, os ouvintes, mostrando a existência e resistência dos surdos.

No caso do *slammer* Edinho, ele busca reverberar em seu discurso essa representatividade de forma consciente, uma vez que é importante entre os surdos, que representantes tragam esse discurso de forma socialmente reconhecida e ampliada.

Podemos compreender a sua ideia a partir do uso do verbo disseminar, que traz o significado de divulgar(-se), difundir(-se), propagar(-se) (MICHAELIS, 2021). O sujeito que se utiliza dessa expressão estaria ciente de sua representatividade linguística, social e cultural entre os surdos.

Nesse trecho em específico, a figura 02 da apresentação do *slammer* Edinho, além da palavra em português, recitado por James Bantu de forma ritmada, temos a sinalização em Libras, que também se configura como um sinal polissêmico, podendo significar nesse contexto os mesmos significados metafóricos representados pelo dicionário da língua portuguesa.

Inferimos que essa representação proposta como construção discursiva da identidade, apresenta a fala que propõe os traços da identidade negra e surda, se contrapondo ao outro, no caso o branco e o ouvinte. Nessa perspectiva a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença (SILVA, 2000).

Então, essas identidades Negro e Surdo, representadas no corpo-texto na performance poética do *Slammer*, mostram traços de construção identitária, sugerindo como ele enxerga quem é, diante da apresentação poética.

De acordo com os estudos de Quadros e Spence (2006), a produção poética em língua de sinais é uma manifestação de orgulho surdo, expressão literária e um símbolo afirmação da identidade e resistência, mostrando como esse sujeito se enxerga, a partir do lugar que ele não está, no caso, o grupo hegemônico de ouvintes.

Segundo Hall (2006), as identidades não são unificadas, sua constituição se apresenta por meio das relações sociais com as outras pessoas de diversas outras culturas. Esse sujeito, ao se constituir com sua identidade, seria, portanto, um sujeito fragmentado, composto de várias identidades definidas socialmente. Perceptível essa ideia também no trecho em destaque da poesia, tanto nas palavras translidas pela dupla

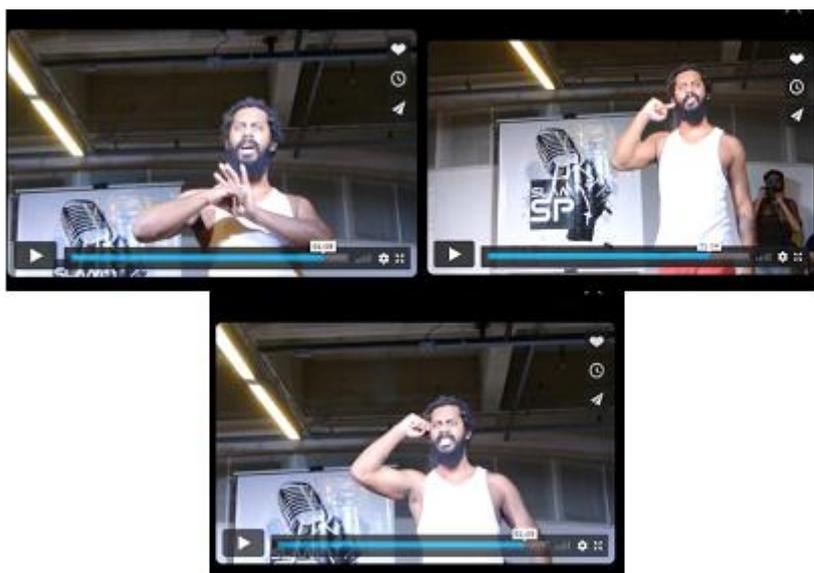
de Edinho, como também representada na performance do corpo do *slammer* surdo, que também mostra elementos da sua identidade enquanto negro.

Continuando a discussão sobre as identidades e como elas se representam socialmente, a autora surda Strobel (2008, p. 112) afirma:

[...] A identidade está relacionada tanto aos discursos produzidos, quanto à natureza das relações sociais, isto é, pode ocorrer nas fronteiras, identificatórias entre o próprio sujeito surdo e o sujeito ouvinte, quando obtém a consideração dos demais membros do povo surdo na comunidade a qual pertence [...].

Dessa forma podemos inferir que os traços identitários dos surdos, usados na poesia, são um construto individual/ social, que faz circular representações possíveis de serem reconhecidas/ identificadas pela comunidade surda, como é possível verificar nas figuras a seguir:

Figura 3 – “[...]Identidade Negro Surdo”



Fonte: Negro Surdo (Vimeo, 2017).

É possível também observar nesse recorte da fala do *slammer* a sua representatividade enquanto sujeito negro e surdo. Para Fairclough (2001), a construção das identidades sociais e posições de sujeito, ou seja, os tipos de “eus” se apresentam no discurso. Podemos verificar o “EU” negro e o “EU” surdo, no discurso do *slammer* Edinho.

A forma como ele traz essa identificação enquanto sujeito que vive socialmente, e como esse ato de representação desse “eu” também acontece na expressão de seu corpo,

não apenas pelo fato de trazer esse discurso pelas mãos, através da língua de sinais, mas também por mostrar que corporalmente esse sujeito surdo traz elementos que incorporam a ele esse discurso identitário. O seu corpo também fala, o corpo também é um ato performativo que transmite um discurso.

O corpo também fala, o sujeito pode produzir um ato corporalmente, em que ato de fala exige do corpo. O agir no ato de fala é o agir no corpo, em que a relação entre linguagem e corpo também é um agir, no caso do discurso, seria um falar, mostrar pelo corpo e pelo discurso.

A partir da manifestação do grupo Corposinalizante, conseguimos observar que os poemas são apresentados na língua de sinais e pelo corpo. Surgem em enunciados performativos que buscam afirmar através do discurso representativo do *Slam* algumas ideias, vivências, tradições e outros elementos que são importantes aos surdos. Assim também a representatividade surda no corpo, na performance em Libras, sua língua, busca transmitir a sua identidade, ou pelo menos reforçá-la.

6. Considerações finais

Esse estudo teve o intuito de investigar como os sujeitos surdos se percebem a partir da produção cultural de poesias do *Slam* do Corpo. Uma reflexão desenvolvida em diálogo com pesquisadores e autores surdos que trouxeram sua ótica sobre a temática da identidade e cultura surda. Assim como também outros autores que trazem estudos com uma perspectiva diferente da surda.

Como resultados, podemos considerar que a pesquisa realizada nas produções culturais surdas no *Slam* do Corpo, permitiu observar que, mesmo com a hegemonia ouvinte, há pessoas do grupo de surdos busca resistir com seu protagonismo a partir das poesias autorais surdas. Verificamos que a partir desses discursos surdos, o reforço da identidade surda na perspectiva de uma luta contra hegemonia ouvinte, se faz presente.

Quando um surdo, um negro, ou outro grupo à margem, trazem de forma poética, suas falas, suas dores, suas conquistas e impressões sobre o mundo, esses indivíduos inspiram outros sujeitos, fazendo com que pessoas negras, surdas e outros grupos considerados minoritários no respeito aos seus direitos, possam sentir-se representados

pela voz de um poeta *slammer*, este que apresenta uma poesia próxima da sua realidade social.

Com a pesquisa foi possível perceber que os surdos têm o espaço do *Slam* como um lugar de resistência e apresentação de seu discurso surdo, um pouco longe da censura que outros espaços artísticos e culturais que poderiam silenciá-los, e não permitir que eles apresentassem a forma como eles se percebem socialmente.

Assim é possível perceber que o *Slam* mostra um novo tipo literário a partir de uma expressão artística literária mais popularizada, com temas mais acessíveis às mais variadas classes sociais, em especial para as classes menos abastadas economicamente.

Podemos notar que esse tipo de produção cultural influencia diretamente a comunidade surda, como também incentiva o surdo a impactar outras gerações. Essa ação fortalece o grupo de surdos e mantém a tradição cultural da comunidade surda, sem contar que também mostra o quanto as manifestações artísticas são importantes para a cultura de um povo.

Quanto a perspectiva acadêmica, os conteúdos discutidos aqui demonstram que muitas outras pesquisas ainda podem ser realizadas sobre as identidades e o grupo de surdos. Além disso, identificamos que é possível, a partir de outras poesias do *Slam* do Corpo, a discussão de temas relacionados ao racismo, machismo, desigualdades e outros temas encontrados nas poesias.

Referências bibliográfias

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BRASIL. Decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nºs 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5296.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº10.436, de 24 de abril de 2002. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dá outras providências. *Diário Oficial da União*. Brasília, 2002. Disponível em:

<https://www.udesc.br/arquivos/udesc/documentos/Lei_n__10_436__de_24_de_abril_de_2002_15226896225947_7091.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº. 13.146, de 6 de jul. de 2015. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>. Acesso em: 24 mai. 2022

CUNHA, Rafael da Silva da. *Literatura de cordel em rede: o fazer com tecnologias digitais*. 2018. 83 f. Dissertação (Mestrado em Cognição, Tecnologias e Instituições) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cognição, Tecnologias e Instituições, UFERSA, Mossoró, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 10, dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3932/15637>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

DISSEMINAR. In. *MICHAELIS* – moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=disseminar>>. Acesso em: 15dez. 2021.

FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

GREGOLIN, M. R. Identidade: objeto ainda não identificado? *Estudos da Língua (gem)*, Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 81-97, jun. 2008. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/2-gregolin-linguagem-objeto-aindanc3a3o-identificado.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

GOMES, B. C. *Uma análise das obras da Literatura Surda infantil no Brasil*. 2016. 33 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Graduação em Letras Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HINE, Christine. *Etnografia Virtual*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura Surda. *ETD – Educação Temática Digital, Campinas*, v. 7, n. 2, p. 98-109, jun. 2006. Disponível em: <https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/10162/ssoar-etd-2006-2-karnopp-literatura_surda.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 out. 2021.

- KOZINETS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Editora Penso, 2014.
- LUCENA, Cibele. *Beijo de Línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- NEGROSURDO. São Paulo, *Slam do Corpo*, 2017. Vídeio: Nayane Rodrigues. *Vimeo*. 1 vídeo (2min36seg). Publicado pelo *Canal Slam do Corpo*. Disponível em: <<https://vimeo.com/240744968>>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- NEVES, Cinthia Agra de Brito. *Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo*. *Linha D'Água*, Campinas. v. 30, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/135272>>. Acesso em: 30 set. 2020.
- PEIXOTO, Janaína Aguiar. *O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em língua de sinais no Brasil*. 2016. 263 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPB, João Pessoa, 2016.
- PEIXOTO, Janaína Aguiar; VIEIRA, Maysa Ramos (org.). *Artefatos Culturais do povo surdo: discussões e reflexões*. João Pessoa: Sal da Terra, 2018.
- PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto. Identidades surdas. In: SKLIAR, Carlos (org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998, p. 51-73.
- QUADROS, Ronice Müller de; SPENCE-SUTTON, Rachel. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, Ronice Müller de. *Estudos Surdos I*. Petrópolis RJ: Arara Azul, 2006.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANTOS, Natiellyde Jesus. O Slam do corpo e a representação da poesia surda. *Revista de Ciências Humanas*, v. 18, n. 11, p. 1-13, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8688/>>. Acesso em: 18 dez. 2020.
- SILVA, Gabriela Grigolom. 1º Slam Resistência Surda: entrevista com poetisa e organizadora. 2018. Entrevista concedida a Michel Urânia. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/colunas/zero-pila/1o-slam-resistencia-surda-entrevista-gabriela-grigolom-silva/>>. Acesso em: 19 dez. 2020.
- SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73- 102.
- SKLIAR, Carlos. (org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 1998. p. 7-32.
- SLAM DO CORPO. São Paulo, *Slam do Corpo*, 2017. *Vimeo*. Publicado pelo Canal *Slam do Corpo*. Disponível em: <<https://vimeo.com/user65325571>>. Acesso em: 15 jul. 2021.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: UFSC, 2008.

STROBEL, Karin. *História da Educação de Surdos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

TRIP TV. *O Silêncio e a fúria – poetas do corpo*. (2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=20dovmD3Y1A>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

VEIGA-NETO, A. Incluir para saber. Saber para excluir: Educação especial e políticas inclusivas. *Pro-posições*, v. 12, n. 2, p. 22-31, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643993>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. SILVA, Tomas Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 7-72.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 26/06/2022

ⁱ **Gerciane Maria da Costa Oliveira** é professora da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2015). Membro permanente do corpo docente do Mestrado Acadêmico em Cognição, Tecnologia e Instituições (UFERSA) e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UECE). Coordena o Grupo de Estudo e Pesquisa em Ciências Humanas (CNPq). Participa do Grupo de Políticas Públicas e Economia Criativa (UECE) e da Rede Luso-brasileira Todas as Artes/Todos os Nomes. **E-mail:** gerciane.oliveira@ufersa.edu.br

ⁱⁱ **Kyara Maria de Almeida Vieira** é professora da Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Doutora em História (UFPE). Atua no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cognição, Tecnologias e Instituições. Membro do Arquivo Lésbico Brasileiro, da Rede Historiadorxs LGBTQI+, da Rede Latino-Americana de Arquivos, Museus, Acervos e Investigadores LGBTQIA+. Pesquisadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Ciências Humanas (CNPq), do Núcleo de Investigações e Intervenções em Tecnologias Sociais (CNPq). **E-mail:** kyara.almeida@ufersa.edu.br

ⁱⁱⁱ **Denise Penha Viveiros** é Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cognição, Tecnologia e Instituições na Universidade Federal Rural do Semi-Árido (PPGCTI/UFERSA); Professora de Libras da Universidade Estadual do Ceará (CH/UECE). **E-mail:** prof.devivei@gmail.com

DOIS CORPOS, DUAS LÍNGUAS E UMA REPRESENTAÇÃO: NOTAS SOBRE PERFORMANCES DE *SLAM POETRY* EM LÍNGUAS DE SINAIS¹

[TWO BODIES, TWO LANGUAGES, AND A SINGLE REPRESENTATION:
NOTES ON SLAM POETRY PERFORMANCES IN SIGN LANGUAGES]

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIO¹

ORCID 0000-0003-0436-2490

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

Resumo: O presente artigo busca traçar uma análise crítica de performances poéticas de *Slam Poetry* produzidas a partir do diálogo entre língua de sinais e língua oral, assinadas por poetas surdos e ouvintes. A partir da leitura destas performances, nosso objetivo é discutir aspectos teóricos relacionados à constituição destes novos sujeitos da enunciação e, em especial, ao uso estético da língua de sinais para a produção de uma performance poética, além da dimensão política desta intervenção. Além disso, nosso estudo igualmente investiga quais as imagens e as representações que são construídas pelos poetas surdos e ouvintes. As contribuições teóricas e críticas de Cibele Toledo Lucena, Bruno Abrahão e Roberta Estrela D'alva são acionadas para a compreensão do fenômeno do *Slam Poetry* e, em especial, das performances que reúnem surdos e ouvintes.

Palavras-chave: Slam; Diferença; Surdez; Língua de Sinais; Representação

Abstract: The following article attempts to trace a critical analysis of Slam Poetry's poetic performances produced from the dialogue between sign and oral language, signed by deaf and hearing poets. Based on the analysis of these performances, our goal is to discuss theoretical aspects related to the constitution of these new subjects of enunciation and, in particular, the aesthetic use of sign language in the production of a poetic performance, and the political dimension of this intervention. Furthermore, our study also investigates which images and representations are constructed by deaf and hearing poets. The theoretical and critical contributions of Cibele Toledo Lucena, Bruno Abrahão, and Roberta Estrela D'alva are employed to understand the phenomenon of Slam Poetry and, in particular, the performances that bring together deaf and hearing people.

Keywords: Slam; Difference; Deafness; Sign Language; Representation

¹ O presente artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa “A representação da diferença surda na literatura brasileira”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, por meio do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado.

Eu soube da existência de performances de Slam em línguas de sinais nos corredores da Faculdade de Letras da UFRJ. Não presenciei uma performance ou muito menos uma menção mais formal ao evento. Eu conheci estas performances por meio da fala entusiasmada de uma estudante que me relatou a sua participação em um encontro do grupo Corpo Sinalizante, coletivo responsável pelo Slam do Corpo. Tratava-se de uma performance poética construída pela interação entre dois poetas: um surdo e outro ouvinte. A estudante, uma pessoa muito ativa na comunidade surda devido à sua atuação como intérprete de Libras, apresentou em detalhes o que presenciou durante sua visita ao evento e descreveu a constituição de um ambiente de interação e integração entre surdos e ouvintes, que compartilhavam uma experiência artística nova e única. Mas foi uma expressão utilizada pela estudante que me marcou e faço questão de reproduzir aqui no corpo deste ensaio: “Professor, estavam todos juntos, surdos e ouvintes, sem distinção. Não tinha política! Não tinha política!”. Creio que a animação a impediu de observar que a experiência que ela nomeava como apolítica, na realidade, é a própria experiência política do grupo.

Neste artigo será traçada uma análise de performances poéticas de *Slam Poetry* produzidas a partir do diálogo entre língua de sinais e língua oral, assinadas por poetas surdos e ouvintes. Contudo, antes de avançar na leitura crítica destas produções poéticas, torna-se necessário refletir sobre alguns aspectos teóricos relacionados à constituição destes novos sujeitos da enunciação e, em especial, ao uso estético da língua de sinais para a produção de uma performance poética e a dimensão política desta intervenção.

O primeiro aspecto a ser discutido repousa na localização de um certo ato de resistência por parte destes poetas surdos ao utilizarem o corpo enquanto experimentação de uma performance poética. Um corpo que foi objeto de violências e de silenciamento; um corpo que foi subjugado por relações de saber-poder baseadas em postulados fixados em discursos normativos. A historiografia nos revela as muitas interdições sofridas pelo corpo surdo, seja pelas inúmeras tentativas de cerceamento e proibição do uso de uma língua visual-motora ou pelo seu completo isolamento. O corpo da pessoa surda ainda ocupa o incômodo lugar de objeto de discursos normativos

baseados em conceitos estéreis formados pela modernidade ocidental. No entanto, é esse mesmo corpo que surge enquanto recurso e veículo para a produção de uma discursividade que busca rasurar noções fixas e rígidas. Corpo desobediente que irrompe o silenciamento e performa uma forma de linguagem baseada em uma experiência visual-motor. Corpo que solicita a demarcação de novos modos de ser, viver e expressar. Corpo que expõe a precariedade dos discursos normativos. A construção das performances poéticas em línguas de sinais nos revela que é preciso rasurar noções fixas e rígidas. É necessário destituir o lugar totêmico dos discursos normativos. Pensar a diferença surda nos exige a constante recusa de visões redutoras e normativas. Pensar a diferença surda nos solicita a criação de novas percepções sobre a experiência linguística e comunicacional. É necessário pensar na diferença não somente enquanto uma escolha vocabular afeita às modas acadêmicas, mas, sim, enquanto recurso teórico que possibilite a emergência de novas epistemologias e o reconhecimento de novos modos de ser. Nomear a experiência surda a partir da noção de diferença nos permite romper os modelos de interpretação baseados em uma estrutura binária. Recusar formas estanques como surdo e ouvinte nos coloca diante da possibilidade de instaurar uma perspectiva ambivalente para ler – e adentrar – o campo político imediato no qual transitam tais sujeitos. A ambivalência proporcionada pela adoção da ideia de diferença conduz a uma visão múltipla sobre os sujeitos surdos e, principalmente, sobre a sua representação.

Nas duas últimas décadas, teve grande impacto no Brasil a construção de um novo modelo de concepção e representação dos surdos baseado em uma perspectiva socioantropológica. A emergência deste modelo busca romper com os discursos clínicos e médicos que se ocupavam de modo hegemônico sobre a experiência da surdez. Em oposição às práticas que objetivavam a medicalização e reabilitação dos surdos, o modelo socioantropológico busca instaurar uma visão que lança mão da noção de diferença para compreender os modos de ser produzidos pela diferença surda, como o uso de uma língua visual-motora e a visualidade enquanto recurso de interação com o mundo sensível. A defesa das línguas de sinais – devido a sua experiência visual-motora em oposição às línguas orais que necessitam dos recursos do aparato fonológico – é um dos principais objetos de luta da comunidade surda. A comunidade surda brasileira luta pelo reconhecimento da Libras enquanto língua de instrução, facultando aos

estudantes surdos, principalmente nas séries iniciais, a possibilidade de aquisição e fluência em uma língua que ofereça condições para o seu pleno desenvolvimento social e intelectual. Afinal, conforme nos revela o neurocientista Oliver Sacks: “a surdez em si não é o infortúnio; o infortúnio sobrevém com o colapso da comunicação e da linguagem” (SACKS, 2010, p. 101). A aquisição e a fluência em uma língua de sinais seriam as formas de obliterar o isolamento e afasia que atingia de modo predominante os surdos não integrados à comunidade. Mais do que um artefato cultural, as línguas de sinais são para os surdos, em alguns casos, o único veículo de comunicação possível com a sociedade, o recurso necessário para a produção do conhecimento e para oferecer a materialidade dos seus próprios pensamentos. Por meio de uma língua de sinais, devido à sua modalidade visual-motora, é facultado aos surdos a realização de um salto dialético entre sensação e pensamento, sendo a condição primeira para o ingresso no processo de desenvolvimento do pensamento. É claro que uma pessoa surda pode construir igualmente sua capacidade comunicacional por meio de uma língua oral. São inúmeros os exemplos de surdos que foram oralizados por meio de terapias de reabilitação fonoaudiológica que os conduziram à emissão de fonemas e igualmente através de treinamento de leitura labial. A experiência da surdez é, antes de tudo, uma experiência heterogênea. Contudo, o campo da educação de surdos tem revelado o êxito de metodologias pedagógicas baseadas em uma educação bilíngue oferecendo ênfase ao ensino de Libras em detrimento de técnicas terapêuticas de oralização, que reduzem o sujeito a uma perspectiva clínica que busca reabilitar o surdo visando seu ingresso em um mundo de ouvintes:

A língua de sinais é para os surdos uma adaptação única a um outro mundo sensorial; mas é também, e igualmente, uma corporificação da identidade pessoal e cultural dessas pessoas. Pois na língua de um povo, observa Herder, “reside toda a sua esfera de pensamento, sua tradição, história, religião e base da vida, todo o seu coração e sua alma”. Isso vale especialmente para a língua de sinais, porque ela é a voz – não só biológica, mas cultural, e impossível de silenciar – dos surdos. (SACKS, 2010, p. 105)

A leitura produzida por Oliver Sacks nos permite constatar que as línguas de sinais representam uma experiência de linguagem única e que sua defesa não pode ser lida apenas em uma dimensão biológica – afinal, é importante recusarmos noções fixas como adaptação, acessibilidade ou inclusão para pensarmos a complexidade de uma língua visual-motora –, mas deve ser lida como a defesa de uma política linguística que

está diretamente relacionada a uma dimensão identitária e cultural. É essa dimensão cultural que impulsiona o desejo de produção de uma discursividade surda que utiliza como suporte uma língua de sinais e sua performatividade. Hoje existem diferentes grupos culturais formados por artistas surdos que lançam mão da língua de sinais para dar materialidade a seus discursos poéticos, teatrais e performáticos. No Brasil, podemos citar as intervenções artísticas promovidas pelo Centro de Integração da Arte e Cultura dos Surdos (CIACS), que atua no Rio de Janeiro; o Grupo Signatores, de Porto Alegre; o Ponto de Cultura Surda Vozes Visuais, de Recife e o Grupo Corpo Sinalizante, de São Paulo. Desejo empreender um olhar mais atento sobre esse último grupo, em especial sobre o *Slam* do Corpo, projeto criado e desenvolvido por eles.

Ao criarem o *Slam* do Corpo, o grupo Corpo Sinalizante realiza um gesto inédito que consiste na realização de um sarau poético que reúne em uma mesma performance participantes surdos e ouvintes que declamam o mesmo texto em Libras e em Língua portuguesa. A lógica da competição que impulsiona a estrutura do *Slam* em sua origem é substituída pela criação de uma performance que congrega em um mesmo texto dois corpos, duas experiências e duas línguas com estruturas distintas. A visualidade da Libras e a oralidade da Língua portuguesa são os veículos de uma performance que revela a hibridização, em uma espécie de antropofagia de línguas, processo que foi conceituado pela pesquisadora Cibele Toledo Lucena, na dissertação “*Beijo de línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*”, como um beijo de línguas. Na perspectiva da pesquisadora, que também é uma das fundadoras do Corpo Sinalizante, ao nomear a realização das performances como “beijo de línguas” é colocado em detrimento qualquer ideia de inclusão ou acessibilidade para se referir ao contato entre uma língua oral e uma língua de sinais. A noção de beijo de língua busca dimensionar o próprio acontecimento da performance poética que se constrói de forma simultânea por meio de atravessamento de duas línguas. O resultado dessa performance é a própria destituição dos modelos binários de leitura da composição dos corpos e modelos de vida, a lógica bipartida fixada em eficiente e deficiente; normal e anormal; surdo e ouvinte. A performance, o acontecimento em cena, promove um deslizamento e um desvio, e se constitui como um gesto mestiço, conforme a própria Cibele Toledo Lucena narra:

Dois poetas em um sarau – um surdo, outro ouvinte – apresentando um mesmo texto em dois corpos, duas línguas, dois mundos, é um beijo. O beijo é esse acontecimento entre os corpos. No beijo não tem uma língua mais importante e outra menos, não tem língua dominante e outra dominada.

Mas ainda assim o beijo é mais que um encontro. Ele não é mistura, fusão e muito menos inclusão, é um tipo de insurgência poderosa que, quando acontece, provoca e desorganiza aquilo que está acontecendo como norma – talvez pelo fato de trazer o que a ideia de mestiçagem tem de potência e não de anulação de si ou extermínio do outro. (LUCENA, 2017, p. 25)

Seguindo os passos trilhados pela pesquisadora, é possível observar na performance realizada pelos dois poetas – um surdo e outro ouvinte – a produção de uma territorialidade que se articula pelo próprio movimento das línguas e dos corpos. O texto poético, agora tecido em duas línguas de forma concomitante, elabora uma afetação dos corpos e refunda o mundo visível. Longe de uma lógica baseada na acessibilidade e da inclusão – posto que são noções que por vezes assumem feições colonizadoras e normalizantes – o sarau investe em uma integração que rompe com hierarquias devido seu ato de descoberta e experimentação para a criação de territórios formados pelo desejo dos poetas. Destituídas de seu lugar normativo, a inclusão e a acessibilidade dão lugar a uma estética da integração descolonizadora dos corpos. Nas palavras de Cibele Toledo Lucena:

Esse espaço que se abre é interventivo, sua instalação nos perturba por que nos permite desmontar a voz hegemônica que reduz qualquer experiência de língua que não seja ocidental e qualquer corpo que não seja normativo – voz esta que sempre afirmou os surdos e a língua de sinais como “ausência de alguma coisa”, principalmente ausência da própria língua. (LUCENA, 2017, p. 105)

A entrada dos surdos no campo da arte rompe duas lógicas excludentes: a primeira que os impõem a verem a si mesmos como deficientes, incapazes, inferiores perante uma sociedade plena, de indivíduos “perfeitos”, e que os limita ao ingresso no mercado de trabalho para atender a política de cotas em cargos em sua maioria de trabalho braçal; e a segunda é de que como surdos, sujeitos periféricos, a arte não lhes cabe, pois é destinada para ser consumida por grupos elitizados, numa sociedade que é marcada historicamente pelos altos níveis de desigualdade social e pelos interesses escusos em manter a alienação das camadas populares. É de suma relevância para nós compreendermos as motivações, para além da lógica capacitista, que durante séculos obliteraram o aperfeiçoamento das expressões artísticas da comunidade surda e que

mesmo apequenadas, sempre existiram e atualmente, pelos encontros potentes do *Slam*, celebram a existência de um espaço que acolha sua arte. O silenciamento de suas vozes, no sentido da invisibilidade para seus discursos contra-hegemônicos, é resultado de inúmeros processos políticos e culturais vivenciados ao longo de séculos. Acerca da experiência de língua, Lucena nos conduz a pensar em como nos reposicionar diante da ideia de um espaço que a normatividade impõe o habitar de uma língua majoritária, que é segura, que é completa, em contraposição à língua de sinais. O Beijo de Línguas trata de uma perspectiva de experiência de língua que se faz coletivamente, em queo poeta surdo e o poeta ouvinte sentem como a “fricção”, o “roçar” entre as duas línguas, geram novos discursos, mundos e olhares. O imperialismo linguístico da Língua Portuguesa é desconstruído politicamente.

Os estudos sobre *poetry slam* são enfáticos ao afirmarem que o *slam* representa um meio profícuo para a denúncia contra a memória escrita pelo poder hegemônico, que apagou a existência daqueles que participaram, e não os reconhecem como coadjuvantes da História (MIRANDA, 2015; PELEGRINO, 2019). Os discursos produzidos por meio destas performances assumem o lugar de um dispositivo que promove a denúncia da estrutura hegemônica registrada pela escrita da memória. Contudo, quando falamos de uma performance constituída pela presença de poetas surdos, falamos de corpos com marcas de uma história de resistência que nem sequer foi escrita ou registrada. Por isso a comunidade surda faz do *slam* um instrumento de resistência, do mesmo modo como os povos periféricos ouvintes o fazem. Toda a história da surdez narra fatos relacionados às ações lideradas por ouvintes na busca por melhores condições de vida para os surdos, numa perspectiva paternalista, e deixando o legado dos surdos na completa invisibilidade. Como maior exemplo temos o Congresso de Milão², que foi um marco da opressão na história dos surdos, e estrategicamente relatado como se tivesse ocorrido sem nenhum ato de insurgência por parte do povo surdo.

O poema-performance, criado a partir da presença de uma bimodalidade linguística – poética formada pela concomitância da língua oral e da língua gesto-visual –, quebra estruturas rígidas do pensamento ocidental cartesiano ao instaurar uma espécie de

² O Congresso de Milão foi a primeira conferência internacional de professores de surdos que ocorreu em 1880, a partir dele os rumos da Educação de Surdos no mundo foram definidos. O Congresso materializou a hegemonia do oralismo como forma de comunicação das pessoas surdas, que não tiveram representatividade no processo de discussão. Entre os impactos tivemos a proibição da língua de sinais no contexto educativo.

mestiçagem materializada na ideia de um beijo de línguas. É esse horizonte de questões que me conduz no ato de leitura da poesia “Voz”, de Catherine Moreira, poeta surda, e Amanda Lioli, poeta ouvinte. Importante destacar que ambas são do grupo Corpo Sinalizante e participam do *Slam* do Corpo e, em diálogo com os objetivos do grupo, compartilham da compreensão da experiência poética enquanto veículo para uma reflexão ética e política dos corpos. O texto poético que será aqui analisado já foi performatizado em diferentes edições do Sarau *Slam* do Corpo e também em outros espaços, como no Programa Televisivo Manos e Minas, da TV Cultura de São Paulo³. “Voz” é representativo não apenas devido à presença da autoria surda feminina nas performances de *Slam*, mas, igualmente, pela sua própria materialidade textual, que expõe de forma poética algumas das principais questões políticas que mobilizam a comunidade surda. O sucesso desse texto pode ser mensurado pelas inúmeras visualizações obtidas em plataformas de compartilhamento de vídeo e pela recorrência em que ele é declamado por outros poetas, sejam surdos ou ouvintes, em encontros culturais promovidos pela comunidade surda. “Voz” também interpela o estatuto do literário ao revelar a insuficiência das ferramentas críticas formais para a leitura de um texto poético marcado pela bimodalidade linguística produzida por duas poetisas em cena, que se entrelaçam para a composição de um tecido discursivo. Diante do perceptível limite do aparato teórico literário perante um texto que rasura aspectos formais da poesia, pesquisadores de saraus de *Slam Poetry* têm recorrido às contribuições de Paul Zumthor para a composição de um horizonte teórico para a leitura crítica das performances construídas nos saraus. Afinal, na leitura de Zumthor, a performance é entendida dentro da perspectiva anglo-saxônica do termo e significa “o ato pela qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido (...) da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado” (ZUMTHOR, 2010, p. 87). Fica claro que a abordagem proporcionada por Zumthor tem como objeto performances poéticas fixadas em línguas orais, impedindo o uso desse referencial para a análise de textos performados em línguas de sinais em concomitância com línguas orais.

Alguns estudos sobre poesia em língua de sinais investem na criação de uma metodologia de análise que se baseia no exame da estrutura destas produções, conforme

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

leitura produzida por Bruno Ferreira Abrahão, na dissertação “*Slam surdo e visual vernacular: diálogos sobre expressões poéticas contemporâneas*”. Na abordagem crítica produzida pelo autor, os textos poéticos produzidos em língua de sinais podem ser divididos em duas categorias: a primeira composta por poemas que utilizam sinais e itens gramaticais próprios da língua de sinais e a segunda formada por poemas que lançam mão apenas de classificadores, sem a utilização de um sinal ou outros itens gramaticais da língua de sinais. Contudo, o autor observa que não importa se a produção poética utiliza itens da língua de sinais ou se a sua estrutura se baseia no uso de classificadores; a leitura crítica destas produções irá observar “outras características que estão presentes nas duas categorias e que dão o formato final da obra, como a rima, expressões facial/corporal, ritmo, métrica, som, movimento e velocidade” (ABRAHÃO, 2020, p. 45-46). Ao apresentar elementos indiciários para a composição de uma leitura crítica dos textos em língua de sinais, Bruno Abrahão investe na criação de ferramentas teóricas e críticas para o estudo das performances de Slam em língua de sinais. Contudo, é necessário observar que o desafio repousa no ato de produzir ferramentas críticas que permitam o exame da bimodalidade deste texto e coloque em relevo a particularidade da mestiçagem linguística que as poetas elaboram. Ao ser transcrito em língua portuguesa o poema não apresenta em sua integridade a potência da performance. No entanto, é possível depreender algumas noções e descrições importantes para pensarmos as representações da diferença surda:

Nasceu surda
Num mundo de ouvintes
Cresceu muda
Numa sociedade de cegos
Tudo que tinha de seu
Não tinha lugar, nem direito
Vivia encarcerada
Numa cela que chamavam lar
A família carcereira
Não era de muita conversa

Cala a boca, Catharine!
E para de mexer essas mãos!
Fica parecendo um macaco de estimação
Que que cê pensa que vai fazer?
No futuro vai trabalhar com quê?
Vai o quê? Trabalhar no circo?
Não! Você precisa aprender a falar em português
Mas que nem gente normal.

Entendeu?
Você precisa ser mais normal, Catharine.
Eu tenho vergonha de andar na rua com você.
Você fica lá:
- Hu, hu, hã, hã, hã
As pessoas ficam olhando.
O que que é?
Você é preguiçosa, né?
Você não aprende português porque não quer.
É burra, é por isso?
Tão fácil! É fácil.
Você abre a sua boca e fala.
Abre a boca e fala.
Não, você não usa a sua mão.
Abre a boca, aqui ó, lê a minha boca.
Abre a boca e fala. Abre!
Abre essa boca e falaaaaa!

Ahhhhhhhr (grito)
Chegaaa!
Desse seu mundinho ridículo de normalidade!
Quem você pensa que é, vivendo essa falsa identidade?!
Eu sou surda, tenho a minha voz.
Não preciso falar a sua língua pra ter voz
(MOREIRA; LIOLI, 2016, s/p)

Na primeira parte do poema, em uma estrutura que se assemelha à prosa, o texto apresenta uma personagem surda que nasceu em uma família de ouvintes. No fragmento se faz presente uma série de expressões que tentam demarcar o silenciamento e o isolamento da experiência surda em uma família de ouvintes que não consegue acolher tal diferença. Uma família nomeada como carcereira, em uma espécie de reflexo da própria sociedade opressora. O núcleo familiar é representado enquanto um espaço que rege uma micropolítica que oprime, silencia e aprisiona a personagem. A dimensão violenta dessa experiência é perceptível no fragmento em que as poetisas lançam mão da expressão “muda” para classificar a sua vivência. O segundo fragmento do texto apresenta em discurso direto uma outra voz na qual emerge uma figura opressora que performa uma atitude violenta em relação à personagem. O gesto “prenhe” de agressividade se faz presente na abertura do fragmento: “Cala a boca Catherine!/E para de mexer essas mãos!”. O trecho instaura uma espécie de fissura no tecido narrativo ao evocar o nome próprio da poeta surda, revelando uma marca biográfica do poema ao fazer referência a um dado do real factual. A experiência fenomenológica de Catherine Moreira surge como elemento catalisador da produção estética, traço fundador da sua

própria poética. Contudo, é digno de nota que a busca de silenciamento se dá pela intervenção nas mãos da personagem: “E para de mexer essas mãos”! O uso de uma língua gesto-visual, sob o olhar dessa família carcerária, retira os traços de humanidade e a aproxima de uma imagem animalesca. Tal recusa busca oferecer traços de normalidade ao corpo da mulher surda: “Você precisa ser mais normal, Catherine”. A busca pela normalidade é acompanhada de uma visão capacitista sobre a mulher surda que insiste em oferecer uma visão baseada na inferioridade, acusando-a de preguiçosa ou incapaz intelectualmente por não conseguir aprender a língua portuguesa e oralizar, tal qual pessoas ditas “normais”. Fecha o fragmento a presença de uma fala impositiva que solicita que a mulher surda reproduza a articulação bucal para oralizar: “Abra a boca e fala. Abre!/Abre essa boca e falaaa”! O terceiro e último fragmento apresenta o discurso da mulher surda que, em resposta à atitude agressiva e colonizadora da família, emana um grito e afirma: “Chegaaa!”. A fala da mulher surda rompe as tentativas de silenciamento e recusa os discursos normativos ofertados. A recusa de ideias normativas repousa no reconhecimento e afirmação de uma identidade própria, uma identidade baseada na experiência surda. Não somente estamos diante da afirmação de uma identidade baseada na diferença, como é produzido o reconhecimento de uma língua que foge aos padrões normativos. “Eu sou surda, tenho a minha voz”, o texto afirma a associação entre identidade e língua enquanto elementos interdependentes. O gesto de afirmação da diferença representa igualmente uma recusa; recusa de uma língua oral, recusa por uma reabilitação e recusa dos discursos normativos: “Não preciso falar a sua língua para ter voz”.

Penso que as muitas metáforas que envolvem a experiência surda são reveladoras do preconceito e do desconhecimento. A surdez é lida como alienação, descompasso e isolamento, algumas das ideias mais negativas que podem ser atribuídas à experiência da diferença surda. Isso sem mencionar a forma mais pejorativa de classificação e nomeação desses sujeitos: surdo-mudo. Esta é, em essência, a expressão mais negativa que podemos utilizar para denominar uma pessoa surda, pois além da perda de sua audição retiramos dela toda e qualquer forma de expressão. Nessa definição não existe nenhuma forma de subjetivação ou agência. Em síntese, resta apenas afirmar que a experiência surda não é uma metáfora. A experiência surda não pode ser uma metáfora do isolamento. A emergência de um perfil autoral que reivindica a identidade surda

enquanto elemento estruturador do discurso, permite-nos localizar a criação de uma discursividade que rasura ideias normativas e colonizadoras. Ao assumirem o lugar de autoras, essas mulheres surdas estão realizando um gesto transgressor, posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão, utilizando-a para um espaço do qual foram, quase sempre, excluídas: a literatura.

Mobilizamos aqui alguns conceitos teóricos importantes para alargar nossos horizontes acerca da entrada dos poetas surdos no cenário do *Slam*. O primeiro deles seria o conceito de normalidade, muito presente nos discursos acerca dos corpos considerados deficientes para demarcar a presença de uma espécie de oposição em relação à anormalidade. A sociedade forja uma noção de normalidade para acomodar o padrão que ela compreende como detentor dos ideais da perfeição e, portanto, qualquer desvio a esse padrão se encaixa no campo da anormalidade. A leitura produzida por Marcia Lunardi acerca desta questão nos permite observar quão intrincada é a reflexão sobre a noção de normalidade:

O que faz a norma é justamente mostrar a construção discursiva da anormalidade, que, ao contrário do que se pensa, não enclausura ninguém numa natureza. As noções de “anormais”, “deficientes”, “portadores de necessidades especiais” não são entidades, não são em si ou ontologicamente isso ou aquilo, tampouco são aquilo que poderíamos chamar de desvios naturais a partir de uma essência normal; são identidades construídas nos jogos de linguagem e de poder e assumem os significados que elas têm. Dizer que o sujeito é surdo é constituí-lo sempre em relação de um grupo a si próprio, sem exterioridade, sem verticalidade. (LUNARDI, 2003, p. 110)

A autora amplia a sua leitura crítica da produção teórica destes conceitos ao dissertar acerca de como todos nós, sem exceção, somos submetidos às regras impostas pela norma:

Portanto, pode-se afirmar que o ouvinte, tal como o surdo, o cego, tal como o vidente encontram-se na norma, mesmo distinguindo-se uns dos outros e opondo-se entre si. A norma é voraz, capta tudo, não há meio de fugir dela, ela opera sem exclusão. Sujeitos à norma, os surdos já não se opõem por suas qualidades, mas por diferenças no interior da qualidade, ou seja, o ouvinte e o surdo não designam diferença da natureza, mas somente diferenças de graus numa escala de audição. Deste modo, sob o poder da norma, “nada, nem ninguém, seja qual for a diferença que ostente, pode alguma vez pretender-se exterior, reivindicar uma alteridade tal que o torne um outro” (Edwald, 2000, p. 87). O que acontece é que, ao retirar da exterioridade os surdos, os cegos, os deficientes mentais, através do exercício constante da descrição, da classificação, do diagnóstico – para normalizá-los, discipliná-los, ouvintizá-los –, a norma também enquadra-os a uma distância que não os permite aproximar-se do normal, ou seja, do centro da norma. (VEIGA-NETO, 2001, p. 08 Apud. LUNARDI, 2003, p. 111)

Aplicado ao nosso objeto de estudo, o conceito de normalidade, conforme explicitou Lunardi, seria a proximidade com o centro da norma. No que diz respeito ao espaço do *Slam* essa proximidade é continuamente desestabilizada. Isto porque os poetas em suas batalhas desejam como na origem da palavra *Slam*, que faz alusão ao ato de bater na porta, como produção de sentido de fazer barulho, de provocar o que estava quieto. E ousou acrescentar que, se a porta não for aberta, eles cravam o pé com o intuito de derrubá-la.

As performances poéticas produzidas em línguas de sinais desobedecem aos conceitos de norma e buscam ressignificar as existências que outrora estavam excluídas e invisíveis. O poeta negro e surdo Edvaldo Carmo dos Santos, conhecido como Edinho Santos, é um exemplo deste tipo de intervenção política por meio de suas performances poéticas. A temática predominante em suas apresentações é o relato das formas de opressão sofridas ao longo da vida por sua experiência como homem negro, surdo e periférico, resultando em uma intervenção baseada na interseccionalidade e principalmente fenomenológica. A poesia “Mudinho”, de autoria do poeta, com um perceptível teor testemunhal, denuncia toda a revolta causada por ser chamado continuamente de “mudinho”, a maneira como esta palavra cooptou sua identidade, reverberou em inquietações políticas que transbordam no seu trabalho artístico:

Mudinho
Quando eu era pequeno
diziam: “mudinho, mudinho, mudinho”
Eu adolescente, até pulei corda,
joguei videogame, bafo-bafo
“mudinho, mudinho, mudinho”
Eu cresci, me encontrei
e eles: “mudinho, mudinho, mudinho”
Me casei, encontrei minha metade
E tive um filho
e eles: “mudinho, mudinho, mudinho”
Me cansei, me curvei, envelheci
e eles: “mudinhoo”
Porra, mudinho?
Eu? Não! Meu nome é Edinho, porra!⁴

O contato com a comunidade surda, com a periferia, com a quebrada, trouxe para Edinho outros modos de se perceber no mundo, de compreender uma sociedade

⁴ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCw&t=5s>>. Acessado em: 28 de junho de 2020.

construída sobre as estruturas racistas e ouvintistas. A poesia-performance Mudinho tem um elemento interessante, pois no palco da batalha de *Slam* ela foi apresentada com a presença do poeta e compositor, ouvinte, James Bantu, e podemos perceber de modo claro a intencionalidade da posição que James ocupa no palco, que fica na lateral, agachado, coadjuvante, deixando a cena totalmente focada no corpo performático de Edinho. Outro ponto enfatizado é que em toda a performance Edinho utiliza expressões faciais, posições corporais e sinais que representam todo o cenário de escárnio por uma experiência vivida por um corpo associado por completo a uma ideia de ausência de voz, um corpo tido como alvo, sempre muito notado. O que quer que esse corpo venha a alcançar não é suficiente para ofuscar a marca da opressão, do *bullying* e das provocações que o rodeiam em todos os espaços. Edinho denuncia a lógica deficiente atuando no rebaixamento de sua condição de pessoa, em que a ideia de falta o enclausura como um ser incompleto. Os limites desse círculo vicioso em que sua identidade é subtraída se rompe no momento que a performance apresenta o despertar da consciência crítica, o ápice desse despertar é feito com o uso de palavrões, para indicar que o paradigma se desconstrói, que sua identidade resiste e precisa ser nomeada.

Esse final nos conduz a ideia de momento da autodeclaração, explicitada por Achille Mbembe na obra *Razão da Crítica Negra*, como sendo o contexto em que o negro começa a construir comunidades de resistência. Com suas especificidades, na questão racial, o negro deixa de ser chamado de negro e ele mesmo se nomeia como negro, pois reconfigura a relação com o substantivo na luta contra o racismo e pela liberdade. No despertar do povo surdo o que ocorre é um reposicionamento de se declarar surdo, e de abolir a palavra mudo ou no caso da poesia, “mudinho”, pois o diminutivo é usado no intuito de estigmatizar e inferiorizar o sujeito. Para Mbembe “debater a *razão negra* é, pois, retomar o conjunto de disputas acerca das regras de definição do negro” (2018, p. 67), bem como para o poeta surdo denunciar o estigma que a expressão “mudinho” gera em sua experiência cotidiana é uma forma de debater as formas de definição do que é ser surdo, do que é a diferença surda.

No ensaio intitulado “A versatilidade e vanguarda”, de Grada Kilomba, produzido pela Pinacoteca de São Paulo, sobre a exposição *Desobediências Poéticas* de Grada Kilomba, a intelectual Djamilia Ribeiro escreve:

(...) a expressão artística crítica pela autodeterminação das pessoas e dos povos da diáspora, com suas releituras de si, de mitos e fatos diversos, que normalmente são contados distante da consideração da mera existência de pessoas negras pensantes ou protagonistas de suas próprias histórias. Em regra, historicamente, as pessoas brancas julgam mais interessante falar por e sobre a população negra, relegando-a ao apagamento de suas visões de mundo e narrativas. (KILOMBA, 2019, p. 9)

É exatamente neste lugar de sujeito de sua própria história que Edinho, como homem negro, igualmente vítima da sociedade racista, apropria-se de suas elaborações críticas para dar uma resposta a todos aqueles que consciente ou inconscientemente o nomearam de uma forma subalterna, discriminatória e agressiva como se ele não percebesse ou não tivesse capacidade de compreender como insulto o termo “mudinho”. O corpo surdo surge como resposta aos discursos normativos que o aprisionavam, revelando-se um sujeito complexo e constituído de uma identidade própria, uma identidade que rompe com a figuração baseada no estereótipo infantilizado que a expressão “mudinho” comporta. A emergência do discurso surdo promove a desestabilização dos corpos e do corpo social e instaura uma nova convivência. A experiência permanece conflituosa. Afinal, os conceitos de identidade e diferença são interdependentes, e é na localização da diferença que se promove a construção da identidade. Mas o movimento não resulta em uma prática violenta. A afirmação da diferença surda promove a constituição de uma prática discursiva que rompe ideias normativas, afirmando a existência de novas possibilidades de existência, de corporeidade e de linguagem, como nos esclarece Cibele Toledo Lucena:

Esse espaço que se abre é interventivo, sua instalação nos perturba por que nos permite desmontar a voz hegemônica que reduz qualquer experiência de língua que não seja ocidental e qualquer experiência de corpo que não seja normativo – voz esta que sempre afirmou os surdos e a língua de sinais como ‘ausência de alguma coisa’, principalmente ausência da própria língua. (LUCENA, 2017, p. 105)

A enunciação de um discurso poético baseado em uma mestiçagem entre línguas de sinais e orais, para novamente usar a expressão de Cibele Lucena, é a produção desse espaço interventivo, lembrando que toda intervenção é uma ação política. A política, como nos lembra Jacques Rancière, é uma atividade “que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). É esse novo espaço, essa

nova política, que tanto impactou a estudante que me narrou com entusiasmo a sua experiência no Slam do Corpo, uma experiência poética, artística e, principalmente, política.

Referências bibliográficas

- ABRAHÃO, Bruno Ferreira. *Slam surdo e visual vernacular: diálogos sobre expressões poéticas contemporâneas*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* em cena. *Revista Synergies Brésil*, n. 9, 2011, p. 119-126.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Organizador Manoel Barros de Almeida. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, 2ª Edição.
- KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Curadoria de Jochen Volz e Valeria Piccoli; ensaio de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- LUCENA, Cibele Toledo. *Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. PUC. São Paulo, 2017.
- LUNARDI, Marcia Lise. *A produção da anormalidade surda nos discursos da educação especial*. Tese de doutorado em Educação. Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MIRANDA, Claudia de Azevedo. *Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. Dissertação de mestrado em Letras. PUC – Rio de Janeiro, 2015.
- PELEGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- SACKS, Oliver. *Vendo vozes*. Uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, César Augusto de Assis. *Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade*. São Paulo: Terceiro nome, 2012.
- SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença*. E se o outro não estivesse aí? Tradução de Giane Lessa. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 06/02/2022

Aceito em 14/06/2022

ⁱ **Paulo Roberto Tonani do Patrocínio** possui doutorado em Letras pela PUC-Rio. É Professor Adjunto do Departamento de Letras-Libras e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ambos da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor dos livros *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7Letras/FAPERJ, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (Ed. UFMG/FAPERJ, 2016) e também co-organizador dos livros de ensaios *Modos da margem, figuras da marginalidade na literatura brasileira* (Aeroplano, 2015), *Estudos culturais: legado e apropriações* (Pontes, 2017). **E-mail:** paulotonani@letras.ufrj.br