

UMA CARTOGRAFIA POÉTICA DO *SLAM*: ITINERÂNCIAS POLÍTICAS ENTRE CORPO E PALAVRA¹

[A POETIC CARTOGRAPHY OF SLAM: POLITICAL ITINERANCIES BETWEEN BODY AND WORD]

CAMILLA MARTINS DE OLIVEIRAⁱ

ORCID 0000-0003-4987-0093

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

ANDRÉ BOCCHETTIⁱⁱ

ORCID 0000-0002-9773-4734

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

Resumo: O presente texto emerge de uma pesquisa de doutorado em curso e se dedica a acompanhar trajetórias de produção de força das palavras no *slam*, por meio das narrativas de quatro poetas. Buscamos dar contribuições às seguintes questões: Como a palavra ganha força de transformação ao ser enunciada? O que as palavras podem mover? O material foi gerado por meio de um dispositivo específico produzido para esta pesquisa. O *slam* é um conjunto de operações sobre e a partir da palavra, operações essas que serão acompanhadas nesta cartografia poética, por meio de dois caminhos: *o slam como itinerância entre corpo e palavra e o slam como deriva entre palavra, corpo e política*.

Palavras-chave: cartografia; experiência; poéticas do *slam*; corpo; palavra

Abstract: The present text emerges from ongoing doctoral research and is dedicated to following trajectories of force production of words in slam, through the narratives of four poets. We seek to contribute to the following questions: How does the word gain strength of transformation when it is enunciated? What can words move? The material was generated through a specific device produced for this research. The slam is a set of operations on and from the word, operations that will be followed in this poetic cartography, through two paths: the slam as itinerancy between body and word and the slam as a drift between word, body and politics.

Keywords: cartography; experience; slam poetics; body; word

¹ Texto vinculado à pesquisa realizada no âmbito do projeto “Entre histórias e cartografias de uma prática: o corpo-em-comum e seus sentidos educacionais”, contemplada, em 2021, com auxílio à pesquisa (APQ1) da FAPERJ.

Notas iniciais

O sujeito é dito oculto e pelas regras sociais sufocado, mas é composto na verdade e caminha cheio de verbo e vontade. Agente da passiva não mais, agora o objeto é direto, porque quando a palavra encontra o corpo, a carne brota verbo (LIOLI; MOREIRA, 2016).

Do *slam* vazam palavras corporificadas; corpos feitos palavras, que se dispersam até poesias como essa, um primeiro encontro da investigadora – uma das autoras deste artigo – com a relação entre palavra e corpo na experiência do *slam*. Esse poema brota do Slam do Corpo, primeira batalha de poesias de surdos e ouvintes do Brasil, na qual duplas de poetas (um surdo e um ouvinte) se apresentam ao mesmo tempo em português e LIBRAS, criando um encontro potente entre as línguas. Há na poesia uma relação complexa entre produção de corporeidade e mensagem poética narrada que não para de reverberar entre nós, e que nos levaram às questões que aqui surgem. A noção de corporeidade imprime processualidade ao modo como tratamos a produção dos corpos nestas linhas, afirmando o corpo em sua dimensão “instável, heterogênea e múltipla” (LE MOAL, 2008, p. 717). Ainda que a discussão sobre o uso desse conceito seja bastante complexa, optamos, nestas linhas, por utilizar as expressões “corpo” e “corporeidade” como sinônimos, apontando sempre para a compreensão de que a produção de um corpo é efetivada de modo contínuo e em meio às multiplicidades de seus encontros com o mundo.

O trecho citado talvez seja, então, um primeiro encontro entre palavra e corpo experimentado a partir da potência do *slam*. Muitos outros viriam depois. O encontro com o movimento do *slam* nos lançou a novos territórios, provocando certos deslocamentos em nossas práticas na educação e olhares mais sensíveis e atentos às relações entre corpo e poesia. Seria algum tempo depois deste primeiro encontro, por sinal, e a partir deste lugar fértil de encantamento e de arrebatamento pelas performances poéticas dos(as) *artistas*, que brotaria uma pesquisa intitulada *Poéticas do corpo: As relações entre corpo, poesia oral e rua no slam*, que segue em construção. As linhas tecidas e aqui costuradas neste artigo emergem dela.

Slams são batalhas de poesia que acontecem em espaços públicos da cidade (praças, viadutos, saídas de metrô etc.), protagonizadas por jovens poetas das periferias, que falam poemas autorais em até três minutos. Eles materializam um movimento político, cultural e artístico amplo e diverso, no qual estão imersos em narrativas poéticas, gestos, histórias pessoais, leituras de mundo, e a própria rua. Nesse sentido, um *slam* é também o momento onde o poema continua, à maneira da poeta inglesa Kate Tempest (2016): “O poema na página não está terminado. A leitura lhe dá vida. O poema na página é um mapa, mas não é o destino. Ele precisa de você para seguir sua jornada e transformar-se num poema”.

Essa existência de que fala Kate Tempest é antes e acima de tudo, pela força das batalhas poéticas às quais se dedica este texto, profundamente corporal². A poesia do *slam* só se faz com a produção de um corpo. Sem ele, não há poesia. E, do mesmo modo, certa corporeidade se faz apenas na presença da poesia. O corpo transforma aquilo que habita o papel em algo ainda mais vivo; do mesmo modo, o *slam* dá espaço para os “poetas que pulam para fora da página” (AQUILES, 2011), espacializando a poesia a partir da fusão de várias linguagens em um mesmo ambiente.

Para pensar o movimento do *slam*, recorreremos às narrativas dos poetas com quem uma das autoras deste texto tem sistematicamente conversado, e com os quais tanto temos aprendido. Para W-Black, “o *slam* é uma arte falada e nos permite construir histórias contadas por nós; tem um poder de se comunicar com todo o tipo de gente, pois por meio da palavra falada, não depende da pessoa ser letrada, ela pode construir a sua narrativa, da maneira que ela quiser, e as pessoas escutarem” (Conversa com W-Black 28/01/2022). De acordo com Laura Conceição, “o *slam* no Brasil tem uma característica de abordar vivências minoritárias, questões sociais, com textos muito políticos, de resistência” (Conversa com Laura 27/01/2022). Um *slam* é, antes de tudo, um lugar de resistência, de atos do cotidiano, capazes de provocar fissuras pelas quais se forjam novas práticas de existência, mais conectadas com as demandas dos sujeitos que a cidade não responde. Nesta direção, “(...) resistir é afirmar, criar e produzir diferenças.” (PIRES, 2007, p. 44 *apud* ÁVILA; FERLA, 2017, p. 740)

Assumimos neste texto o desafio de versar sobre um acontecimento poético que é vivencial, uma plataforma que convoca a acontecimentos vivos (LUCENA, 2017, p.

² É necessário salientar aqui, como veremos, que não há um estatuto físico prévio à noção de corpo com a qual trabalhamos aqui. Ela é, sobretudo, uma conceituação afetiva.

100). O *slam* é um movimento coletivo, a formação de coletivos de poetas é a própria condição e efeito de sua existência. Estes coletivos têm uma relação muito próxima com o território onde surgem e parecem promover uma “perturbação criativa dos fluxos urbanos capitalistas”, pois “questionam práticas e discursos, buscando mostrar outras possibilidades de ser da vida na cidade” (ÁVILA; FERLA, 2017, p. 740). Há, nestas experiências, a produção e circulação de uma energia propriamente poética, que provoca a ruptura com o real ambiente e a criação de outro espaço-tempo, uma brecha na realidade (ZUMTHOR, 2014).

Diferente dos eventos culturais que entram em cartaz ou expõem obras determinadas de artistas pré-definidos, o *slam* se aproxima mais de um chamado e se faz com os corpos, vozes e urgências que os escutam e os habitam de cada vez. Em alguns momentos, é possível reconhecer uma certa recorrência de linguagens e urgências, uma espécie de “palanque” de uma única voz, como reflexo das conjunturas políticas que nos atravessam. Trata-se mais do exercício de um “parlamento”, uma “assembleia pública” que se inventa na reunião e imbricação de palavras incorporadas, encarnadas e diversas (LUCENA, 2017, p. 100). Independente da temática da assembleia, ela também é uma reivindicação por poder se unir, se reunir em grupo, de fazê-lo livremente, sem medo da violência policial ou da censura política. Quando corpos se unem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (BUTLER, 2019). São essas forças eminentemente públicas, polifônicas e nômades que não podemos perder de vista ao nos aproximarmos de uma pesquisa dedicada ao *slam*.

Ao abordar as poéticas do *slam*, de existências dizendo poesias na rua, visitamos corpos em processos ricos de produção, emergentes nas poéticas que habitam. Entendemos, então, que tais corpos não estão lá, dados de antemão, mas que se constituem pela condição afetiva que lhes possibilita. Lembremos Espinosa a partir de Deleuze: um corpo é definido pela sua capacidade de afetar e de ser afetado (DELEUZE, 2019). Ele se produz por meio de uma dinâmica de elementos que, agenciados, permanecem em relativa estabilidade, que inclui sua recomposição a cada encontro que com outros corpos se estabelece. O corpo, portanto, é dado às

composições, e uma questão que surge nos encontros é, justamente, a de como corpos podem se compor uns com os outros para ampliarem as suas potências, sem, contudo, perderem as forças individuais que lhes caracterizam. Ao mesmo tempo, se os seres compõem com outros para ampliarem sua potência afetiva, podemos pensar que, durante o acontecimento de uma batalha poética, criam-se corpos múltiplos, corpos coletivos, constituídos a partir das variações contínuas entre elementos heterogêneos em composições diversas de velocidade e de lentidão (ÁVILA; FERLA, 2017, p. 743). Além disso, o corpo está inserido em um contexto de relações sociais, culturais e históricas:

Não podemos falar sobre um corpo sem saber o que sustenta esse corpo, e qual pode ser a sua relação com esse apoio – ou falta de apoio. O corpo é menos uma entidade do que um conjunto vivo de relações; o corpo não pode ser completamente dissociado das condições ambientais e de infra-estrutura da sua vida e da sua ação. Sua ação é sempre uma ação condicionada, que é um sentido do caráter histórico do corpo. (BUTLER, 2019, p. 72)

Pensar a questão do corpo no *slam* também nos convoca a olhar para os territórios habitados, experimentados e emergentes pelas existências que nele partilham. Um território é um espaço de vida, praticado e trazido à existência pela relação entre os espaços dos corpos em encontros diversos, co-produzidos (HAESBAERT, 2020). O corpo é o “meu território”, corpo-território-terra, um conceito-força advindo dos povos originários que se refere a “recuperação e defesa histórica do meu território corpo terra, assumindo a recuperação do meu corpo expropriado para gerar vida, alegria, vitalidade, prazeres e construção de saberes liberadores para a tomada de decisões” (HAESBAERT, 2020, p. 81). Mas é também território-corpo, “a própria terra como corpo” (p. 82). Entre corpo-território e território-corpo, está em jogo uma continuidade que nos faz pensar uma vez mais no *slam*: espaço de invenção de um e de outro, no qual emerge o terceiro elemento de nossa análise: a rua, lugar onde os poetas circulam e se sustentam, terreno no qual a possibilidade de interação e de expressão se efetivam.

Um dispositivo poético

Utilizamos neste texto o conceito de experiência para nos referir às performances poéticas do *slam*, nos inspirando em Laban, que insistia na dança como uma experiência, e não como uma forma de apresentação. Na dança, assim como nas

poéticas do *slam*, a busca é pela livre expressão da corporeidade e pela criação e experimentação de corporeidades inéditas, valorizando a improvisação como uma de suas modalidades (ÁVILA; FERLA, 2017, p. 736). Na construção da performance poética, a partir da palavra-corpo, o poeta experimenta múltiplas possibilidades expressivas, deixando-se afetar pelas palavras e permitindo-se descobrir o corpo que com elas vem à tona.

Como a pesquisa versa sobre encontros entre poesia, corpo e rua, entre palavra dita e escrita, e considerando-se o contexto de pandemia mundial de COVID-19 – que coincidiu com o início da pesquisa –, estivemos em busca de modos de acessar e acompanhar essas experiências de modo remoto. *Como fazer uma pesquisa sobre um movimento poético que acontece na rua dentro de casa?* Nessa direção, e a partir da sugestão de uma generosa parceira dessa pesquisa³, nos propusemos a produzir um dispositivo específico para esta pesquisa: assistir, junto com poetas de *slam*, vídeos de suas performances públicas durante as batalhas, conversando com eles(as) sobre tais experiências. Destacamos que o dispositivo apresentado é um dos caminhos que está sendo trilhado na pesquisa em desenvolvimento; alguns outros já se fizeram e certamente percursos inéditos ainda irão se fazer.

O dispositivo começa antes mesmo do encontro, com a seleção dos vídeos⁴ que serão assistidos, o que já instaura um campo de relação entre a pesquisadora e as materialidades poéticas, do qual brotam questões e considerações diversas. Há um movimento de análise pelo qual a investigadora se vê envolvida pelas imagens e falas que emergem das produções visuais. A experiência desse primeiro encontro, ainda anterior à conversa com os(as) poetas, é, portanto, uma incitação à palavra pela palavra já dita; uma atenção à trajetória que ela é capaz de percorrer quando enunciada. Começamos a experimentar este dispositivo e pudemos perceber sua potência em acessar a experiência de dizer poesias no *slam* e as relações entre corpo, poesia oral e rua. Foram feitas, até hoje, quatro conversas com poetas diferentes: Martina, Brenalta, Laura Conceição e W-Black. É delas que emerge a experiência-escrita que segue, forjada com esses e essas que, de algum modo, são coautores desta pesquisa.

³ Trata-se da professora Ana Angelita Rocha, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a quem agradecemos a valiosa contribuição.

⁴ Os vídeos assistidos estão disponíveis nas referências bibliográficas.

Na vivência realizada até aqui com o dispositivo, três questões ganharam certo relevo – “*como palavra e corpo se encontram nas poéticas do slam?*”, “*qual (is) é (são) a(s) diferença(s) entre falar poesia na rua e em outros espaços?*” e o “*que acontece na rua e só nela?*” –, pois a partir delas emergiram trajetórias de produção de força das palavras no *slam*, e é justamente tais caminhos que desejamos mapear. Lembremos, como o fez José Gil ao falar da experiência infantil, que “para uma criança, uma palavra tem a força da emoção que a contamina; ela é, antes de mais nada, essa força e toma o seu sentido” (GIL, 2018, p. 22). Nossa experiência cotidiana talvez subjogue tal “palavra-força” (GIL, 2018, p. 22) na banalidade do seu uso. Por outro lado, o que nos parece importante em experiências como a do *slam* é que, em sua relação com um corpo que emerge expressivo, tal força é de algum modo retomada.

O *slam* faz ressurgir a força da palavra encarnada por meio de caminhos diversos. Essas trajetórias são muito caras à pesquisa e, portanto, nos engajamos em uma espécie de cartografia das poéticas que busca acompanhá-las e dar contribuições para algumas questões: Como a palavra ganha força de transformação ao ser enunciada? O que as palavras movem? Quais efeitos elas produzem? Lançaremos mão das próprias falas dos poetas que emergiram nas conversas sobre os vídeos, pois elas carregam a força de suas narrativas.

O *slam* é um conjunto de operações sobre e a partir da palavra, que envolve afetações e movimentos diversos. Essas operações serão acompanhadas nesta cartografia por meio de dois caminhos, emergentes durante as conversas: *o slam como itinerância entre corpo e palavra e o slam como deriva entre palavra, corpo e política*. O primeiro procura dar motivações para se pensar em como palavra e corpo se encontram nas poéticas do *slam* e geram movimentos; o segundo aborda as peculiaridades das poéticas do *slam* que se relacionam à sua natureza política de movimento coletivo na rua.

Cartografando

Escolhemos a cartografia (ou elas nos escolheu) para nos relacionar com as trajetórias de produção de força das palavras nas poéticas do *slam*, pois ela implica uma disposição para afirmar uma potência da própria vida e uma conexão com as marcas que

se fazem no corpo do pesquisador no encontro com outros corpos: “A pesquisa faz-se assim como cartografia do meio em que o pesquisador está mergulhado na produção de mapas referentes aos encontros vividos nesses trajetos e aos afetos e sensações ali produzidos” (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 183). Quanto mais o pesquisador estiver imerso nesse campo, mais as intensidades brotam. Mas de que corpo é esse que estamos falando? É possível produzi-lo? Estamos falando aqui de certa construção de um corpo de cartógrafo que, com um grau justo de porosidade, se deixa vibrar pelos encontros, produzir conexões, compor-se com o ambiente, conhecer e produzir mundos. Alguns movimentos podem ajudar nesta construção: colocar-se à espreita dos acontecimentos e construir um estado de presença com prudência e cuidado:

Não existem fórmulas prontas, apenas uma longa preparação (...) O trabalho do cartógrafo é assim um trabalho de produção permanente de si, na experimentação de um corpo que, continuamente, se configura nos encontros com outros corpos (...) Também não se trata de exigir “grandes performances”, mas um olhar refinado ao que é pequeno, ao mínimo, ao quase invisível que se engendra nos contatos. (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 190)

Antes de desdobrar os caminhos mencionados acima, apresentamos os quatro poetas interlocutores da pesquisa. Martina é rapper, poeta e produtora. Carioca, cria do complexo do Alemão e criadora do Slam Laje, ela desenvolve um trabalho social e cultural importante na favela onde mora. Diz que gosta mais de produzir o *slam* do que de batalhar. Martina é aquariana, dona de um sorriso enorme, divertida e espontânea, daquelas pessoas que parece que você conhece há muito tempo. Ela foi a primeira poeta que participou da pesquisa e sua disponibilidade e abertura foram importantes para os percursos de pesquisa. Brenalta é rapper, MC, poeta, ator e professor, nascido e criado na cidade de São Sebastião, litoral norte de São Paulo. Ele criou a “Batalha do Verso”, que envolve jovens participantes das oficinas culturais que ele oferece e lançou recentemente um disco chamado “Escombros”. Suas performances poéticas são impactantes, ele investe bastante num trabalho com o corpo, em diálogo com o teatro, e é um interlocutor generoso e parceiro de experimentações da pesquisa. Laura Conceição é MC e poeta, nascida na Zona da Mata Mineira. Criou o projeto Poesia na Escola e é fundadora do coletivo de poesia *Duas*. Laura participou da final do Slam BR 2017 e desde então despontou na cena do *slam*. Suas poesias têm uma forte pegada feminista. W-Black, nome artístico de William Corrêa, é poeta, rapper, fundador do Slam Vila

Isabel, professor de biologia da rede municipal de Educação de Maricá e estudante de doutorado da Faculdade de Educação da UFRJ. Ele acredita que “o *slam* tem um potencial de impacto na vida das pessoas do território que nenhuma outra arte tem” (Conversa com W-Black 28/01/2022) e aposta firmemente no diálogo entre o *slam* e a educação.

São esses os poetas, os intercessores deste texto. A noção de “intercessor” diz respeito aos elementos colocados em jogo no exercício do pensamento, a fim de que o ato criativo que o funda possa ocorrer. “Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor” (VASCONCELLOS, 2005, p. 1223), e sua existência é condição *sine qua non* para que a força inventiva de qualquer processo investigativo tome forma. Eles têm a função de interromper as representações já prontas, os modelos já constituídos, abrindo espaço para a novidade que alimenta a ciência, a arte, a filosofia (DELEUZE, 1992). Com suas produções, demos materialidade a estas linhas. Junto a suas palavras, vimos emergir alguns caminhos entre a palavra, o corpo e a rua, mediados pelas valiosas batalhas de que participam.

Primeiro caminho: o *slam* como itinerância entre corpo e palavra

Pensando nas existências artísticas e coletivas que agenciam em sua pesquisa, Ávila e Ferla reiteram a força de resistência que reside nos corpos que passeiam pela cidade:

A busca do Estado por controlar o espaço vai reduzindo e impedindo a circulação lúdica e criativa nos espaços públicos, e a ação artística se dá como acontecimento corporal ativo, promovendo a parada dos espectadores em meio ao fluxo urbano. Nessa parada, nos surpreendemos, nos incomodamos, pois na(s) máscara(s) do artista vemos várias facetas de nós mesmos. É corpo-movimento, corpo produzindo movimento e colocando o(s) outro(s) em movimento (...) é no corpo e a partir dele que irão acontecer os encontros possíveis e serão articuladas as ações. (ÁVILA; FERLA, 2017, p. 736)

Partindo dos efeitos das artes nos cenários urbanos contemporâneos e afirmando o *slam* como um movimento que se produz no encontro, buscamos aqui tratar como as poéticas do *slam*, em sua capacidade de produzir rua e por meio dos múltiplos encontros entre palavra e corpo, geram movimentos. Deslocar, pôr em movimento, é produzir a possibilidade de o outro sair do seu lugar, articular áreas de resistência e se

experimentar outro, propagar a potência da vida. Os encontros e seus movimentos se relacionam à capacidade que os corpos dos poetas têm de se deixar vibrar pelos encontros, “corpos que ocupam um lugar inesperado e se lançam à desterritorialização, à criação de mundos (...) para os quais as fronteiras não são limites, mas espaços entre dois, territórios para potenciais encontros e trocas” (ÁVILA; FERLA, 2017, p. 740). W-Black continua a nos falar do que resiste, dessa vez a partir de um conceito-força muito trabalhado no *slam*: o ZAP, Zona Autônoma da Palavra. “Em cada local, em cada espaço, em cada dia, em cada momento, você tem uma energia e as pessoas recebem diferentes impactos, de diferentes intensidades, de acordo com a sua emoção e com o que a pessoa vive naquele momento” (Conversa com W-Black 28/01/2022).

W-Black fala de um encontro entre palavra e corpo propiciado pelo *slam*. Mas o que esses encontros fazem mover? É ele mesmo quem o diz: o que eles são e o que produzem é infinito, fruto dos próprios agenciamentos entre corpos, narrativas, sentimentos, sensações.

*Documento, por favor! Aí (o policial) ficou sem ação quando mostrei a carteirinha do mestrado em educação. O sistema dá pane quando vem pra opressão e encontra preto e pobre com mestrado em educação*⁵(trecho de uma poesia de W-Black no Slam do Topo). Você tem diferentes maneiras de trabalhar sentimentos no *slam*, com quem você quer trabalhar os sentimentos, sobre qual sentimento você quer tratar, a forma que você quer expressar sua narrativa, se falada, se só corporal, se só com olhar... Eu não conheço ainda um *slam* só com o toque, feito por pessoas cegas, mas é questão do tempo de existir. (Conversa com W-Black 28/01/2022)

A artistagem do *slam* está justamente aí: a batalha é um momento no qual uma miríade de elementos sensíveis se cruza, gerando daí o efeito performático das declamações. Entre tais cruzamentos, é preciso destacar aquele que produz palavra e corpo, e que parece iniciar a todos os outros, produzindo uma espécie de força de disparo pela qual os elementos sensíveis se dispersam. Palavra e corpo que se constituem ali, no próprio ato poético, não podendo existir isoladamente:

Em tempos de intervenção militar, eles insistem em ter aversão à minha intervenção poética. Mas não me calo não, o que falta pra eles então? Pô...ética! (Trecho de uma poesia de Laura no Slam Guilhermina). Gosto de adequar meu texto ao ambiente (...) esse texto é um texto mais rebuscado, mas bateu nas crianças, elas gostaram pra caramba! Então eu acho que vai muito da presença ali, do que você põe no corpo. Ainda que não se

⁵ Experimentamos aqui juntar a palavra poética à palavra do poeta, na direção de dar materialidade às forças poéticas em jogo no *slam*.

entenda tanto o conteúdo, devido à idade, é legal de ver a energia, a energia circula tanto que é potente. (Conversa com Laura 27/01/2022)

É por esse entrelace que Laura Conceição percebe o corpo como um catalisador da performance poética; mesmo que o público não compreenda bem o discurso, ele consegue captar a mensagem do poema, nascente na expressão corporal. Estamos, aqui, portanto, tratando de uma poesia vocal que vai muito além da voz, e que, como assinala Neves (2017), requer a presença constante do corpo, músculos, vísceras e sangue. Para os artistas de rua, o corpo tem um papel importante no processo de decifração de sensações, de criação e de comunicação com o público. O corpo é suporte, cenário, linguagem – gestos, movimentos, ritmos, pausas (espaço e tempo) –, e é na relação com outros corpos que ele se faz (ÁVILA; FERLA, 2017).

Mas é também a palavra que se move no corpo. É Brenalta que mais claramente menciona essa capacidade do texto se mover ao ser oralizado; ele se transforma ao ser trabalhado pelo corpo do poeta. *Levanta, tem que correr! Revolução mesmo sou eu, jovem preto aos 20 anos sobrevivendo e dando aulas na ETEC. Nós somos o brilho próprio no céu como Estrela D’Alva. Lembro o primeiro cachê, o sorriso que minha mãe dava, com ela aprendi a ser forte, entender o lugar de fala* (Trecho de uma poesia de Brenalta no Slam Independente). Se as palavras escritas são as mesmas, o texto já é todo outro; diante do público, a expressão poética se transforma por meio desse exercício de oralidade, e a palavra falada – a palavra que fala – já é outra. A palavra é tratada pelo artista como um pedaço de barro ou de madeira, modelada, talhada, pintada com cores, em meio a recursos de velocidades, intensidades, repetições, densidades, timbres e marcadores de oralidade, no sentido de materializar o que não está presente e que os poetas desejam presentificar para o público (D’ALVA, 2014). Esse imbricamento entre a palavra que se enuncia e o corpo que lhe dá presença produz um plano de relações no qual seus termos são cada vez mais difíceis de se delinear:

Hoje em dia, o boy vai na baladinha para dar uma espiada na potranca. Eles querem abrir nossa perna à força, nosso espaço à força, então: Pô... tranca! (Trecho de uma poesia de Laura no Slam Guilhermina). Eu tenho uma questão que é, quando eu vou escrever, eu escrevo com o corpo também. Então quando eu vou pensar na palavra, eu penso no gesto da palavra, isso tudo compõe a poesia, compõe totalmente (...) essa poesia⁶ é uma poesia que eu não posso entregar ela num livro, não vai dar certo no livro.

⁶ A poesia referida encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nzZAEVnx-jw&t=8s>>. Acesso em: 28/02/2022.

Ela é uma poesia impúblicável, porque ela só dá certo com a ajuda da minha interpretação, da minha entonação. (Conversa com Laura 27/01/2022)

O que inviabiliza o livro, como o diz Laura, parece o mesmo que viabiliza o sentido da palavra na batalha: a força de enunciação que provém de seu agenciamento com o corpo, fundamental na criação do texto que se delinea no *slam* em ato:

Eu escrevo com o meu corpo e com o meu corpo eu a decoro (a poesia). Então o meu processo de decorar o texto é muito potencializado pelos gestos que eu faço. (...) E aí depois eu não sei se eu decorei os gestos e por isso eu estou falando ou se eu estou falando e por isso estou fazendo os gestos. Por isso eu larguei o caderno. (Conversa com Laura 27/01/2022)

Caminhos de expressão valiosos, por promoverem tal relação entre corpo e escrita como trampolim à experiência – aqui pensada como a que fala Larrosa (2015): aquela que de algum modo nos atravessa e transforma, não nos permitindo que saíamos dela sem algum tipo de interrupção que nos modifica –, as performances poéticas são agenciadoras de circulações afetivas entre os corpos. Como na situação vivida por Martina: *Eu vejo uma chacina todos os dias. Eu vivo uma chacina todos os dias. Respeita meu povo preto que não tem direito a chorar, que tá acostumado a apanhar e não pode gritar, porque no dia seguinte tem que ir trabalhar* (Trecho de uma poesia de Martina no Slam Laje) “Eu fui recitar e estava muito mexida, com a morte de Marielle e com a violência no complexo do Alemão naquele momento que tinha feito várias vítimas..., mas foi bom, botei tudo para fora” (Conversa com Martina 06/08/2021). Há um efeito de alívio e de esvaziamento experimentado pela poeta logo após a declamação de sua poesia em uma batalha. Mas há também algo mais, que se revela pela produção desse grito contra a morte e a violência. Alguma coisa da ordem do que vaza nas mensagens, por sua inventividade e engajamento. Algo, efetivamente, da ordem do político.

Segundo caminho: O *slam* como deriva entre palavra, corpo e política

Há que se acrescentar uma guia importante nas interfaces entre corpo e palavra como visíveis no *slam*. Uma potência rueira, por assim dizer, que produz uma exigência ao dizer que se corporifica pela batalha: a de que ele seja mensageiro da própria resistência que lhe dá sentido. O *slam* não resiste apenas porque se coloca na rua; ele

resiste porque declama, porque reclama diante daquilo que nela insistentemente reverbera e se reitera, seja a violência intolerável, o estado agressivo, a existência que incomoda. Mas também porque comemora a rua:

A rua é diversa. A rua é de quem versa e ocupa suas curvas, ladeiras, praças, feiras e becos aparentemente sem saída. A rua é de um povo diverso, que festeja, luta e resiste às investidas de apagamento, silenciamento e mortificação. A rua segue festejando, apesar das adversidades e bloqueios. A vida insiste em fluir, seguir seu curso, inventar novos caminhos quando lhes bloqueiam a passagem de suas águas. A vida não desiste de afirmar sua beleza, sua potência, sua força de ressurgir das cinzas do que foi morto, matado. Com suas cores, ritmos e sabores, a rua é a festa da diferença. No baile charme de Madureira, nas rodas de samba e de *slam*, nas festas religiosas, ao mesmo tempo sagradas e profanas, nas feiras livres, na fé do seu povo, no jogo, nos botequins, nos sorrisos... (Diário 20/10/2021)

Ao morar na rua, o *slam* faz coro com as narrativas que lhe disputam. É W-Black que aborda essa questão: *A África está viva, dentro de nós! E o poeta tá falando, tá gritando... é a voz para acabar com o silêncio dos povos que se acabaram. Eu falo dos ancestrais, que desde sempre vocês mataram. Mas nós vamos cobrar, porque a justiça começou. O machado vai cantar e o dono é Xangô!* (Trecho de uma poesia de W-Black falada no Slam RJ 2018) “A produção de narrativa é a liga que conecta meu corpo à minha palavra. O que eu quero, na minha vida artística e educacional, é disputar narrativas” (Conversa com W-Black 28/01/2022). Ele encara o fluxo de comunicações em todos os espaços sociais como disputas de narrativas, um cabo de guerra onde cada instituição/movimento puxa para um lado. Esta fala de W-Back nos remeteu a outra, que também versa sobre a potência educativa e transformadora de realidades que um *slam* pode ter:

Sangue de Frida Kahlo, por isso eu não me calo, então não pisa no meu calo porque eu não vou me calar. Descendo de guerreira, minha avó cortava lenha, se vier de lenga lenga, eu uso a (lei) Maria da penha, eu vou te denunciar (Trecho de uma poesia de Laura no Slam Laje). Tem uma cena muito forte na minha cabeça: os molequinhos lá vidrados, vendo poesia no Slam Laje⁷. Isso é a melhor resposta que a gente tem, eles estão interessados, absorvendo e aprendendo esse discurso que é muito importante para respeito e igualdade; e para introjetar na criança o sonho. (Conversa com Laura 27/01/2022)

O caráter de disputa no *slam* está em suas próprias raízes, que se encontram na cultura hip-hop, também conhecida como cultura de rua, nascida nos anos de 1970, no

⁷ Para acessar a experiência mencionada, ver vídeo da poeta Laura falando uma poesia no Slam Laje disponível nas referências bibliográficas.

sul do Bronx, em Nova York. Em meio a um ambiente marcado pela violência, pelo abandono do estado e pelo tráfico de drogas, muitas das gangues de rua existentes, influenciadas pela luta pelos direitos civis americanos, transformaram seu foco de ação e se converteram em gangues de dança, grafite ou – equipes de som e de dança, que disputavam territórios e poder por meio da arte – mas ainda travando batalhas, no impulso da sobrevivência (D’ALVA, 2014). Nessa disputa, o encontro entre poetas e público se faz:

As mina vão tomar de assalto, eu não subo no salto alto, eu canto meu partido alto, faço como me convém. Odeio facebook, a minha vida levo a muque, do repente ao batuque, rap é poema também (Trecho de uma poesia de Laura no Slam Laje). O *slam* é o que faz a ponte entre a minha história e a sua história. Se você está assistindo e se identifica com o que eu estou falando, automaticamente percebe que não está sozinha nas suas questões, na sua luta, na sua sobrevivência e ali já existe essa ponte entre nós. (Conversa com Laura 27/01/2022)

O *slam* é uma experiência de celebração da palavra falada e da escuta. As pontes mencionadas por Laura são erguidas por meio de uma escuta que está para além dos ouvidos:

(...) ouvir com a pele, com os ossos, com os olhos, com o corpo todo. A escuta aproxima os tempos, passado, presente, futuro e não tem lugar fixo, não escutamos só com os ouvidos. Não escutamos apenas palavras, frases, discursos, escutamos sussurros inaudíveis, linhas de força, pulsões, rebeliões. É um encontro do corpo com ele mesmo e do corpo com um outro. Limites, impossibilidades, rachaduras, dor, cicatrizes, rompimentos, alargamentos, alagamentos, tudo parece ter a ver com o escutar. (LUCENA, 2017, p. 50)

Nesta ação de escutar, o ouvinte se torna falante, pois se vê convocado a narrar sua própria vida e história. Recordamo-nos da narrativa de uma colega do grupo de pesquisa ao qual estamos ligados, registrada no diário da pesquisa, sobre sua experiência com o *slam*:

Eu acho que o *slam* é um espaço de atuação para vozes, pensamentos e ideias, coisas que a gente não solta no dia a dia, em qualquer lugar, mas no *slam*, quando a gente se encontra, a gente vai falando, soltando, fazendo... Toda vez que eu presencio um acontecimento do *slam*, eu não consigo conter minha voz clandestina, eu penso em alguma coisa, eu quero falar alguma coisa, o que eu não falaria em uma sala lotada, com 40 pessoas, com professor falando. Eu gosto muito do que o *slam* me desperta! (Diário 17/06/2020)

Trata-se aqui não somente do reconhecimento de identidades dadas, mas de certa exposição a uma alteridade, e por meio dela, ser arrastado para uma nova experimentação, o que envolve mestiçagem, contágio e exposição. Assim, todo *slam* é um levante, pois trata-se não apenas de um encontro entre as diferenças, mas da possibilidade de uma contaminação mútua e de um alargamento de mundos/modos de existência. Como efeitos, temos a criação de redes de alianças e aparecimento de povos que ainda não existem (LUCENA, 2017).

Ainda mirando nas relações entre os poetas e os públicos que assistem às batalhas, recorremos a algumas narrativas. *Mas aê, silêncio! Eu disse silêncio, eu quero silêncio, todo mundo em silêncio. Silêncio, silêncio mais uma vez! Vocês estão ouvindo isso aqui? Silêncio, esse é o reflexo da sociedade toda vez que um preto é executado* (Trecho de uma poesia no vídeo “Poesia de brenalta mc”). Brenalta, ao falar sobre esse pedido de silêncio, diz: “A galera fica toda em silêncio e é esse o gatilho para levar eles até o final da história” (Conversa com Brenalta 13/10/2021). Percebemos que a palavra do poeta é ordem para que os corpos a recebam de outro modo. O gatilho mencionado por Brenalta se aproxima da linha de soco narrada por Laura: “As poesias precisam ter uma *punchline*. A *punchline* é a linha de soco, depois dela, todo mundo vai gritar” (Conversa com Laura 27/01/2022). Elementos como o silêncio e a *punchline* convocam o público do *slam* a reagir com mais força e expressão. Um público falante e que interage com os poetas e suas poesias:

Tu ignora a preta pobre que apanhou o ano inteiro. Paga de umbandista e vai na gira a passeio. Tu adora o preto velho na consulta do terreiro e que se dane o preto novo que morreu no tiroteio (Uma *punchline* de W-Black no Slam RJ 2018). A gente sente ali, quando ouve a *punchline* do poeta, que ele faz uma referência, pega um conjunto de coisas e isso reverbera na experiência das pessoas, é a hora que a gente grita, bate palma, interrompe o poeta mesmo (...) eu falo muito isso quando vou apresentar *slam*: “Gente, gritem, berrem, reajam à poesia do poeta! O *slam* é interativo. (Conversa com W-Black 28/01/2022)

Numa relação de afetação mútua, via de mão dupla, “o público é um termômetro para o poeta, (...) o que vai gerar transformação em sua vida” (Conversa com Laura 27/01/2022), ao mesmo tempo em que “a reação do público impulsiona energeticamente o poeta: Ele respira, para, dá uma concentrada, se sente empoderado” (Conversa com W-Black 28/01/2022). Por meio das narrativas, percebemos cada vez mais o *slam* como um movimento que se faz na relação entre poetas, público e espaço. Há uma primazia

do momento presente em que o encontro se dá, a atmosfera criada, que não é passível de reprodução, já que nada substitui a presença física, o encontro e o diálogo entre as diferenças (D'ALVA, 2014). O clima de alegria e celebração, os olhares atentos, a vibração com as performances poéticas, o caráter inclusivo e libertário e as convivências são aspectos fundamentais deste movimento.

Eu gosto é de estar com as pessoas! (...) O calor do *slam*, depois que você acaba de recitar, troca ideia com as pessoas, vê outras poesias, conversa com outros poetas... Isso é muito mais do que a poesia, é a situação do *slam*! A troca... isso é muito potente! Isso é da rua! (Conversa com Laura 27/01/2022)

A relação do poeta com o público e com o território são forças que forjam as experiências do *slam*, pois entrelaçadas, se coproduzem:

E agora, tu vai se vender pra qual senhor? A cor do colonizador nunca mudou, mas o discurso sim, de novo te enganou! (...) É senhor (Deus), eu acho que a humanidade deu errado (Trecho de uma poesia de Martina no Slam Laje). O *slam* é uma roda, o movimento de estar em círculo já é um ritual, uma troca de energia (...) às vezes eu me sentia muito pesada... (Numa apresentação no festival *Mulheres do Mundo*, que aconteceu no centro do Rio) apaguei, desmaiei no meio da plateia... Quando eu estou na favela recitando, eu me sinto muito em paz, porque são moradores, pessoas que me viram crescer, que eu vejo na padaria... Quando eu vou para a pista é um outro rolê, várias batalhas de poesia acontecem no centro da cidade, e eu me sinto muito vulnerável no centro da cidade... (Conversa com Martina 06/08/2021)

A ligação com o território é um cruzamento importante no movimento do *slam*:

Eu tô ocupando cada canto, seja público ou privado. Eu tô aqui por Marielle, por aqueles que lutaram pra dizer que de branco eu não sou súdito (Trecho de uma poesia de W-Black no Slam RJ 2018). *Slam* é uma arte de território e ganha as favelas, não é à toa, (...) a necessidade de impacto territorial é gigantesca. As favelas nascem por conta de uma série de processos de opressão, de abandono, de ausência de oportunidades... São territórios que precisam se construir o tempo todo, é “nós por nós” (...) a ânsia de cultura, de arte, de educação, de oportunidade, de expandir as mentes, de ampliar as possibilidades é tão gigantesca, que tudo aquilo que se apresenta com o potencial de transformar realidade a gente suga, ou melhor, protagoniza. A gente começa a dar um significado para aquilo que é nosso, a trazer narrativas que são nossas (...) no *slam* você se conecta com pessoas que com 25 anos de morador, você não conversava. (Conversa com W-Black 28/01/2022)

Esta narrativa nos aponta a força que o *slam* tem de produzir coletividades, juntar pessoas de um mesmo território e a partir daí favorecer a construção de redes de aliança entre elas. Essa é a potência ruela do *slam*, um movimento que não só acontece na rua, mas que é a própria rua em movimento, o que mais uma vez nos indica que a rua não

existe de antemão, pois ela se faz nos encontros: “A rua é o espaço de todos ou deveria ser, é um espaço aberto, acessível, de livre trânsito” (Conversa com Laura 27/01/2022) (...) “que te permite se comunicar até com pessoas que não estavam esperando receber narrativas naquele dia” (Conversa com W-Black 28/01/2022). “Essa é a potência da rua, a rua causa conexões” (Conversa com Laura 27/01/2022).

Os poetas narram a potência de abertura e de comunicação com as pessoas de um movimento que acontece na rua, mas também mencionam seu não-lugar relacionado a certa marginalidade: “Tem também de você fazer na rua porque historicamente não tinha um lugar. Vem da relação com as rodas, com as ágoras, mas também da relação com a marginalidade, do que é visto à margem, que não é bem-vindo” (Conversa com Laura 27/01/2022). Pensamos com eles que a força do *slam* brota mesmo deste lugar complexo: acessível, aberto, mas também atravessado por abandonos e violências de diversas ordens. Lugar que convoca os poetas a uma intensidade expressiva diferente, pois(...) “a rua exige que a gente fale mais alto, seja mais expressivo e tenha uma movimentação corporal muito mais intensa” (Conversa com W-Black 28/01/2022).

Por último, compartilhamos um sentido importante que a rua tem nas poéticas do *slam*, como lugar de conexão com a ancestralidade e a religiosidade, fato que pode ser observado pelas próprias poesias que circulam no *slam*, pois muitas delas mencionam a relação dos(as) poetas com religiões de matrizes africanas:

Não quero esse roda-roda de céu e inferno falso. Eu gosto de gira-gira de pé descalço. Nem sempre sou pé na porta, às vezes a pé eu entro, sempre em pé no terreiro plantando pé de talento. Ao lado da malandragem, salve Zé Pilintra que está presente (Trecho de uma poesia de W-Black no Slam RJ 2018). Para mim, Exu, malandragem e rua tem toda uma conexão. Quando a gente está na rua, a gente está em contato com essas entidades, com essas energias... tem pessoas no *slam* que recitam descalças para sentirem a energia da rua (...) Exu é o orixá da comunicação, então toda vez que eu vou recitar eu peço licença a ele, eu bato três vezes no chão, eu faço a minha prece (...) eu sinto uma energia na rua que eu não sinto em nenhum outro lugar! (Conversa com W-Black 28/01/2022).

Afinal, como o diz Brenalta, “a rua é onde as coisas acontecem de verdade, onde a gente se sente vivo” (Conversa com Brenalta 13/10/2021).

Notas finais: entre ruas, corpos e palavras, uma educação poética possível

Ensaíamos aqui uma cartografia poética do *slam*, acompanhando os encontros e movimentos que acontecem nessas experiências; inventando modos de pensar na questão “O que pode um corpo no/do *slam*?”, que segue alimentando nossas investigações. E se, por um lado, não há como respondê-la do lado de fora das próprias experimentações poéticas com as quais nos relacionamos – pois “ninguém sabe de antemão de que afectos [um corpo] é capaz” (PELBART, 2008, p.2) – por outro é inegável que tal potência emerge no encontro com a palavra, com o público e com a rua. É principalmente por tais elementos que se fundam ali, nas batalhas, espaços comunais, nos quais se partilham modos de se narrar, de se relacionar com o mundo, de viver.

Enquanto comunidade, o *slam* tem por condição a heterogeneidade e a pluralidade; ele nos ajuda a pensar o comunitário, portanto, “na contramão do sonho fusional” ou das homogeneizações de corpos e lutas; em suas invenções poético-corporais singulares, nas performances que anuncia ou nas composições com o público, a comunidade slammer não para de nos lembrar que é “feita de interrupção, fragmentação, suspense, feita de seres singulares e seus encontros. Comunidade como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade” (PELBART, 2008, p. 6). Nesta direção, afirmando a diferença como elo que nos liga aos outros, apostamos nos novos possíveis que a partir daí se abrem e se inventam.

Nas reverberações do *slam*, vemos surgir forças e mensagens que forjam modos de ser corpo e escrita na cidade. Delas parecem emergir elementos valiosos para a afirmação de uma educação mais poética e mais exposta à vida em coletividade. Gert Biesta (2013), um pedagogo holandês, narra o educar como um gesto que solicita responsabilidades – condições de resposta e de responsabilidade que envolvem àqueles alcançados pelo ato educacional. Tal responsividade é fundante do *slam*. Aquilo que surge como apelo nas poesias, aliado à expressão corpoescritural que caracteriza as batalhas, alimenta uma espécie de convocação a existir de certo modo que atravessa poetas e público, em meio a mundos inventados ali, nas ruas, nos espaços públicos ou reivindicados como tal. Em tudo isso, portanto, está implicado um gesto formativo que não cessa de interpelar aqueles que habitam as batalhas.

Essa educação poética movida pelo *slam* acontece pela incorporação da palavra que produz ao mesmo tempo *um corpo da poesia e uma poesia do corpo*. Mas não é só

isso. Mediada pela experiência rueira, essa educação, resistente, afirma continuamente que a rua não é apenas o lugar onde a poesia acontece, mas sim o meio e a própria condição de agência do poeta; um território que sustenta e funda o existir poético, com o seu sangue e suas lutas, abrindo espaços que anunciam, denunciam, reivindicam e afirmam mundos a partir daquilo que vibra nos corpos e, por excesso, lhes vaza. O *slam* é, afinal, uma irrupção, desejosa por contagiar as ruas e seguir na proposição insurgente de modos de viver.

Referências Bibliográficas

- AQUILES, Marcio. Novos poetas “pulam para fora da página”. *Folha de São Paulo*, 17 set. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1709201110.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. *Interface*, v. 21, n. 62, 2017, São Paulo, p. 731-748. Disponível em: <<https://interface.org.br/publicacoes/o-que-pode-o-corpo-corpografias-de-resistencia-n-62/>>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- BIESTA, Gert. *Para além da aprendizagem: educação democrática para um futuro humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRENALTA. Poesia de brenalta mc. *Youtube*, 24 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Ph9VIM2Xac>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BRENALTA. BRENALTA MC mandando poesia (09/01/19). *Youtube*, 14 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QfFIXLRlwNg>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BRENALTA. Slam Independente 5ª Edição - Brenalta. *Youtube*, 6 set. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b7cqWvLnoVs>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CONCEIÇÃO, Laura. Laura Conceição. 2º Slam do Encontro - Festival EMCS 6 anos - 06/10/2017 (Poema 2). *Youtube*, 20 out. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1JdKgFu1hEI&t=6s>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- CONCEIÇÃO, Laura. Laura Conceição - Slam Laje. *Youtube*, 17 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s8IMXBjC5WM&t=34s>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

- CONCEIÇÃO, Laura. [Slam BR 2017 - Final] Laura Conceição 02 - Legendado. *Youtube*, 22 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vS48VNdhw0>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- CONCEIÇÃO, Laura. Laura Conceição, Slam da Guilhermina, Coleção Slam. *Youtube*, 22 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nzZAEVnx-jw>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: A performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Fortaleza: Ed. UECE, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações – 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- AQUILES, Marcio. Novos poetas “pulam para fora da página”. *Folha de São Paulo*, 17 set. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1709201110.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- GIL, José. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.
- HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): Contribuições decoloniais. Niterói: *GEOgraphia*, v. 22, n. 48, 2020. p. 76-90. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100/24532>>. Acesso em: 28 de fev. 2022.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 15-34.
- LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larrouse, 2008.
- LIBERMAN, Flávia; LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. Um corpo de cartógrafo. *Inferface*, v. 19, n. 52, 2015, São Paulo, p. 183-193. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/icse/a/MWxPQ5YZH9FgTTdV5GNZ3Fr/?lang=pt>>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- LIOLI, Amanda; MOREIRA, Catherine. Na língua. *Youtube*, 3 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-aLRrLauNCQ>>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- LUCENA, Cibele Toledo. *Beijo de línguas - quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.
- MC MARTINA. Poesia na Guerra Capítulo 2 - Mc Martina. *Youtube*, 6 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hLLiAwHw4Pk>>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- MC MARTINA. Slam Laje - Mc Martina. *Youtube*, 18 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LAwiatTRQFo>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

- NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, v. 30, n. 2, 2017, São Paulo. p. 92-112. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; SILVANA, Garcia. *Próximo ato*: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/pelbart_peter_elementos.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. *Educação & Sociedade*, v. 26, n. 93, 2005, Campinas. p. 1217-1227. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/vxm4Hnh5fhbMFjpTLLqRbZN/?lang=pt>>. Acesso em: 01 mar. 2022.
- W-BLACK. Literatura e poesia marginal com “W-Black”. *Youtube*, 7 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jo-IpBaxzHY>>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- W-BLACK. Slam do Topo (final 2018) - W-Black. *Youtube*, 12 out. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xos44Pmec6U>>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- W-BLACK. Slam RJ 2018 - Circo Voador. *Facebook*, 31 out. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=269123227281874>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 17/06/2022

ⁱ **Camilla Martins de Oliveira** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **E-mail:** camillamoliveira13@gmail.com

ⁱⁱ **André Bocchetti** é professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenador do CorPes - Zona de Estudos e Pesquisas em Corporeidades e Pedagogias Sensíveis. **E-mail:** andreb.ufrj@gmail.com

UMA CONVERSA ENTRE *SLAM* E UNIVERSIDADE EM QUATRO MOVIMENTOS DE POUSO: *CORAZONAR* UM TERRITÓRIO EM COMPOSIÇÃO DE SABERES

[A CONVERSATION BETWEEN SLAM AND THE UNIVERSITY IN FOUR LANDING MOVEMENTS: CORAZONATING A TERRITORY IN COMPOSITION OF KNOWLEDGE]

RENATA CASTRO GUSMÃOⁱ

ORCID 0000-0003-0416-1429

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

MARIA ELLY HERZ GENROⁱⁱ

ORCID 0000-0002-3330-2158

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Uma conversa entre *slam* e universidade, suas contribuições para o encontro, a formação e o cuidado. Uma tese em finalização, um território atravessado pela pandemia e reinventado de sentido pela escuta, com inspirações metodológicas na cartografia e na etnografia – fronteiras digitais. Quem dá a linha da conversa são *slammers* que compartilham suas poesias e ideias em *podcasts*. A escuta foi organizada em quatro movimentos de pouso. Movimentos provisórios, que se embaralham, complementam e se atualizam no tempo. A poesia para atravessar o cenário de espanto que nos assola.

Palavras-chave: *Poetry Slam*; Universidade; Pesquisa; Formação; Cuidado

Abstract: A conversation between poetry slam and university and their contributions to the encounter, formation and care. A final thesis, a territory crossed by the pandemic and reinvented in meaning by listening, with methodological inspirations in cartography and ethnography – digital borders. Who gives the line of conversation are slammers who share their poetry and ideas on podcasts. The listening was organized in four landing movements. Provisional movements, which are shuffled, complemented and updated in time. Poetry to cross the scenario of amazement that plagues us.

Keywords: Poetry slam; University; Search; Formation; Care

Poesia para atravessar o espanto

“A poesia deveria ser considerada uma atividade pedagógica de saúde pública no País.”

(PUCHEU, 2021a)

Este ensaio apresenta desfechos de uma conversa entre *slam* e universidade e suas contribuições para o encontro, a formação e o cuidado, um tripé atravessado pelas áreas do conhecimento da Educação e da Saúde Coletiva, extrapolando-as pela poesia. Um tema de pesquisa que tocou o corpo em praça pública. *Slam* e universidade, espaços recheados por presencialidades foram esvaziados por conta da pandemia do SARS-CoV-2, o “novo coronavírus”, que já se encontra em seu segundo ano. Os números de mortos seguem aumentando enquanto percorremos o alfabeto grego das variantes. E o que acontece com a pesquisa quando o campo é esvaziado? Ruas, praças, espaços públicos e salas de aula ganharam fronteiras digitais. Um território que foi reinventado de sentido pela escuta.

Para a escrita partimos da sensação no corpo, efeito-escuta da poesia que circulava em praça pública.

Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito (...) 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. Não se acrescenta, ela está. (ZUMTHOR, 2018, p. 48-51)

Sensação que se faz pedagógica em nós, “é a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instalado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu reconstruo” (ZUMTHOR, 2018, p. 51).

Essa sensação que nos atravessa, chamamos de espanto, em conversa com Pucheu (2021b) que, por sua vez, dialoga com Platão, Descartes, Agambem, Arendt, entre outros, que trazem a poesia, a filosofia e seus indiscerníveis como uma forma de se encontrar com os impasses que reverberam do espanto, “passar no impasse, testando-o, explorando-o, alargando-o, sabendo que não pode ser superado por ser constitutivo do conhecimento e do pensamento” (PUCHEU, 2021b, p. 128). Tomamos o impasse, o

espanto, a aporia, o assombro, a admiração, que já são língua para poesia e a filosofia, como provocações para movimentar instituídos, como brecha para uma transformação político-pedagógica.

O declínio da política está atrelado ao fato de ela ter abandonado a poesia e a filosofia, abandonado de vez a criação, o pensamento, ao deixar-se de se espantar com a realidade quanto de dar realidade ao espanto, pois o espanto se coloca como uma intensidade do real que quer atravessar a própria realidade, envolvendo-a. (PUCHEU, 2021b, p. 134)

Era o segundo sábado de algum mês: “poesia contamina, *Slam da Minas!*”, ecoava o grito em vozes diversas enunciando um novo começo. Poesias que circulavam em uma arena de mulheres. Versos que falavam de amor, de ancestralidade, do machismo que assola existências, reivindicavam uma vida vivível, narravam outras versões para as velhas histórias coloniais, para que haja a “decomposição da história que só constrói um tipo de herói” (KIKA SENA, 2020). *Minas* que versavam sobre necropolítica (MBEMBE, 2018), denunciavam violências por conta da pobreza, do gênero, da sexualidade, da religiosidade e da cor. Rimas interseccionais (AKOTIRENE, 2019) embaralhadas ao sino da Catedral Metropolitana faziam tremer as estruturas duras dos poderes do Estado que cercam a Praça da Matriz, Porto Alegre/RS. Vozes que se aninhavam na garganta das mulheres e espalhavam “embriões de futuro” (ROLNIK, 2018) pela poesia, germinando para além das rodas, tal qual o fragmento do manifesto *Slam das minas/SP*:

Andamos de mãos dadas em meio a tanta ordem imposta. Marinheiros de primeira viagem não sabem navegar em nossas águas mornas. Pensa que reina mas cai fácil no canto da sereia. E quando seu mar não mais caber. Aceite e deixe fluir. Respeite e pare de oprimir. Agora nossa fala não tem freio. E viemos para mostrar. Que as manas tem palavra engatilhada pronta pra disparar. Prepare sua alma. Do jeito que entrou aqui, não mais sairá. Força matriz feminina que consta. Somos o *slam das minas, monas e monstras!* (DUARTE, RIBEIRO, ARAÚJO, 2020)

As sementes do *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, como chamamos aqui, foram plantadas no ventre do *Get Me High Jazz Club* em Chicago/ Estados Unidos (1984), idealizado por Marc Kelly Smith, para fugir do circuito acadêmico da Poesia, “nos chamávamos de poetas malcriados”, contam Simith e Kraynak (2009, p. 9). Os autores enumeram cinco coisas que precisamos saber sobre o *slam* (2009, p. 5-6), as quais traduzimos e apresentamos a seguir, como apresentação desta conversa:

1. *Slam* é poesia. Não é ensaio, novela, ou pequenas histórias;

2. *Slam* é performance. Esta é a principal distinção do *slam* dentro do reino da Poesia (com P maiúsculo – a fusão da arte da performance com a arte de escrever poesia);
3. *Slam* é competição. É o público quem tem maior influência em relação ao que é considerado bom ou ruim (não um professor ou uma comissão para decidir o que é arte);
4. *Slam* é interativo. Incentiva o *feedback* do público, seu parceiro ativo, que participa em tudo o que acontece;
5. *Slam* é comunidade. Às vezes é como uma família, às vezes disfuncional, uma família internacional que gosta de celebrar a poesia.

“O *slam* quando surgiu na gringa, nos Estados Unidos, era em bar, em espaços fechados, aqui [no Brasil] o *slam* veio direto para rua, isso já marca um deslocamento em relação a cultura de *slam*” (LEAL, 2021a). O *slam* chegou no Brasil em 2008, trazido por Roberta Estrela D’Alva, em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, como *ZAP Slam* (Zona Autônoma da Palavra). Em 2012 ganhou as ruas com o *Slam da Guilhermina* e 2014 com o *Slam Resistência*, intimamente relacionado aos “movimentos insurgentes” (ROLNIK, 2018, p. 25) da época, como as manifestações contra o aumento das passagens, as ocupação das escolas públicas e reitorias, chegando juntar entre 800 – 1000 pessoas na praça Roosevelt ao redor da poesia, como mostra o documentário *Slam resistência: uma ágora do agora* (SLAM RESISTÊNCIA, 2019).

As redes sociais têm um papel importantíssimo para a divulgação dos eventos e ampliação do alcance da poesia, para além do momento da performance, como contaram nos *podcasts* as *slammers* Tawane Theodoro (2020), Midria (2020) e Bixarte (2021), que tiveram a experiência de terem suas poesias viralizadas nas plataformas digitais. A internet que já era uma importante ferramenta para a divulgação das ideias e do trabalho, com a pandemia tornou-se a plataforma possível.

“Slam: voz de levante” (LOHMANN; D’ALVA, 2017), movimento que se espalhou pelo País, “antes da pandemia havia mais de 200 *slams*, em 20 Estados” (D’ALVA, 2020). Não sabemos o que será do *slam* no pós-pandemia. Neste período, alguns *slams* seguiram acontecendo em virtualidade, alguns deixaram de acontecer, outros aos poucos começam a retomar a presencialidade seguindo protocolos de segurança. Mas o fato é que a vida foi completamente abalada. Vemos a fome crescendo agravada por desastres ambientais e violências sociais contra as “vidas descartáveis” (BUTLER, 2018) e o “anúncio de uma política oficial do extermínio estampada no *Caveirão*” quando sobe a quebrada (LEAL, 2021b, p. 142), balas perdidas que encontram alvo negro e dizem povos originários. De acordo com Rolnik (2018), nessa versão do neoliberalismo, é a própria potência de vida que está sendo soterrada, o que a autora

chama de “o abuso da vida”, “não só da vida humana, ou da vida de uma região, mas do ecossistema do planeta como um todo” (ROLNIK, 2018, p. 174).

“A sirene vital está soando” (ROLNIK, 2018), algo precisa ser feito, é urgente e necessário revermos nossas políticas de encontros, nossas formas de nos relacionarmos entre nós e com o mundo. Neste contexto, a universidade tem um papel estratégico potencial na formação, no entanto, vale lembrar que a universidade também se encontra submersa na apatia do espanto de um histórico colonial contemporâneo, que se expressa também em cortes de verbas de educação e pesquisa, perseguições de discentes e interventores nas reitorias, assim como, pela imposição do eurocentrismo em seus currículos e saberes, repletos de homens brancos e mortos. É necessário que a universidade fortaleça e reinvente o seu papel social diante dos impasses que nos encontramos, repense a ética e os rigores científicos que transformam corpos em objetos de pesquisas, reinvente metodologias, amplie suas possibilidades de expressões. Optamos pelo singelo ato da escuta para mobilizarmos nosso pensamento em ação.

Corazonar um território: alinhavos poéticos metodológicos

Esta conversa entre *slam* e universidade fala desse momento pandêmico. Um território de fronteiras digitais. Quem puxa o fio da prosa são *slammers*, que expressam sua poesia e pensamento em *podcasts*. “O *podcast* é o retorno da voz” (D’ALVA, 2020), “tecnologia reprodutora de oralidade” (FREIRE, 2017, p. 65), que “surgiu associado ao aparecimento dos *blogs* no ambiente da *Internet*, mais especificamente aos *audioblogs* desenvolvidos a partir do ano 2000, utilizando gravações de áudio em formato *MP3*” (ARRUDA; SODRÉ; CARDOSO FILHO, 2021, p. 564). No Brasil, a partir de 2008, há um aumento em seu consumo, no entanto, “percorreu um caminho que lhe aproximou da educação, entretanto, ainda relativamente distante da Escola” (FREIRE, 2017, p. 65).

Imersas na imensidão da escuta buscamos “já ditos” que pudessem contribuir para ampliarmos nossos repertórios de corpo para o encontro, a formação e o cuidado. Da escuta atenta surgiram algumas questões provocadoras para a conversa: Que corpo se ensina como corpo na universidade? Que corpos vemos? Que corpos ouvimos? Que corpos podemos ser? Realizamos o que chamamos de “curadoria de já ditos”, uma escuta

que levou a outras, um vasto material que segue em análise. Apresentamos recortes em conversa dos seguintes *podcasts*, organizados por ordem de escuta:

- *Minas Pretas (2020)*: 9 episódios, envolvendo a escuta de 17 *slammers* negras que participaram do *Slam* da 8ª Festa Literária das Periferias (FLUP);

- *Pimenta no Cúir (2021)*: 9 episódios, envolvendo a escuta de 18 *slammers* LGBTQIA+, que participaram do *Slam* da 9ª FLUP;

- *Preta Galáctica (2021)*: Realizado por Midria, *slammer* que também participou do #2 episódio de *Minas Pretas*, realiza “uma jornada galáctica para dentro das brisas de uma aquariana, poeta, taróloga e estudante de Ciências Sociais”, envolveu a escuta dos episódios: #2 *tornar-se sujeita de si, tornar-se sujeita do mundo*, e #3 *Pesquisar a si mesma na academia*.

- *Slam Rotina (2020)*: envolve a escuta de 10 minas do *Slam das Minas/RS*.

O material foi escutado e catalogado em pastas, as falas que saltaram aos ouvidos foram transcritas. Voz que virou escrita. Apesar de serem falas públicas, todas/todes *slammers* foram contatadas/es para validação de seus “já ditos”.

O primeiro *podcast* escutado foi *Minas Pretas*, no primeiro dia do isolamento social, durante a ida ao supermercado para comprar mantimentos para ficar em casa. Percebemos que tínhamos um campo aos ouvidos. A experiência serviu como ensaio de campo para a escrita do projeto de tese, a ideia de trabalhar com *podcast* apareceu como bem-vinda pela banca examinadora (em virtualidade). Desta forma a escuta foi se ampliando.

Corazonar um território pela escuta. “*Corazonar*”, termo inspirado nas lutas dos povos indígenas e afrodescendentes da América Latina, “uma forma amplificadora de ser-com, pois faz crescer a reciprocidade e a comunhão (... é um sentir-pensar que junta tudo aquilo que as dicotomias separam. É o ato de construir pontes” (SANTOS, 2019 p. 154). O coração como uma opção metafórica para ampliar a visão, tão frequente na ciência e na filosofia (ZAMBRANO, 2008, p. 64). O coração como metáfora para atravessar o espanto. Os caminhos de pesquisa foram construídos em ato, com inspiração metodológica na cartografia (KASTRUP, 2007), na etnografia do “ser afetado” de Jeanne Favret-Saada (SIQUEIRA, 2005) ou na espantografia (PUCHEU, 2021b).

Passeamos em um voo pela escuta, realizamos um movimento de “rastreamento”: “gesto de varredura de campo” (KASTRUP, 2007, p. 18), “o olho tateia, explora, rastreia, o

mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão” [como o coração, por exemplo] (KASTRUP, 2007, p. 18). Por entre as vozes dos *podcasts*, “algo se destaca e ganha relevo”, “é o toque” (KASTRUP, 2007, p. 19), que antecede o “gesto do pouso” ou movimento de pouso, o qual “indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de *zoom*. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala”, e que “se organiza momentaneamente um campo” (KASTRUP, 2007, p. 19).

Organizamos a escuta em quatro movimentos de pouso e seus efeitos-escuta: 1) a arena de *slam* como professora; 2) aguçar os sentidos para a escuta; 3) costurar uma língua que faça pontes; 4) territórios comuns em composições provisórias. Movimentos que são provisórios, abertos ao contato e a improvisação. Movimentos que se misturam, se embaralham e se complementam em um mesmo voo, um território que é vivo e que se atualiza no tempo.

Movimento um: a arena de *slam* como professora

Efeito-escuta: ser aprendiz, tomar a arena de *slam* como professora e *slammers* como referência.

Dialogar com o *slam* é abrir-se para um vasto material produzido: artigos, filmes, vídeos, livros, *zines*, teses, dissertações, trabalhos de conclusões etc. Aproveitamos para reforçar que este ensaio não versa sobre o *slam* especificamente, tampouco sobre *slammers*, isso já é feito. Trata-se de uma conversa entre *slam* e universidade.

A conexão entre *slam* e educação já acontece há mais tempo. *Slam*, poesia e performance, como ferramentas para a educação, para a expressão, para atingir lugares outros, “a gente tá conseguindo vir com uma arte de rua fazer com que eles escrevam, o que eles quiserem. Dá para pensar a língua portuguesa mesmo como matéria, sem impor sobre o que eles vão escrever”, comenta Tawane Theodoro (2020), sobre sua experiência no *slam* interescolar/SP – projeto que acontece desde 2014, idealizado por Emerson Alcalde, com inspiração na experiência das escolas parisienses, “as/os professoras(es) foram sacando a importância do *slam* no auxílio de matérias como Português, História, Geografia e Artes” (ALCALDE, 2022). No ano de 2021, o projeto recebeu o prêmio Jabuti, na categoria de Fomento à Leitura no eixo Inovação.

Um dos temas que não tinha na minha época e nem na escola se falava, por exemplo, era sobre depressão, saúde mental, suicídio, Setembro Amarelo, que aparece muito nas poesias e nas escolas do *Slam Interescolar*. Na praça, é mais política, racismo, polícia. (ALCALDE, 2022)

“A performance de poesia é uma ferramenta de ensino tão boa que faz as pessoas adorarem poesia” (SMITH, 2021). “A poesia permite conhecer meu aluno, o que está dentro”, comenta Natália Pagot (2021), colega de linha de pesquisa, *slammer*, participou do episódio #5 de *Pimenta no Cúir* e compõe o movimento cultural Poetas Vivos – o movimento cultural também realiza oficinas de educação/formação/ para uma educação antirracista como o projeto *Formando Multiplicadores de Cidadania*, realizado durante a pandemia com recursos da *Lei Aldir Blanc*, experiência que também costura a pesquisa.

Adentrando à educação, a conversa entre *slam* e universidade também já é uma realidade. Seja na quantidade expressiva de *slammers* que ocupam ou ocuparam as salas de aulas das universidades como discentes, ou que realizam atividades junto às universidades, seja pelos corredores, saguões ou outros espaços, como disse Bixarte (2021), no episódio #2 de *Pimenta no Cúir*:

Foi fruto de muito trabalho chegar até aqui, quando eu comecei a identificar que eu estava começando a acessar certos espaços que meu corpo geralmente não acessa, eu não estou dentro da universidade, eu não passei no ENEN, mas eu estou dentro das universidades dando palestras.

O *slam* na universidade também apareceu como um espaço de aquilombamento, como na experiência do USPerifa na Universidade de São Paulo (USP), trazida por Midria em seu *podcast*:

Aí eu e mais dois amigos pensamos o USPerifa, que é uma competição de poesia, no molde tradicional dos slams pra receptionar a galera que estava chegando por cotas etnoraciais, o slam se torna um espaço muito maior do que a gente imaginava, ele se torna um quilombo mesmo, esse processo de aquilombamento do USPerifa foi o maior presente que a gente poderia ter e eu não imaginava que aconteceria na universidade. (MIDRIA, 2021)

Essa conversa entre *slam* e universidade também trouxe com força para pauta, as políticas afirmativas e as demandas que entram para a universidade junto com a ampliação do acesso:

Há limitações da academia: de referencial branco, número muito baixo de docentes negras, quando a gente pensa cotas tem os dados recentes, mas a gente ainda não está, esses números são recentes e não refletem uma mudança estrutural, dessa estrutura da academia,

não é só estar lá, a gente tem que mudar as bibliografias, a gente tem que se tornar referência em áreas de pesquisa, a gente tem que resgatar as nossas e os nossos que foram apagadas da história, eu to entrando não só pelas que não entraram, mas também por aquelas que entraram e foram apagadas. (MIDRIA, 2021)

As cotas estão aí! A gente vê a mudança. E a cultura da universidade está acompanhando? O carteiraço também funciona na universidade? Como é a paridade dos espaços de participação da universidade? Quais os interesses que estão em jogo? (PAGOT, 2021)

No entanto, não é só acesso. É necessário chegar nas estruturas coloniais que edificam historicamente as universidades, “A USP foi pensada para a elite cafeeira na década de 20, então não era para eu estar lá, para minhas ancestrais estarem lá, a gente está nadando contra a corrente, contra o próprio curso que a história havia pensado para a gente” (MIDRIA, 2021), Nesse ponto, Federici enuncia que para buscarmos “comuns” na universidade, “temos que questionar as condições materiais, sua história e sua relação com as comunidades que a rodeiam” (FEDERICI, 2020, p. 151). “A academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a (KILOMBA, 2019, p. 51).

Ao adentrarmos às estruturas colonial-cis-hétero-patriarcais que edificam também às universidades, outro ponto que apareceu nos *podcasts* tem a ver com as metodologias de pesquisas utilizadas, falas que falam da necessidade de um giro ético no sentido de descolonizar as pesquisas e quem pesquisa, como aponta o referencial teórico que dialogamos no grupo de pesquisa (MALDONADO-TORRES, 2019, SANTOS, 2019), mas sobretudo, retomaram na escuta:

Eu me sinto indo além do trabalho acadêmico, não é um ir além por tirar o rigor científico da minha pesquisa, ao contrário, até aumenta o rigor, é um envolvimento espiritual, acho que a academia tem muito a ganhar com essa perspectiva, porque a gente está cada vez mais distante da sociedade, a academia cavou sua própria cova, é pensada do modo branco, a própria universidade. (MIDRIA, 2021)

Fazer mestrado e doutorado também tem a ver com isso, porque entrar na academia é uma forma de se legitimizar, de se posicionar, porque senão seguiremos objetificadas por pessoas que contam narrativas e vão ganhar crédito com a gente, temos que ganhar nosso próprio crédito. (LUNA VITROLIRA, 2020)

Slam e universidade, são espaços de circulação de conhecimentos, ao conversarem se articulam em “Ecologia de Saberes” (SANTOS, 2019, p. 59). Um diálogo que se propôs a evitar polaridades para encontrar complementaridades, o que habita *entre*. Neste sentido, outro ponto que saltou aos ouvidos, tem a ver com a forma que os conhecimentos

circulam nestes espaços, assim como, quem tem espaço de fala, quem pode compor os espaços avaliativos e o papel do público na arena. Ao tomarmos a arena como professora, também nos questionamos em relação a proporcionalidade do tempo para fala, assim como, o próprio lugar da oralidade.

Na universidade há uma hierarquização da escrita como conhecimento válido, embora também se fale muito, não há valorização da oralidade. Um conhecimento medido por titulações, como por exemplo, quem pode compor as arenas de uma banca examinadora de doutoramento na universidade? “Como dar espaço à performance em contextos em que predominam os conhecimentos não-performativos e como valorizar a presença de conhecimentos orais em contextos dominados por conhecimentos escritos?” (SANTOS, 2019, p. 93). A universidade precisa se abrir para outras expressões. Não para acabar com o lugar da escrita, mas para ampliá-la.

Movimento dois: aguçar os sentidos para a escuta

Efeito-escuta: identificar os bloqueios da escuta como um processo contínuo.

Tomar a arena como professora envolve também aprender a escutar. Um movimento que se desdobra em outro como uma dança. Para que seja conversa, precisa haver escuta. Para que haja escuta de fato, precisamos identificar os bloqueios, ajustar a sintonia para ondas sonoras não audíveis aos ouvidos padrões. Para ampliarmos as possibilidades de conjugações dos verbos “escutar” e “ouvir”, trouxemos a conversa entre Ivone Gerbara e Débora Diniz, *Esperança feminista em 12 verbos*, na qual o primeiro foi “ouvir” e o último “desobedecer”. A conversa aconteceu em *lives*, em algumas sextas-feiras à noite do primeiro ano de pandemia. Verbos que também compõem essa escuta. Disse Gerbara no início de sua fala: “não é óbvio que ao ouvir nós escutemos”, “a palavra *escutar* vem do latim *auscultāree*, que é uma coisa muito mais intensa, da percepção das vibrações, da voz, do corpo, como se eu fosse auscultar o coração para conhecer o seu íntimo”, ouvir para além dos ouvidos” (GERBARA, 2020). “Escutar/ler diz respeito a um estado de sensibilidade, uma capacidade de ser afetado” (LEAL, 2021b, p. 155). A escuta para além do método. A escuta como ética.

Sobre o *slam* e a escuta:

A gente sente pulsar a energia de dentro para fora da roda, ninguém sai ileso depois de colar no *slam* das minas, ninguém sai ileso depois de colar em qualquer *slam*, é um espaço primeiramente de escuta, de olhar para o que o outro está dizendo com carinho, e depois um lugar para a gente florir, sair da zona de conforto, mexer nosso corpo, nossa alma para se sentir viva. (JULIANA LUISE, 2020)

Que corpos têm suas vozes ouvidas? A escuta dos episódios dos *podcasts* também falam disso, palavras encarnadas da experiência ancestral de silenciamento e apagamento.

Como acadêmica, por exemplo, é comum dizerem que meu trabalho a cerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negras/os residem: “você tem uma perspectiva demasiado subjetiva”, “muito pessoal”; “muito emocional”, “muito específica”; “Esses fatos são objetivos?”. Tais comentários funcionam como uma máscara que silenciam nossas vozes assim que falamos. Eles permitem que o sujeito branco posicione nossos discursos de volta nas margens, como conhecimento desviante, enquanto seus discursos se conservam no centro como a norma. (KILOMBA, 2019, p. 51-52)

O fragmento acima fala da experiência de Kilomba, mas também fala das escutas recorrentes, tanto nos *podcasts*, como nos corredores da universidade. “Precisamos repensar nossas políticas de escuta” (LEAL, 2021b, p. 161); “trata-se, mais profundamente, de questionar a geopolítica colonial da escuta” (LEAL, 2021b, p. 157); ouvir escutas soterradas, ouvidos ensurdecidos pela branquitude, “evitar focar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio (BENTO, 2002, p. 3).

Trouxemos recortes dos *podcasts* como provocações para (re)pensarmos nossa política de escuta e as fronteiras do ser, passando por corpos que compartilham da experiência de perceberem os bloqueios das escutas alheias em relação à suas vozes:

Eu como um corpo trans, chego no *slam*, que se não for trans, é majoritariamente cis, aí eu chegava no *slam*, mandava minhas poesias, eu sentia zero escuta, muitas vezes minhas questões de trans não conseguem penetrar a barreira política que existe na escuta. (LEAL, 2021a)

Um dia saindo do trabalho, passei pelo centro da cidade, tava acontecendo uma roda de *slam*. De onde eu estava não ouvia, mas eu via que tinha um menino negro falando e pessoas em volta dele ouvindo. Aquilo me chamou atenção, porque pessoas negras dificilmente são escutadas, de longe não me parecia violento, fiquei curiosa para saber o que ele dizia e que as pessoas ouviam tão curiosas, quando eu me aproximei, tomei um choque, era poesia, poesia marginal, era as coisas que eu experienciava diariamente, e aquilo me tocou muito. (AGNES MARIÁ, 2020)

O *slam* bebe do hip hop, eu já fui em vários *slams* que acontecia as batalhas de rima, que é um espaço muito dominado por homens (...) eu tenho certeza que se eu for no *slam* e tiver um jurado homem e eu falar algo que não seja de racismo, ou eu falar de algo que diz respeito somente a mulher, ele não vai me dar uma nota boa. (MARIA DUDA, 2020)

Eu concordo muito com o que disse Duda, a gente acaba ficando muito vulnerável nessa questão com os jurados. (LUNA VITROLIRA, 2020)

A língua de sinal é uma língua, não é uma linguagem, porque eu tenho voz nas minhas mãos, é uma linguagem poética, os ouvintes sentem, por conta da língua de sinal, porque tem o mesmo peso. Os ouvintes olham o texto, se emocionam, sentem (...). Eu escrevo minha poesia pensando a sociedade ao contrário, com a pessoa surda dentro, como a surda/o surdo percebem a sociedade, nos sons das coisas, eu me inspiro nisso, em falar das minorias, da falta de inclusão que temos. (NEGABI, 2020)

Ao tomarmos a arena de *slam* como professora, não estamos dizendo que este é um modelo “perfeito” a seguir. O *slam*, assim como a universidade, também se edifica sobre essas estruturas que estruturam a sociedade, mesmo sendo um espaço que faz balançar as estruturas dos poderes, também os reproduzem: bloqueios de escuta, escutas que entram atravessadas e influenciam na nota, no julgamento, na percepção e recepção.

Se partimos do desejo de ouvir mulheres, a escuta transbordou em “mulheridades”, termo que trouxemos de Letícia do Nascimento (2021), “*mulheridades* e não *mulher*, no singular, para demarcar os diferentes modos pelo quais podemos produzir estas experiências sociais, pessoais e coletivas” (NASCIMENTO, 2021, p. 25). O próprio *Slam das Minas*, porta de entrada desta escrita, tensiona fortemente essa fronteira do ser mulher, do ser. “Nesse sentido, o termo *mulheridades* aponta para os processos de produção social dessa categoria” (NASCIMENTO, 2021, p. 25).

Movimento três: costurar uma língua que faça pontes

Efeito-Escuta: para transformar há que suportar o incomodo da costura.

Diz a poesia:

Vai deita, deita, com teus privilégios no chão e põe a mão na consciência. É muito fácil falar com casa, faculdade paga e comida na mesa, não se fala de boca cheia. Então deita, deita, deita no chão e fecha a boca (...) Abracadabra, entrei pro livro, rádio e internet e to dentro da tua casa, isso é um assalto, to dentro da tua casa (...) tiro de letra marginal (...) vai, vai, vai passar mal, é artigo acadêmico premiado no jornal com a nossa desgraça, enquanto na praça mais um cai (...) a bala era para ser perdida, mas por mim foi achada e pela polícia apreendida, na cabeça de uma criança preta vai ser encontrada pelo legista, acabou, vocês estão em dívida. (AGNES MARIÁ; VALETINE, 2020).

A poesia de Agnes Mariá e Valentine, que encerra o episódio #6 de *Minas Pretas*, retorna como incômodo nos ouvidos em diversos momentos da escrita. A frase “você estão em dívida” ecoa, gera vergonha pelo que foi e ainda é, os privilégios ficam evidentes, como efeito da luz negra na pele branca. A vergonha compõe um dos

“cinco mecanismos distintos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa a fim de ser capaz de “ouvir”, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/perpetrador do racismo. negação; culpa; vergonha; reconhecimento; reparação.” (KILOMBA, 2019, p. 43)

A reparação passa pela escuta, mas também passa pela costura de uma língua que faça pontes, que não exclua existências, uma gramática que se atualize para dar conta da vida que se amplia. A língua que “como o desejo, rebenta, se recusa a estar contida dentro de fronteiras” (HOOKS, 2017, p. 223). Para costurar uma língua é necessário “suportar o mal estar” (ROLNIK, 2018) da costura para que as pontes se ergam. O mal estar foi um dos efeitos-escuta inicial em relação aos *podcasts*, seguido pela sensação de ausência de língua para falar das sensações que tocavam o corpo. A branquitude assim com bloqueia a escuta também trava a língua.

Os falantes, precisamente, não criam a língua – já a encontram pronta. Podem, porém, tentar descobrir suas leis, os critérios que presidem a sua antiquíssima e divina criação. Como sugere Sócrates, é necessário, todavia, proceder com cautela, sem se deixar arrastar pelo turbilhão de etimologias e tendo em mente o processo de contaminação e desenvolvimento histórico da língua. (CAVARERO, 2011, p. 75)

Além da colonialidade, outro bloqueio da escuta que reverbera em trava-língua são as estruturas cis-heteropatriarcais. Neste sentido, o *podcast Pimenta no Cúir* traz uma denúncia importante: a expectativa de vida de uma pessoa trans/travesti é de 35 anos! Corpas que ainda encontram acessos negados e dificultados no mundo da educação, do trabalho, dos direitos, dos afetos, da dignidade da vida. “Nós somos empurradas todo o tempo para a prostituição, o tempo todo dizem, tu não vai ter emprego” (VALENTINE, 2020). O Brasil é o país que mas mata pessoas travestis/trans no mundo, no entanto, vale lembrar que desde 2019 a transfobia é considerada crime no País, o que não impediu que a brutalidade seguisse. Talvez esse seja o grande desafio para uma formação que almeje o encontro e o cuidado, a sensibilização, pois as lei/regras só se efetivarão quando “ganharem vigência simbólica na consciência das pessoas” (SEGATO, 2020).

Os *podcasts* trouxeram a poesia como uma língua para existir, para atravessar, da transição capilar à transição de gênero, a poesia como língua para transitar entre as fronteiras, “desguarnecer as fronteiras” (PUCHEU, 2021b). A poesia apareceu como uma forma de existir, ser antes na poesia, através da poesia. A colonização cis-heteropatriarcal também é estética, nos lembra a professora Nascimento (2021), em seu livro *transfeminismo*, que começa com a pergunta: “e não posso ser eu uma mulher?”, retomando a questão que Sojourner Truth fez em 1851 nos Estados Unidos.

Sojourner, mulher negra, traz à tona o fato de que mulheres negras vivem suas feminilidades de forma diferente das mulheres brancas. E essa diversidade de experiências femininas tomará ênfase com os redimensionamentos em torno da categoria gênero. A interrogação de se nós, mulheres transexuais e travestis, somos ou não mulheres, é um martelar constante, dúvida produzida pelo não enquadramento de nossas experiências dentro do CISTema colonial moderno de gênero. (NASCIMENTO, 2021, p. 17)

A pergunta enunciada na voz da professora, aciona outras dimensões de “outridades” (NASCIMENTO, 2021, p. 93). As corpos travestis/trans não são invisibilizadas apenas na linguagem, suas corpos ainda são “patologizadas”, consideradas “mostruosidades”, amadas e sexualizadas na clandestinidade. Qual a fronteira entre a estética e o patológico? Quais corpos são dignos de intervenções? O tensionamento das fronteiras saúde/doença, estético/patológico também aparece na voz dos corpos gordos, que sofrem por terem curvas que transbordam a curva da normalidade, a métrica estabelecida para uma vida em sociedade, como denuncia a poesia de Checha Kadener (2020), representando o *Slam Argentina*, no *Abya Yala Poetry Slam*. As fronteiras da normalidade, da saúde e da doença, dos corpos dignos da vida, suas réguas e medidas precisam ser postas em conversa nas universidades, nas rodas de *slams*, nos almoços de família, nas mesas de bares, no congresso.

Movimento quatro: territórios comuns em composições provisórias

Efeito-escuta: encontrar comuns para além das competições

Esse movimento ressoa dos três anteriores, de modo que possibilite a criação territórios comuns em composições provisórias. “Trata-se de tecer múltiplas redes de conexões entre subjetividades” (ROLNIK, 2018, p. 141), bem como “corpos em aliança”

(BUTLER, 2018 p. 77), e “cujo elemento de união são embriões de mundo que habitam os corpos que delas participam, impondo-lhes a urgência de que sejam criadas formas nas quais tais mundos possam materializar-se completando assim seu processo de germinação” (ROLNIK, 2018, p. 141).

Criam-se com isso territórios relacionais temporários, variados e variáveis. Nesses territórios se produzem sinergias coletivas, provedoras de um acolhimento recíproco que favorece os processos de experimentação de modos de existência distintos dos hegemônicos, valorizando e legitimando sua ousadia. Tais experiências coletivas tornam mais possível o trabalho de travessia do trauma resultante da operação perversa do regime colonial-capitalístico, que confina as subjetividades nas formas e valores dominantes, marcadas pela expropriação do movimento pulsional. (ROLNIK, 2018, p. 141-142)

Tanto o *slam*, como a universidade também sofrem dos apelos competitivos do regime colonial-capitalístico, que busca apropriar-se dos saberes, das sensações, da própria pulsão de vida criativa que circula nesses espaços. Esses desafios e tensionamentos em relação ao *slam*, que atualmente, inclusive, ocupa propagandas e enredo de novela, apareceram na conversa entre Comikk, Alcalde, Estrela D'Alva e Smith, na mesa: *Jogo de Palavras – Como o Slam foi Criado e se Espalhou pelo Mundo*, durante a 10ª FLUP (2021), que teve a poesia falada como homenageada junto com Esperança Garcia. Na oportunidade, expuseram suas percepções relacionadas aos desafios atuais e tensionamentos do *slam* e *slammers*:

seu ego precisa fazer pontes para além do umbigo próprio. No *slam* também tem disso, pessoas que pensam só em si próprias, focadas na competição (...) eu não gosto muito da competição, porque ela infla o ego das pessoas (SMITH, 2021)

A fala acima também serve para pensarmos as universidades, “seus egos” e “umbigos próprios”. Na mesma conversa, Smith foi questionado sobre sua opinião em relação a expansão do *slam* também entre as pesquisas universitárias. Neste ponto, Smith advertiu, “as universidades são instituições e temos que ter cuidado com todas as instituições, porque elas institucionalizam as relações, dizendo como devem ser”. Desta forma, quando nos propomos a pensar universidade, precisamos olhar, escutar, sentir com atenção, as dimensões relacionais que estão em cena, que “disciplinam”, “normalizam” e “docilizam” os corpos, como já falava Foucault (2013) ao analisar o nascimento das prisões, mas que também poderia servir às universidades e demais instituições com seus mecanismos disciplinadores.

Se partimos da sensação de espanto em praça pública em uma arena de *Slam das Minas*, fomos arrebatadas pela escuta, transbordamos em “mulheridades” (NASCIMENTO, 2021), fronteiras que também transbordaram o geográfico, como no *Slam Abya Yala*, novidade do período pandêmico, a copa das Américas do *slam*, aconteceu na 10ª FLUP, valendo vaga para a final em 2022, apesar de não ter *podcast*, também compõe a conversa. Poesias que tocaram a escuta como uma reza, ritmos, línguas não dominadas pelo ouvido padrão se embaralharam no desejo de narrar outra história, de construir outras perspectivas discursivas sobre a América.

Um movimento que enseje comuns (FEDERICI, 2020), escuta também em “pretoguês” (GONZALES, 2020), considera a “amefricanidade” como uma categoria em conversa (GONZALES, 2020). O colonialismo patriarcal constituiu uma ciência prescritiva, não é cuidadosa e fechada ao encontro:

o “racismo se constituía como a “ciência” da superioridade eurocristã (branca e patriarcal), na medida em que se estruturava o modelo ariano de explicação que viria a ser não só o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem como ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental. (GONZALES, 2020, p. 129)

A ideia de compor territórios comuns não é para o isolamento hermético, mas para criar composições, alianças, para que possamos ter ideias para adiar o fim do mundo (KRENAK, 2020), sermos aprendizes de quem já resiste ao fim do mundo há muito tempo. Os territórios não são para criar um universal, um modelo a seguir, mas o oposto de tudo isso, é ampliação.

O lugar da universalidade não me interessa, o lugar da universalidade não deveria interessar a nenhuma de nós, porque é justamente esse lugar que nos oprimiu durante tanto tempo, mas que a gente tem a possibilidade de construção de outros mundos no momento que nos colocamos como sujeitas da realidade, que nos negado por tanto tempo. (MIDRIA, 2021)

Construir territórios como um jogo de *tetris* ao revés. Territórios que se constroem na desconstrução, na descolonização, da universidade, das relações sociais, afetivas, há que “descolonizar o inconsciente” (ROLNIK, 208), há que “descolonizar o amor” (HOOKS, 2020). Amor, em nome do qual tantas de nós seguimos a morrer. Violências que aumentam conforme a melanina, a etnia, a espiritualidade, as escolhas amorosas e sexuais. Precisamos falar de amor como questão urgente de educação e saúde coletiva, amor próprio para além dos “umbigos próprios”, em relação com o coletivo, no encontro

com. Encontrando formas cuidadosas de “se ajuntar” considerando o cenário pandêmico ainda presente.

Ajuntem-se nas salas de aula, numa orgia, em manifestações, em saraus y Slams, na minha casa ou na sua, aqui nessa sala, em um centro acadêmico, na praça Roosevelt (...) Precisamos nos ajuntar, pois é no ajuntamento que trocamos afeto, aumentamos nossas forças y reelaboramos a guerra civil de um ponto de vista ético e ontográfico. ajuntamento como uma forma de ex/orbitar o encontro. (LEAL, 2021 p. 151)

Arremates provisórios

Ao longo do ensaio trouxemos desfechos de uma conversa entre *slam* e universidade, uma conversa desprerenciosa com a pretensão de conhecer o que reverberaria *entre*, quando estes espaços fossem colocados em diálogo, que trouxesse contribuições para o encontro, a formação e o cuidado. Um tripé de intenções que atravessou a escrita. Uma pesquisa que aposta no potencial da conversa para encontrar brechas para atravessar a espantosa e assombrosa realidade que estamos. Pensar na universidade, estando na universidade e estando a universidade ruindo, submersa na incerteza do que virá, se as coisas seguirem como estão os prenúncios não são bons.

Uma conversa em movimento, tendo presente esses prenúncios dilacerantes que ceifam vidas. Que potências amorosas e esperanças ousadas, nos guie na tessitura da construção dos comuns, referências possíveis de criação de alternativas materiais e espirituais na contra-mão do tempo, da explosão de explorações e opressões que fazem parte da paisagem contemporânea. Disputar projetos generosos e democráticos de formação e cuidado com o sentido ético, estético e político são possibilidades que nos mobilizam na constituição de mundos possíveis.

Um diálogo que não foi sempre fluído, tropeçou na escuta, travou no momento da escrita, não encontrou língua para transpor em palavras o que já estava no corpo em sensações. Uma artesanaria constante de se (des)construir metodológica, ética e gramaticalmente. Um território construído pela escuta, o qual habitamos nesse momento adverso. A cada escuta atenta, mundos novos se abriam, novas referências nos foram apresentadas. De modo que, escutar *slammers* impacta na mulher que me torno todo dia, de dentro para fora e de fora para dentro. Aposto na conversa entre mulheres, que transborda em mulheridades e outridades, um território de verbo, que possa germinar e flor e ser ideias para adiar o fim do mundo.

Referências bibliográficas

- AGNES MARIA. Minas Pretas: Agnes e Valentine. In: PRETALAB. PretaPod(e). *Episódio 6*. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- ARRUDA, Rogério Pereira; SODRÉ, Elaine Leonara de Vargas; CARDOSO FILHO, Advaldo da Assunção. O Projeto de Extensão “Vozes da História” se reinventa com o Podcast “Vozes na Pandemia”. *Expressa Extensão*. ISSN 2358-8195, v. 26, n. 1, p. 559-573, jan-abr, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/19641>>. Acesso em: 01 abr. 2021.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- ALCALDE, Emerson. Emerson Alcalde leva slam da periferia de SP a Prêmio Jabuti. In: *Terra*. 06 jan 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/comunidade/visao-do-corre/pega-a-visao/emerson-alcalde-leva-slam-da-periferia-de-sp-a-premio-jabuti,f7928e95519becea108412a69c654f14kgt8hnty.html?fbclid=IwAR3jBDVuvtAfOT_Imcqim9FQbKCCc1L4jNQgSN1TWgrgJmOuVOFzclIWZZ0>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray, BENTO, Maria Aparecida (orgs.). *Psicologia Social do Racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 25-58. Disponível em: <<http://www.media.ceert.org.br/portal-3/pdf/publicacoes/branqueamento-e-branquitude-no-brasil.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- BIXARTE. Pimenta no Cúir com Bixarte e Julian. In: *FLUP* (podcast). Episódio 2. 2021 Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6AjYe5NVB5jnim9ZJ06CJ>>. Acesso em: 02/02/2022.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1ª ed. 2018.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Minas Pretas: Roberta Estrela D’Alva. In: PRETALAB. PretaPod(e). *Episódio 1*. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- DUARTE, Mel; RIBEIRO, Luz; ARAÚJO, Pam. Slam das Minas SP/Manifesto/ Torneio dos slams. In: *Slam da Guilhermina*. 2/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_e0NhADoKTE>. Acesso em: 23/02/2022.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. 41ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

- FREIRE, Eugênio Paccelli Aguiar. Podcast: breve história de uma nova tecnologia educacional. *Educação em Revista*, Marília, v. 18, n. 2, p. 55-70, jul.-dez., 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.36311/2236-5192.2017.v18n2.05.p55>>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- GERBARA, Ivone, DINIZ, Débora. Verbro ouvir. Esperança feminista em 12 verbos. In: *Anis*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_gyiTn643qM>. Acesso em: 24 de fev. 2022.
- GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2ª ed. 2017.
- HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.
- JULIANE LUISE. *Slam Rotina* (podcast). Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/0JqgrPgRWry3pqnKer9Jiu>>. Acesso em: 27 fev. 2022.
- KADENER, Checha. Gorda – Slam Argentina. In: *Abya Yala Poetry Slam*, 27 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V3GjQANCLX0>>. Acesso em: 27 de fev. 2022.
- KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. *Psicologia & Sociedade*; 19(1): 15-22, jan/abr. 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/228351998_O_funcionamento_da_atencao_no_trabalho_do_cartografo>. Acesso em: 26 fev. 2022.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 1ª ed. 2019.
- KIKA SENA. Minas Preta: Minas Pretas: Jazz e Kika. In: *PRETALAB*. PretaPod(e). *Episódio 5*. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 30/01/2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEAL, Abigail Campos. Pimenta no Cúir com Abigail Campos Leal + Luiza Loroza. In: *FLUP* (podcast). Episódio 3. 2021a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/63iisSXpvD3rQfUp3zykOx>>. Acesso em: 01 fev. 2022.
- LEAL, Abigail Campos. *ex/orbitâncias: os caminhos da deserção de gênero*. São Paulo: GLAC edições, 2021b.
- LOHMANN, Tatiana; D'ALVA, Roberta Estrela. *Slam: voz de levante* (filme). 2018.
- MARIA DUDA. Mins Pretas: Maria Duda e Luna Vitrolira. IN: *PRETALAB*. PretaPod(e). Episódio 3. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade: algumas dimensões básicas. Organizadores: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. In: *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2ª ed. 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIDRIA. *Preta Galáctica*. (podcast). 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/68hz50bQ8YeKQCEOH3ypHW>>. Acesso em: 27 fev. 2022.
- NASCIMENTO, Leticia Carolina Pereira. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- NEGABI. Minas Pretas: Rafa Rasta e Negabi. In: *PRETALAB*. PretaPod(e). Episódio 4. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- PAGOT, Natália. *I Seminário Interseccionalidades e democracia nas escolas: o espaço da negritude*. In: Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência. Porto Alegre, 2021.
- PUCHEU, Alberto. Poemas para o Brasil de nosso tempo. In: *Festa Literária de Paraty (FLIP)*. Editora UFRJ e Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. 06 de fevereiro de 2021a. Disponível em: <<https://www.facebook.com/flip.paraty/videos/126474699336245/>>. Acesso em: 21/02/2022.
- PUCHEU, Alberto. *Espantografias: entre poesia, filosofia e política*. Brasília: C14. Casa de Edição, 2021b.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª ed. 2019.
- SEGATO, Rita Laura. *Sesión inaugural del curso Políticas Universitarias para la Igualdad de Género*. TVUNAN. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-8fiE_3q7mw>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos De Campo*. São Paulo: 13(13), p. 155-161. 2005 Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. *Take de Mic: The art of performance poetry slam, and the spoken word*. EUA: Sourcebooks Media Fusion. 2009.
- SMITH, Marc. Palavra Falada. Jogo de Palavras – Como o Slam foi criado e se espalhou pelo mundo. In: *10ª Festa Literária das Periferias*. FLUP. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c6UTq09i_k0>. Acesso em: 27 fev. 2022.

SLAM RESISTÊNCIA. *Documentário uma Ágora do Agora*. 2019. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=9xvcLSj-Ico>>. Acesso em: 26 fev. 2022.

TAWANE THEODORO. Minas Pretas: Tawane e Briela G. In: *PRETALAB*. PretaPod(e).
Episódio 7. 2020. Disponível em: <<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso
em: 30 jan. 2022.

VITROLIRA, Luna. Minas Pretas: Maria Duda e Luna Vitrolira. In: *PRETALAB*.
PretaPod(e). Episódio 3. 2020. Disponível em:
<<https://www.pretalab.com/pretapode>>. Acesso em: 30 jan. 2022.

ZAMBRANO, Maria. *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza editorial: Madrid, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 23/06/2022

ⁱ **Renata Castro Gusmão** é Doutoranda em Educação, Mestra em Saúde Coletiva, Nutricionista.
E-mail: renatagusmao.poa@gmail.com

ⁱⁱ **Maria Elly Herz Genro** é Doutora em Educação pela UFRGS. Docente da Faculdade de
Educação e do Pós-Graduação em Educação da UFRGS. **E-mail:** mariaherz.1305@gmail.com

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

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

FABIANA OLIVEIRA DE SOUZAⁱ

ORCID 0000-0002-6045-0092

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

MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKIⁱⁱ

ORCID 0000-0003-3238-8049

Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC, Brasil

Laboratorio Nacional de Materiales Orales – Morelia, Michoacán, México

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

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

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

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

Introdução

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

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

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

Breve história do *poetry slam*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O compartilhar: narrativas orais no âmbito digital

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

O conceito de remediação dá conta da “lógica formal através da qual os novos média reformam as formas dos média anteriores” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 273), ou seja, a passagem do presencial para a tela, de um desenho para uma fotografia, tudo isso são atos remediadores. Remediadores⁴, também, são os pesquisadores situados em espaços não canônicos e que se utilizam das ferramentas que possuem – escrita de artigos, registros audiovisuais, entrevistas – para trazerem à tona novas formas de manifestação poética, numa transformação mediática⁵ do verbivocovisual. Assim, esse processo remediador rompeu barreiras, na medida em que permitiu que acontecimentos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Configuração no formato remoto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Tais dados podem ser encontrados em: https://www.instagram.com/p/CUQhbizPC8T/?utm_medium=copy_link e https://www.instagram.com/p/CT2QkZwLWFl/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 18 dez. 2021.

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

assumir simultaneamente diferentes funções. Foi o caso do Slam Maranhão 2021, que, nesta que foi a sua primeira edição, contou com a garra, leveza e descontração de apenas três pessoas à sua frente: Micah Aguiar, que foi o *slammaster* responsável por conduzir a disputa e precisou atuar como jurado na calibragem¹¹; Sollamya, sua auxiliar, puxando o “grito de guerra” do Slam Maranhão e cronometrando as apresentações, além de ser uma das poetas que estavam batalhando, algo inimaginável para um *slam* presencial; e Jatobá, do Rio de Janeiro, que foi o poeta do sacrifício, além de ser um dos jurados e o responsável pela matemática do campeonato.¹² Além de tudo isso, perdeu-se o registro da última fase, devido a uma queda de energia na casa de Micah e Sollamya, que contavam apenas com seus próprios recursos (celular e rede de internet). Um trabalho de autogestão cujas falhas ocorreram por culpa da tecnologia, e não por falta de empenho.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

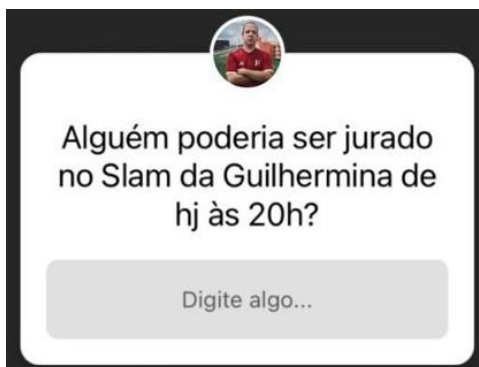
Sobre esse tema, é importante indagar qual é o critério para a formação do júri, que antes era relativamente aleatória, dependendo dos que estivessem presentes no momento. Roberta Estrela D’Alva, que está à frente do ZAP! Slam, Slam SP e SLAM BR, chegou a comentar, durante essas competições, que, para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

Uma forma de evitar uma indicação tão criteriosa, e talvez chegar a uma composição mais “imparcial”, seja pelo modo como fizeram a maioria¹⁴ dos *slams* da Argentina e, no Brasil, grupos como o Slam da Guilhermina. Conforme se verifica na Figura 1, eles costumam perguntar nos *stories* do *Instagram* (do perfil do próprio *slam* ou dos organizadores) quem deseja desempenhar a função de jurado e, aparentemente, escolhem os primeiros a se candidatarem até que se esgotem as vagas. Em uma publicação do Slam Argentina, ainda no *Instagram*¹⁵, informa-se que os jurados para a competição nacional foram escolhidos por sorteio.

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

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

Figura 1: Convite para atuar como jurado



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

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

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

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

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

Ainda sobre o aspecto performático nas competições *on-line*, em quase todos os *slams* da Argentina, preocupados com os riscos de falhas técnicas, os vídeos a serem julgados foram gravados e enviados com antecedência pelos participantes e transmitidos na apresentação ao vivo, para não prejudicar quem tivesse problemas de conexão. No Slam Poético Mendoza, por exemplo, os jurados receberam os arquivos de cada participante para que pudessem vê-los e pontuá-los, caso houvesse imprevistos na hora de transmiti-los. No caso do Slam Quilmes, um diferencial é que se aceitaram filmagens com cenário, figurino e acompanhamento musical, tudo o que em geral está proibido em um *slam* presencial. Por conta disso, houve um participante cujo vídeo contava com uma única imagem de fundo e só ouvimos sua voz; outro, ainda, exibiu somente partes do cenário, sem que víssemos o rosto ou qualquer parte do corpo de quem se apresentou¹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 11/06/2022

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

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

O RAP E O SLAM: VOZES DA RESISTÊNCIA EM CONTEXTOS PÓS-COLONIAIS

[RAP AND SLAM: VOICES OF RESISTANCE IN POST-COLONIAL CONTEXTS]

MIGUEL LOMBRASⁱ

ORCID 0000-0002-6182-2708

Universidade Federal do Oeste da Bahia – Barreiras, BA, Brasil

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERTⁱⁱ

ORCID 0000-0002-9267-5229

Universidade Federal de Pelotas – Pelotas, RS, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a importância do rap e do slam para a articulação de vozes da resistência nos Estados colonizados. Para isso, parte de estudos sobre as relações entre Estado e poder nas obras de Norberto Bobbio e Pierre Bourdieu, encontrando as especificidades dessas relações em países colonizados no trabalho de teóricos pós-coloniais e decoloniais, como Stuart Hall, Gayatri Spivak, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Ailton Krenak. As composições analisadas são do rapper angolano MCK e da slammer brasileira Patrícia Meira. Os resultados 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.

Palavras-chave: Rap; slam; Estado; poder; colonização

Abstract: This article analyzes the importance of rap and slam for the articulation of resistance voices in colonized States. For this, it starts from studies on the relations between State and power in the works of Norberto Bobbio and Pierre Bourdieu, finding the specificities of these relations in colonized countries in the work of postcolonial and decolonial theorists such as Stuart Hall, Gayatri Spivak, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, and Ailton Krenak. The compositions analyzed are by Angolan rapper MCK and Brazilian slammer Patrícia Meira. The results point to a collective poetics in rap and slam, which connects black subjects, poor, peripheral, immigrants, women, LGBTQIA+, in their experience of oppression in different post-colonial contexts in the world.

Keywords: Rap; slam; state; power; colonization

Estado, poder e colonização

Após sofrer uma série de transformações ao longo da história, o conceito de Estado encontra-se em disputa, uma vez que não há consenso entre os diferentes pesquisadores da temática em seus mais diferentes contextos (AMARAL, 2014). Para Norberto Bobbio (2007, p. 94), o Estado deve ser compreendido a partir de três elementos constitutivos, a saber: o povo, o território e a soberania. Já para Pierre Bourdieu (2014), o Estado pode ser compreendido como uma organização política ou jurídica de uma sociedade. Essa é dotada de autoridade por meio do poder exercido no território nacional, seja de forma cultural seja por aparelhos de repressão. Chamamos a atenção para o elemento da autoridade exercido por meio do poder político conforme destaque dado pelo sociólogo. Assim, complementamos Bobbio afirmando que a constituição do Estado dá-se a partir de quatro elementos: o povo, o território, a soberania e o poder. Para o nosso estudo, interessa particularmente o último dos quatro elementos.

Já na filosofia clássica, Aristóteles (2002) classificou o poder em três diferentes vertentes: o poder paterno, o poder despótico e o poder político. O poder político, para o filósofo, é aquele que se caracteriza justamente pela relação entre governantes e governados. Na filosofia moderna, Bobbio (2007, p. 80) definiu o poder político com o exercício da força na referida relação entre Estado e cidadão, pois para obter os efeitos desejados, o primeiro tem o direito de se servir da força sobre o segundo. A ideia de monopolização desse uso da força é o que confere ao Estado o poder, servindo-se de seus aparatos e aparelhos para reprimir e restringir a liberdade de outrem.

Se a constituição dos Estados modernos está estreitamente ligada ao monopólio do poder sobre as populações, é necessário refletir sobre as particularidades dessa relação em Estados que são frutos de relações coloniais. Apoiado nos estudos de autores como Benedict Anderson e Antonio Gramsci, o teórico cultural Stuart Hall (2006) já chamava a atenção para o fato de que o Estado-nação moderno constituía-se pela hegemonia nacional, que se sobrepunha às minorias étnicas, raciais, culturais ou de

gênero. Nos Estados que sofreram colonização, essa marca é ainda mais significativa das relações entre Estado e poder.

Em seu *Crítica da razão negra*, o filósofo camaronês Achille Mbembe centraliza o elemento da raça no âmbito da modernidade europeia, sustentada pelos pilares do colonialismo e do escravismo. Para Mbembe (2013, 2018), é a alteridade com o europeu e sua taxonomia que fazem o homem negro sentir-se como tal. A colonização europeia promoveu a racialização dos povos colonizados na África, na Ásia, na América, sobrepondo os conceitos de branco, negro, amarelo e vermelho às diferenças étnicas locais e criando hierarquias no âmbito do capitalismo global decorrentes do racismo colonial, como ocidente-oriental; primitivo-civilizado; tradicional moderno; mágico/mítico-racional (QUIJANO, 2005).

Desse modo, com o amparo no racismo, os Estados coloniais constituíram-se a partir da negação da humanidade de povos originários. A dizimação, o massacre, a violação, a escravidão foram práticas recorrentes sobretudo na África e na América, onde os povos negros e indígenas eram tidos como não cidadãos, isto é, ausentes de direitos e liberdades fundamentais. Prova disso é o *Estatuto dos indígenas portugueses*, por exemplo, que, em pleno 1954, posterior à Declaração Universal dos Direitos Humanos, considerava as populações indígenas das então províncias de Guiné, Angola e Moçambique como não dotadas dos plenos direitos de cidadania:

Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses. (Portugal, 1954, p. 201)

Se o Estado exerce seu poder pelo monopólio da força, direcionada a seus cidadãos, o que dirá daqueles que sequer são legalmente considerados cidadãos? Assim, o racismo instituído pelo poder colonial legitimou o uso da força política contra os povos negros com o amparo de argumentos frágeis e pouco objetivos, como “ilustração”, “hábitos”, “civildade”, entre outros.

Em *O colonialismo e o século XXI*, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos reflete sobre a violência na periferia dos países herdeiros da colonização. Para ele, não há como dissociar a história colonial, a racialização dos sujeitos colonizados e a segregação espacial desse processo:

Às populações e aos corpos racializados não é reconhecida a mesma dignidade humana que é atribuída aos que os dominam. São populações e corpos que, apesar de todas as declarações universais dos direitos humanos, são existencialmente considerados sub-humanos, seres inferiores na escala do ser, e as suas vidas pouco valor têm para quem os oprime, sendo, por isso, facilmente descartáveis. (SANTOS, 2018, n.p.)

O que Boaventura destaca é que, no século XXI, os sujeitos negros são legalmente considerados cidadãos de seus respectivos Estados. No entanto, essa garantia legal não constitui, na prática, garantia da cidadania e os respectivos direitos à vida, à liberdade, à dignidade. A violência política é direcionada pelo Estado de forma cruel a essas pessoas. Se nos países que foram colonizadores o Estado exerce o papel de garantir o bem-estar social, nos países colonizados o Estado legitima a violência racial, punindo os corpos racializados e garantindo a colonialidade do poder (Cf. MIGNOLO, 2003) às elites locais.

Se iniciamos esta seção refletindo, a partir das considerações do filósofo italiano Norberto Bobbio e do sociólogo francês Pierre Bourdieu, de que o Estado se constitui e se mantém pela utilização do poder contra seus cidadãos, concluímos com o ativista e historiador indígena brasileiro Ailton Krenak (2020), para quem o Estado é uma máquina de guerra, em constante conflito contra os povos autóctones e a natureza.

Da colonização às periferias de Brasil e Angola

A fala tem ampla relação com o poder nos Estados colonizados. Em sua pesquisa intitulada *Memórias da plantação*, a psicanalista e artista plástica Grada Kilomba (2019) inicia as reflexões a partir da máscara imposta aos negros escravizados no Brasil. A máscara referida pode ser entendida a partir dos conceitos de castigo, punição, sinalização, e era muitas vezes imposta a quem roubava, desobedecia ou possuía o vício do alcoolismo. Para Kilomba, porém, para além de toda essa questão, a máscara simboliza a imposição do silêncio, a tentativa de reprimir a fala do sujeito colonizado. É justamente pensando nesse silêncio que a pesquisadora articula seu trabalho a partir das memórias de mulheres negras que migraram para a Europa e vivem o racismo em seu cotidiano.

Para a teórica cultural Gayatri Spivak (2019), em seu clássico *Pode o subalterno falar?*, o silêncio imposto pelas máscaras coloniais perdura. Pensando a partir das

experiências cotidianas de mulheres indianas, Spivak percebe que o protesto dessas mulheres é enunciado, porém não é ouvido com a devida importância nas sociedades capitalistas pós-coloniais. A subalternização dos sujeitos está, então, intimamente ligada à restrição de suas falas. O conceito de fala para Kilomba (2019) está associado à persistência da memória negra. Já para Spivak (2019), a uma espécie de ampla cidadania a que o subalterno não tem acesso. Em ambos os casos, porém, há a percepção da fala enquanto elemento central do processo colonial, em uma tentativa de suplantar os corpos periféricos, subalternos, racializados, de uma articulação ampla que resista à lógica de desumanização resultante da modernidade europeia.

Os Estados resultantes da colonização constituíram-se a partir de assimetrias e violências no que diz respeito ao convívio das diferenças étnicas, raciais, culturais. Se ao longo do século XX esses Estados passaram pela crescente urbanização, é importante destacar o quanto esta respeitou uma lógica segregacionista. Se Boaventura de Sousa Santos destaca a relação de continuidade entre o colonialismo e a ordenação de corpos no presente, o geógrafo Milton Santos elucidava a relação desses corpos com o espaço das periferias urbanas:

Olhando-se o mapa do país, é fácil constatar extensas áreas vazias de hospitais, postos de saúde, escolas secundárias e primárias, informação geral e especializada, enfim, áreas desprovidas de serviços essenciais à vida social e à vida individual. O mesmo, aliás, se verifica quando observamos as plantas das cidades em cujas periferias, apesar de uma certa densidade demográfica, tais serviços estão igualmente ausentes. É como se as pessoas nem lá estivessem. (SANTOS, 1993, p. 43)

O mapa do país referenciado por Milton Santos é o do Brasil, mas poderia ser o de qualquer Estado pós-colonial. Os “bairros escuros do mundo”, como denominava o poeta angolano Agostinho Neto (1974), podem ser as favelas, os musseques, os guetos de países como Brasil, Angola ou mesmo EUA. E é na periferia urbana estadunidense, mais precisamente nos bairros negros e latinos de Nova Iorque, que o movimento hip-hop desponta nos anos 1960 como possibilidade de fala ao jovem subalterno. Tendo como expressão os elementos do *grafitti*, do *breaking* e do *rap*, rapidamente o hip-hop articulou uma linguagem que perpassava as artes visuais, a dança e a música de jovens negros e de periferia de diferentes países.

Particularmente o rap criou importantes pontes entre populações negras no espaço e no tempo. Composto por MC e DJ, sem rebuscamentos, de fácil acesso, a música une

a modernidade das batidas sintéticas à tradição dos batuques africanos, passando pela estrutura social e memorialística de seus cantos. As letras, de estilo realista, engajadas politicamente com os movimentos negros, são duras e diretas, dialogando com a crônica e a autobiografia, destacando com um discurso crítico as injustiças e as desigualdades vivenciadas na pele pelas comunidades a quem o estilo representa.

Para Roberto Camargos, pesquisador da temática,

O engajamento no rap se espraia em um conjunto de ações, valores, práticas e discursos que estendem seu raio de ação às relações entre música e sociedade, entre cultura e política. A construção do sujeito engajado se efetua por meio do compartilhamento da visão segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social. (CAMARGOS, 2015, p. 84)

Com seu poder contra-hegemônico, o rap tornou-se elemento importante das culturas periféricas também nas antigas colônias portuguesas, como nos casos de Brasil e de Angola. Dos anos 1990 até hoje, nomes como Sabotage, Racionais MC's, RZO, Negra Li, Fação Central, Gabriel o Pensador, Emicida, Djonga, Kid MC, Phay Grand o Poeta, Sanguinário, Flagelo Urbano, MCK, Ikonoklasta, entre tantos outros, têm atuado como importantes vozes na denúncia do monopólio da violência pelo Estado. Assim, tornam-se importantes instrumentos da fala dos sujeitos colonizados, possibilitando expressão, denúncia, crítica, reflexão, poesia, desabafo, autoestima, alegria, que foram negados a esses sujeitos por meio das máscaras coloniais que até hoje persistem em silenciar.

A exemplo do exposto, mencionamos um trecho de “Revolta inteligente”, composição do filósofo e rapper angolano Katrogipolongopongo, o MCKappa ou MCK:

Sei que não sentes o mesmo que eu.
Não vês os vincos na cara de quem não comeu.
Tens uma pedra de gelo, no lugar do coração.
Não sentes grito de apelo, da população.
Que faz hinos com cânticos de choros.
Que faz oceanos com atlântico de dor.
Falsa felicidade, vives preso na mansão.
Vives de costas viradas aos guetos.
O crime é uma mera consequência de quem você
negou saúde e assistência.
Que futuro terá, aquele jovem do Marçal?
Calça roto pé descalço, renda baixa social,
Sem infância, sem lazer, a diversão é só beber...
Ele não estuda na Europa, como o teu filho.
Vive no lamaçal, seu futuro não tem brilho.

P'ra sobreviver ele aperta o gatilho.
Tá sempre na CCL, é licenciado no assalto
e tem mestrado no granele.
Fora do ensino, existem muitos como ele.
A prostituta, não está na rua porque quer.
Luta de forma honesta p'ra ter o que comer.
Rosto bonito maquiado de poeira.
Garoupa grossa, diz a cota quitandeira. (MCK, 2006).

A música, presente no álbum *Nutrição espiritual* (2006), tem como estrutura o diálogo entre sujeito-lírico e interlocutor, sendo estes divididos pelo abismo social que caracteriza os países outrora colonizados. O eu-lírico vive a realidade da ausência de alimento, saúde e assistência, irmanado aos jovens descalços do bairro periférico Marçal, de Luanda, enquanto o interlocutor é parte da restrita elite com acesso a mansões, educação, lazer. Se na capa do álbum, MCK é fotografado com uma fita na boca, representando a censura que nos remete às máscaras mencionadas por Kilomba (2019), o eu-lírico de “Revolta inteligente” reivindica a fala, trazendo à tona a dor da experiência, mas também a visão resultante de profunda análise social.

Rompendo com a expectativa do silêncio e da falta de conhecimento que a elite pretende impor às populações periféricas, o eu-lírico mostra-se detentor da racionalidade nessa revolta inteligente, desarticulando os discursos meritocráticos e expondo a violência urbana enquanto resultado da desigualdade. Vale ressaltar que Angola tornou-se independente de Portugal em 1975, passando a ser governada pelo Movimento Popular de Libertação de Angola, o MPLA. De inspiração socialista e anticolonial, o partido que conduziu à independência pregou uma pátria de igualdade e livre das heranças coloniais. Contudo, apesar do fim do colonialismo, o presente mostra a permanência da colonialidade (MIGNOLO, 2003) como prática de poder pelo Estado. Com a economia dependente da indústria petrolífera, a desigualdade assola o país, com as riquezas concentradas nas mãos de uma elite minoritária e que encarnou o modo colonial de utilização do que é público para fins privados. Se tal fato foi denunciado na literatura por importantes nomes como Pepetela, João Melo e Agualusa, o que MCK faz em “Revolta inteligente” é levar essa mesma denúncia aos moradores dos musseques em sua própria linguagem.

Atualmente, a cultura hip-hop tem ganho um importante componente, sobretudo na realidade brasileira: o slam, gênero nascido nas periferias de Chicago. Unindo o rap à poesia, os slams são textos orais geralmente declamados em competições públicas, o

que remete às batalhas de improviso comuns no rap. O esquema de rimas, a presença da oralidade e dos dialetos suburbanos, o pertencimento às comunidades periféricas e a denúncia das desigualdades sociais são alguns dos elementos comuns entre o slam e o rap. No contexto brasileiro, o gênero tornou-se muito popular, sobretudo entre os movimentos feministas e negros das periferias urbanas. Por meio do slam, muitas mulheres têm erguido sua fala contra o machismo, a LGBTfobia, o racismo, a segregação social.

Muitos desses elementos são visíveis na poesia da escritora, música e *slammer* brasileira Patrícia Meira:

Começo sem me desculpar ou pedir licença
 Nascer mulher virou uma sentença
 E meu corpo está demasiadamente cansado
 de ser chicoteado pelos padrões impostos
 pela mão nojenta do patriarcado
 A mulher que dizem ter saído do lado
 parece mais ter sido...
 moldada pra ficar debaixo dos pés
 Escarraram na minha vida
 estupraram a minha história
 da senzala à casa grande,
 os abusos não são de agora
 Pelo contrário
 Há anos a mulher sofre abusos diários
 Carrega no corpo um fardo
 pois o jugo de ter uma ...buceta
 fica ainda mais pesado
 Então não me peçam pra ser mais maleável
 se vocês não sabem o que é
 ter os sonhos roubados
 o destino violado
 e ter que andar com os ombros calejados
 por ter que carregar o peso de um fardo
 que não era meu
 Eu sei o que é andar com medo
 Você não vê, mas eu vejo
 o pavor no rosto de uma mulher quando não está acompanhada
 que precisa... da presença máscula de um homem pra ser mais respeitada
 pelo menos na rua, já que não é em casa
 Então fala,
 Diz pra mim que você sabe o que é sangrar
 e eu nem to falando de menstruar
 Diz pra mim que você também tomba um pouco
 quando vê o corpo de uma mulher tombar
 e não é do jeito que ensinou a Karol Conka
 é morto mesmo
 Eu sei o que é andar desprotegida

Afinal, qual é a Maria que oferece proteção
e as mulheres clamam?
Porque a porra da Maria da Penha
em nada protege as Marias que apanham
Se necessário for, eu vou gritar
Quem sabe assim a minha voz se faz escutar
Porque eu sei como é
ser negra, nordestina e fora do padrão
Eu sei como é
ser preta, periférica, homossexual e ser mulher
Você não sabe
mas eu sei como é! (Slam resistência, 2016).

O sujeito-lírico em questão também utiliza a estrutura de diálogo em sua composição. “Você não sabe/ mas eu sei como é!” denota duas posições diametralmente opostas. Se o eu-lírico é uma mulher negra, homossexual, oriunda do nordeste brasileiro e residente da periferia, pressupõe-se que o interlocutor seja um homem, branco, heterossexual, habitante de lugares mais privilegiados na geografia urbana do país. Tal qual no texto de MCK, o eu-lírico também se mostra detentor de grande sabedoria e visão social. Suas referências vão desde Gilberto Freyre, com *Casa grande & Senzala*, obra clássica da sociologia brasileira, até Karol Conka, jovem e reconhecida funkeira do país.

Essa instrução somada à experiência de vida faz com que o eu-lírico denuncie o patriarcado com a consistente tese de que a violência contra a mulher negra é herdada do período colonial. “Os abusos não são de agora”, as leis não dão dignidade e, sem um acompanhante masculino, a mulher não possui qualquer proteção nas ruas. O que Patrícia denuncia por meio da poesia oral é aquilo que a sociologia de Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 246) também elucida sobre a construção dos Estados colonizados por Portugal, quando afirma que o sexismo e o racismo praticados contra as mulheres negras e indígenas garantiu a colonialidade: “a cama sexista e inter-racial pôde ser a unidade de base da administração imperial”.

Fala e resistência, rap e slam

Todos os dias, em países como Angola ou Brasil, jovens negros são agredidos ou mortos; mulheres são violentadas; pessoas com identidades de gênero ou orientação sexual não normativas são assassinadas; mães choram pela partida precoce de filhos; a

população pobre sofre a falta de acesso a bens básicos, como água potável, alimento, moradia digna, saúde. O colonialismo enquanto sistema político pode ter acabado há mais ou menos tempo nesses Estados nacionais – 1822 no caso brasileiro e 1975 no angolano. Contudo, a colonialidade permanece enquanto método político das elites locais, que se apropria do Estado como instrumento de manutenção das estruturas sociais vigentes e garantia de privilégios. Como consequência, as populações pobres, negras, suburbanas, as mulheres, as pessoas LGBTQIA+ continuam padecendo sob os braços desse Estado, que fecha os olhos ao massacre em curso.

Como afirmou o rapper brasileiro Sabotage, “o rap é compromisso / não é viagem”. Seu compromisso é justamente com esses sujeitos subalternos. Contra a alienação pregada pelo *status quo*, o rap exerce função pedagógica, ética, política, artística. A partir das letras autobiográficas, realistas, com discurso engajado, as milhares de vítimas da violência dos Estados herdados da colonização deixam de ser anônimas, ganhando rosto, nome, biografia, individualidade. Assim, homens e mulheres que sentem na pele a falta de cidadania em seus respectivos Estados sabem que não estão sós, que não sofrem a violência cotidiana por sorte do destino ou falta de mérito, mas por uma engrenagem social moldada há séculos. Ao se reconhecerem e encontrarem pertencimento, essas vozes tornam-se parte de um coletivo de vozes, um coletivo comprometido com as camadas sociais de onde advém. Em “Apertheid social”, presente no álbum V.A.L.O.R.E.S (2018), MCK compara o crescimento da miséria ao acúmulo de lixo – um câncer em metástase em uma espécie de radiografia ou mapa de Luanda:

Vivemos em morros, aterros e valas.
 Dez membros num agregado,
 casa é um quarto e sala.
 Não há infância no musseque, bróh acredita,
 falta creches, parques e escolas.
 Do Capolo ao Bitá, do Kicolo ao Chipa, do Bocoio ao Chita.
 Centro até tá lá mas saúde não há,
 Calemba, Chaba, Cazenga, Nguanha.
 Falta luvas e seringas, médico não tá lá.
 É incrível a lixeira da zona onde eu habito,
 cresce tipo cancro.
 Está maior que o meu distrito,
 qualquer chuva dá dilúvio (MCK, 2018)

O crescimento da miséria reflete o aumento da desigualdade social. Ironicamente, o aumento de miseráveis acarreta o aumento da ameaça às elites ainda coloniais. Como um cancro, a população esfaimada cresce e bate à porta da riqueza. Se as vozes silenciadas se unem e clamam por justiça, tornam-se perigosas. Daí o perigo do rap e do slam enquanto articuladores de vozes violentadas. Patrícia Meira, em seu poema já referido, dimensiona a força dessa fala: “Se necessário for, eu vou gritar / Quem sabe assim a minha voz se faz escutar / Porque eu sei como é” (Slam resistência, 2016).

Quem sabe como é sabe a urgência dessa fala, uma fala que ecoa desde o colonialismo e a escravidão e faz-se grito na atualidade. A partir de textos de MCK e de Patrícia Meira, refletimos um pouco sobre poder e resistência nos contextos pós-coloniais. Não entendemos que, a partir de dois exemplos, possamos definir o papel do rap e do slam nesses espaços. Mas entendemos que o rap e o slam são composições sociais, coletivas, ligadas a uma prática de aproximação de sujeitos negros, pobres e periféricos, cujas dignidade e humanidade foram retiradas pelo Estado. Por isso, ao pensar nas palavras de MCK e de Patrícia Meira entendemos que estamos pensando nas vozes de tantos outros, pensando na poesia de homens e mulheres irmanados em favelas e musseques do mundo.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Diogo Freitas do. *Uma introdução à política*. Lisboa: Bertrand, 2014.
- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOBBIO, Norberto. *Estado, governo, sociedade: por uma teoria geral da política*. Tradução de Marcos Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de José Oliveira. Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Sempre estivemos em guerra*. Entrevista a Ana Paula Orlandi. Goethe Institut Brasilien, 2020.

- MBEMBE, Achille. *África insubmissa: cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial*. Luanda: Edições Mulemba, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MCK. *Nutrição espiritual*. Luanda: Masta K Producons, 2006.
- MCK. *V.A.L.O.R.E.S.* Luanda: Diferencial Producons, 2018.
- MIGNOLO, Walter: *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Tradução de Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- PORTUGAL. *Estatuto dos indígenas portugueses das províncias da Guiné, Angola e Moçambique*. Decreto-Lei n.º 39.666, de 20 de Maio de 1954.
- SABOTAGE. *O rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. In.: SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2010, p. 227-276.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O colonialismo e o século XXI*. Outras palavras: Geopolítica & Guerra, São Paulo, n.p., 02 abr 2018.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1993.
- SLAM RESISTÊNCIA [2016]. Patricia Meira chegou esses dias no rolê e já tá arrasando e levando um monte de Slam! Disponível em: <<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1170540129695371/>>. Acesso em: 23 nov 2021.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

Recebido em 08/12/2021

Aceito em 16/05/2022

ⁱ **Miguel Lombras** é graduado em Línguas e Literaturas Africanas pela Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (UAN), de Angola, com pesquisa na área de Linguística, Letras e Artes. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), vinculado à linha de pesquisa Linguagem,

Cultura e Poder. Pesquisador do projeto de pesquisa “Pós-colonialismos em Língua Portuguesa: Linguagem, Identidade e Política”, da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). **E-mail:** lombadas1990@gmail.com

ii **Gustavo Henrique Rückert** é graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Mestre e Doutor em Estudos de Literatura, com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela mesma instituição. Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), com atuação na linha de pesquisa Linguagem, Cultura e Poder. Vice-presidente eleito da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), gestão 2020-2022. **E-mail:** gh.ruckert@gmail.com

DO ARTES AO VIVO AO LUANDA SLAM: MARCOS DA POESIA FALADA EM ANGOLA NO SÉCULO XXI

[FROM ARTES AO VIVO TO LUANDA SLAM:
MARKS OF SPOKEN POETRY IN ANGOLA IN 21ST CENTURY]

MIRIANE PEREGRINO¹

ORCID 0000-0002-4410-347X

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

Resumo: Este artigo 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. Levaremos em conta ainda a influência do Concerto Liberdade Já, campanha pela libertação dos 15+2 e que marcou o tom político de alguns poemas difundidos em 2015, ano de criação do primeiro campeonato angolano de poesia falada.

Palavras-chave: spoken word; poetry slam; hip hop; oralidade; MPLA

Abstract: This article presents and discusses the construction of the poetry slam literary space in Angola based on three key events: Artes ao Vivo, started in 2004 by Lukeny Bamba Fortunato, The Spoken Word Project carried out in 2013 by the German Goethe Institut in Luanda, and the 2015 Rio Poetry Slam, in which Elisângela Rita participated as Angola's representative before creating the Luanda Slam later that year. We will also consider the influence of the Concerto Liberdade Já, in the campaign for the liberation of the 15+2, which set the political tone of some poems broadcast in 2015, the year of the first Angolan championship of spoken poetry creation.

Keywords: spoken word; poetry slam; hip hop; orality; MPLA

Eventos-chave para difusão da poetry slam em Luanda

A construção do espaço do spoken word e do slam angolano foi iniciada, sobretudo, a partir de jovens negros de classe mais abastada que estudaram na África do Sul e nos Estados Unidos, Lukeny Bamba Fortunato e Elisângela Rita (ver “biografias destacadas”), onde entraram em contato com a poesia falada sob influência do hip hop e tornaram-se não apenas artistas, mas produtores culturais dessa arte. Assim, este artigo apresenta e discute a construção do espaço literário da *poetry slam* em Angola a partir de seus curadores e de três eventos-chave que, a meu ver, contribuíram para o surgimento da primeira competição angolana de *poetry slam*, o **Luanda Slam** criado por Elisângela Rita em dezembro de 2015, e esses eventos-chave foram: o **Artes ao Vivo**, iniciado em 2004 por Lukeny Bamba Fortunato, **The Spoken Word Project** realizado em 2013 pelo Goethe Institut alemão em Luanda, e o **Rio Poetry Slam** de 2015, no qual Rita participou a convite da slammer brasileira, Roberta Estrela D’Alva. Aqui, levaremos em conta ainda a influência do **Concerto Liberdade Já!** na campanha pela libertação dos 15+2 e que marcou o tom político de alguns poemas difundidos em 2015, ano de criação do Luanda Slam.

Essa pesquisa foi realizada durante doutorado sanduíche financiado pelo PDSE/CAPES e realizado na Universidade Agostinho Neto entre 2017 e 2018, e contou ainda com o apoio do Centro Cultural do Brasil em Angola (CCBA). Ao longo de 15 meses de trabalho de campo foram mapeados os principais eventos de poesia falada da capital angolana e entrevistados cerca de 40 artistas e poetas, cujos depoimentos foram a base da cronologia aqui apresentada.

Artes ao Vivo (2004-presente)

Em 19 de abril de 2004, foi fundado o Artes ao Vivo, primeiro evento de microfone aberto realizado semanalmente em Angola. A madrinha, segundo Lukeny Bamba Fortunato, é a artista plástica angolana, Isabel Baptista, que cedeu sua galeria de arte para a realização dos primeiros encontros semanais. Todas às terças-feiras, a partir das 19h. Algum tempo depois, Lukeny fechou parceria com o Espaço Bahia, um

restaurante e casa de show localizado na Marginal de Luanda, um dos endereços mais caros da cidade. Apesar disso, a entrada era gratuita.

Uma das noites do Artes ao Vivo no Espaço Bahia está registrada no documentário brasileiro *Cartas para Angola* (2011), dirigido por Coraci Ruiz e Julio Matos. No filme, vemos Lukeny Bamba Fortunato, um de seus personagens, trocar cartas com o poeta brasileiro Allan da Rosa e depois abrir o Artes ao Vivo no Espaço Bahia: “E mais uma vez sejam bem-vindos ao Artes ao Vivo. Isso é *spoken word, the poetry!*” (CARTAS..., 2011).

Um dos quadros do evento era o “Pergunta do Dia”, em que Lukeny falava de algum aspecto social de Angola e instigava a plateia a refletir sobre ele. No documentário, a “Pergunta do dia” era sobre um melão que estava sendo vendido num supermercado de Luanda pelo preço de 105 dólares.

“Para a Pergunta do dia, vamos falar sobre inflação?” – iniciou Lukeny, logo depois comentando o preço do melão – “Algumas pessoas dizem que não devemos nos preocupar se não formos a essa loja, mas esse supermercado está em Luanda, está na nossa cidade, no nosso país. Será que devemos nos preocupar? Sim ou não?” (CARTAS..., 2011)

No quadro seguinte do filme, um poeta angolano dá a resposta em forma de poesia: “Eu penso que eles já vêm a nos melar há muito tempo, eles nos melam desde que Diogo Cão aportou a foz do rio Zaire, desde que nos transformaram em mercadoria.” (CARTAS... 2011).

Dos depoimentos que pude coletar durante essa fase da pesquisa foram marcantes as palavras “censura” e “silêncio”, muitas vezes mencionadas pelos slammers. Apesar de nenhuma prisão ter sido efetuada, os artistas sentiam-se sempre vigiados. O gestor do Espaço Bahia, que não me concedeu entrevista, teria, ao que tudo indica, cancelado o Artes ao Vivo por temer possíveis retaliações do governo.

O Artes ao Vivo teve muitos endereços. Quando cheguei a Angola, em agosto de 2017, o evento era realizado no espaço cultural do Centro de Formação de Jornalistas (CEFOJOR), que fica em frente a Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (UAN). Em 2018, o evento havia sido transferido para o Espaço Sukara, ao lado da famosa Livraria Chá de Caxinde, na baixa de Luanda. Em poucos meses, contudo, o dono da Sukara, sem aviso prévio, cancelou as atividades do Artes ao Vivo. Em abril de 2019, justamente na comemoração dos 15 anos do Artes ao Vivo, o evento retornou ao Espaço Bahia e, pela primeira vez, cobrando 1.500,00 kwanzas de entrada. No cartaz da

segunda semana, entretanto, o preço caiu para 1.000,00 kwanzas e antes do final do mês foi anunciado como gratuito de novo. Essa variação, acredito, aponta tanto para a difícil relação entre o Artes ao Vivo e os gestores dos espaços quanto para o reconhecimento de que o valor era alto demais para o público cativo do evento semanal: jovens que, em maioria, eram da periferia da cidade. Em entrevista, Lukeny afirmou que, por muito anos, resistiu a cobrar entrada pelo evento.

O retorno do Artes ao Vivo, em abril de 2019, ao Espaço Bahia revela que o medo de possíveis censuras está se dissipando sob o governo de João Lourenço embora as represálias às manifestações populares continuem¹. Ainda assim, o debate político travado seja no meio ativista, artístico ou acadêmico tem crescido em Angola, como várias produções e eventos comprovam, especialmente os organizados recentemente na Universidade Católica de Angola (UCAN) sobre o 27 de maio e sobre as ações dos 15+2, e também a projeção nacional e internacional do poema “2022 vão gostar” da slammer e ativista Joice Zau, que faz crítica ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), o partido no poder, e convoca a população a votar diferente nas eleições que virão.

O Artes ao Vivo também virou programa de televisão. Em 2018, Lukeny Bamba Fortunato fechou parceria com o canal 2 da Televisão Pública de Angola (TPA2) para realizar semanalmente o Artes ao Vivo na TV, alcançando um público bem maior e atravessando as fronteiras da capital angolana.

“A princípio as pessoas eram muito acanhadas para recitar porque não havia essa cultura, esse hábito dos jovens recitarem. Então, algumas pessoas não acreditavam no projeto e também criticavam muito” – afirma Lukeny no documentário Cartas para Angola – “Hoje em dia as pessoas estão mais acostumadas ao microfone” (CARTAS..., 2011).

The Spoken Word Project (TSWP, 2013)

Embora a prática do spoken word fosse difundida em Luanda pelo Artes ao Vivo desde 2004, após Lukeny Bamba Fortunato retornar de seus estudos nos Estados

¹ Notícias sobre manifestações políticas e repressão têm sido frequentes nas redes sociais e veículos de comunicação. A insatisfação com o MPLA cresce e a expectativa em torno das eleições governamentais de 2022 é grande.

Unidos, a primeira competição do gênero ocorreu apenas nove anos depois e sob organização de agentes estrangeiros: o Goethe-Institut que é o instituto cultural da República Federal da Alemanha² para ações de promoção da língua alemã no exterior e intercâmbio internacional.

A popularidade da poetry slam na Alemanha levou o Goethe Institut a promover a prática dessa competição em países africanos e criar um festival pan-africano de poesia falada. Ulla Wester, uma das funcionárias responsáveis pela iniciativa, nos informou que

A ideia do projeto surgiu de fato em uma reunião de colegas do Goethe-Institut na África Subsaariana, quando havíamos conversado sobre poesia em países africanos, junto com um poeta da África do Sul, sobre o fato de que a oralidade e performance (ou seja, palavra falada) são muito importantes no contexto da poesia e da literatura, provavelmente mais importantes do que transmitir poesia por escrito/ por livros físicos e formatos digitais. Foi também baseado na ideia de que as histórias viajam frequentemente de um lugar para outro e que mudam no seu caminho, que decidimos começar em Joanesburgo e depois iniciar uma viagem por vários países africanos e criar uma rede de histórias, às vezes digitalmente através de gravações de vídeo e outras através de uma ou duas pessoas de um evento em um país que viajariam para o próximo evento em outro país. WESTER, Ulla. 2019. (informação verbal, tradução minha)

Devido a transferência de Wester para a Argentina, o TSWP passou a ser desenvolvido no instituto da África do Sul pela bibliotecária Brigitte Döllgast responsável pela fase de apresentação dos resultados no projeto em festivais na Alemanha nas cidades de Mannheim, Maddeburg, Halle e Berlim em junho de 2014, e organização do livro “The Spoken Word Project. Stories travelling through Africa” publicado pela Lektora Verlag em 2014. O livro é acompanhado de CD-ROM com artigos, depoimentos, biografias e vídeos com performances de alguns dos participantes do projeto que teve coordenação artística da poeta africana Linda Gabriel.

The Spoken Word Project nasceu, assim, em 2013, no Goethe-Institut da África do Sul. Segundo Friederike Hochstein³, o Goethe-Institut estava atento à proliferação da poetry slam na Alemanha e as expressões da poesia falada na África do Sul, quando criou o projeto TSWP. O objetivo do projeto foi desenvolver uma rede pan-africana de poetry slam a partir de Joanesburgo, na África do Sul. O subtítulo do projeto é “Stories travelling through África” (Histórias viajando pela África). Ao longo de 2013, The Spoken Word Project foi realizado ainda nas cidades de Yaundé (Camarões), Luanda

² Em Moçambique, o Centro Cultural Moçambicano-Alemão (CCMA) tem esse papel.

³ The Spoken Word Project. Fonte: <<http://goethezentrumkampala.org/the-spoken-word-project-at-the-gzkugcs>>. Acesso em: 11 maio 2019.

(Angola), Kampala (Uganda), Nairobi (Quênia), Bamako (Mali), Antananarivo (Madagáscar) e Abidjan (Costa do Marfim).

O Goethe-Institut mapeou as iniciativas de spoken word desses países e dinamizou-as com The Spoken Word Project. Exemplos disso são as descrições de projetos originais de alguns países disponíveis no CD-ROM do TSWP. O artigo “A cena da palavra falada em Angola” apresenta a história de Lukeny Bamba Fortunato, reconhecendo-o como um dos protagonistas da cena do spoken word em Angola:

O surgimento da palavra falada (Spoken Word) nas terras do Kwanza tem os seus protagonistas, como é o caso de Lukeny Bamba Fortunato, curador do primeiro festival de Spoken Word em Angola. Rapper e organizador de eventos culturais, Lukeny engajou-se em fazer do estilo uma constante semanal no ainda insuficiente cardápio cultural luandense. As ideias do rapper foram maturadas durante a sua vivência no Sul dos Estados Unidos, onde teve contacto com jovens universitários que faziam Spoken Word e passa a participar das sessões de slam poetry. (GOETHE INSTITUT, TSWP, 2014)

O texto identifica Lukeny como “curador do primeiro festival de Spoken Word em Angola” e o articulador do evento do Goeth Institut em Luanda em 2013 e informa ainda que The Spoken Word Project seria realizado em 27 de agosto de 2013 no Espaço Bahia, ou seja, sob o auspício do Artes ao Vivo. Afinal, era no Espaço Bahia que o Artes ao Vivo realizava semanalmente seus eventos desde 2004.

E são estes que veremos neste primeiro festival de Spoken Word, a acontecer no dia 27 de Agosto 2013, aí mesmo no Espaço Bahia. Fora a oportunidade em trocar experiências com países africanos com uma cultura onde a palavra falada já está mais desenvolvida, este evento organizado pelo Goethe-Institut Angola poderá ser um ponto marcante para a distinção e merecido protagonismo de bons poetas fazedores de Spoken Word deste tímido circuito luandense. (GOETHE INSTITUT, TSWP, 2014)

Em Angola, TSWP contou com a participação de dez artistas angolanos: Armindo Paim, Elisângela Rita, Ermildo Panzo, Gabriel Jaime Rosa, Ludmila dos Santos, Kátya dos Santos, Kialunga Afonso (Kapa Afonso), Miguel Major, Pedro Belgio e Sábio Louco.

Ermildo Panzo⁴ conquistou o 1º lugar no The Spoken Word Project com a performance literária “Nas mãos da guerrilha” e Elisângela Rita, o 2º lugar com “A música que nos une”. Respectivamente, Ermi Panzo foi o representante angolano do

⁴ Ermildo Panzo, também conhecido como Ermi Panzo, atualmente, vive em São Paulo e tem realizado ações culturais em promoção da cultura africana no Brasil. Ainda em Angola, entrevistei-o por chamada de vídeo. Mas em abril de 2018, quando eu estava no Rio de Janeiro, recebi-o no Rio de Janeiro onde visitamos a comunidade angolana da favela da Maré e tivemos oportunidade de ter uma conversa presencial sobre o slam angolano.

Festival Pan-Africano de Spoken Word Project e Elisângela Rita a representante angolana no Shoko! Festival de Poetry Slam do Zimbabwe e para o Rio Poetry Slam da Festa Literária das Periferias (FLUP), no Brasil.

Rita Soares, coordenadora da programação cultural do Goethe Institut de Angola afirmou que o projeto estabelecia “a ligação entre a arte tradicional de contar histórias, como ainda acontece na África Ocidental, e uma das suas modernas manifestações pela palavra falada”. Segundo Soares, o Goethe-Institut desejava documentar as formas de poesia falada na África subsaariana e colocar em contato artistas que, por vários motivos, não se conheciam e estavam isolados. The Spoken Word Project serviria, assim, como um fio condutor de vários modos de contar histórias. “Queremos mostrar que a arte deve ser feita com maior consciência global”, afirmou Rita Soares em entrevista ao Jornal de Angola⁵.

No caso de Angola, e com base no depoimento dos próprios slammers que participaram do The Spoken Word Project (Ermi Panzo, Elisângela Rita, Kátya dos Santos, Kapa Afonso, Pedro Belgio e Sábio Louco), é notória a importância da competição promovida pelo Goethe Institut na formação de novas redes e intercâmbio entre artistas para esse país. Vemos ainda esse processo de internacionalização se intensificar com a criação da Copa Africana de Slam Poetry em 2018, envolvendo agentes internos e externos de diversos países.

É pertinente trazer aqui algumas considerações sobre as performances dos poetas vencedores do The Spoken Word Project Angola, em 2013: “Nas mãos da guerrilha”, de Ermi Panzo e “A música que nos une”, de Elisângela Rita⁶.

Elisângela Rita apresentou-se com o corpo, a fala e gestos sem utilizar elementos externos. Ela não se caracterizou para declamar “A música que nos une”, mas, em algumas passagens, recita cantando. Seus versos remetem a expressões locais e estrangeiras, como por exemplo, “tarrachinha”, “semba” (ritmos musicais angolanos) e “play” e “vibe”.

A música é a Rebita que nos faz dar os braços / A Tarrachinha que promove muitos amassos / E o Kuduro que ninguém sabe bem porquê mas todos amamos / É o Kilapanga do Popula / E o Semba,

⁵ Jornal de Angola, 31 ago 2013. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/declamador_e_distinguido?mobile>.

⁶ As performances de Ermi Panzo e Elisângela Rita estão disponíveis nos links a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=0LLPkhuMgEE>> / <https://www.youtube.com/watch?v=98WXGPtjV_o&t=150s>. Acesso em: 11 abr. 2019.

é a Kabetula / E a mamã da Ilha que bungula / E o Heavy Metal daquele pessoal de preto que só pula / E aquela boa vibe na qual todos entramos ao ouvir sequência sono que nos revela.

A música, como um tema universal, celebra a união de todos, sem distinção de raça, tipo físico, classe social, diploma ou cargo/emprego: “Na música unimo-nos sem raça/ Com graça sem cabelos lisos nem rastas/ Sem castas, nem pastas, nem cargos/ Nos unimos a todos, gordos ou magros”.

A música que nos une é um dos poemas do livro *Coração Achado*, de Elisângela Rita, publicado pela Chiado Editora, de Portugal, em 2015. Se compararmos o texto escrito com o performático apresentado e publicado em vídeo no canal do Institut Goethe em 2013, perceberemos que o verso “Da africanidade!” não foi recitado em 2013. Talvez Rita o tenha suprimido no poema durante a apresentação ou o tenha modificado quando o publicou em livro. O verso “Da africanidade!”, no livro, aparece após o trecho “Pois é a mais pura manifestação humana da irmandade”. A performance provoca isso, a reconfiguração do texto em cada ato declamatório.

O que nos une é a palavra, seja ela escrita ou falada, chorada ou cantada.
A que quando expressada é eternizada
Pois é a mais pura manifestação humana da irmandade
Da africanidade! (...)
Deixa penetrar a música que nos une,
Vem comigo. Vem, ser imune.

Já Ermi Panzo caracterizou-se teatralmente para a performance no TSWP. O poeta angolano vestiu-se como um guerrilheiro, com uniforme e boina, para fazer a declamação. No vídeo do Institut Goethe, notamos uma música melancólica ao fundo, compondo o cenário da performance de Panzo. Do poema, vejamos os trechos a seguir: “Sobrevivi nas costas de diversas mulheres maternas para fugir dos confrontos militares da época. Era a guerra que assolava minha infância! Meus pais... quais meus pas? Quais?”

O poeta declama, lápis à mão, e encena escrever num papel. A certa altura, simula que chora, noutra que ri: “Fui crescendo, crescendo... Mas a vida militar esperava-me! Tão logo fui ruscado...”.

O verso “fui ruscado” nos remete ao serviço militar obrigatório por meio da rusga, procedimento no qual os jovens eram recrutados involuntariamente para a guerra. Na recolha de depoimentos de imigrantes angolanos que realizei na favela da Maré, no Rio de Janeiro, a fuga das rusgas apareceu como uma das principais motivações da

imigração masculina⁷. Na dissertação de mestrado “Emigrar de Angola e imigrar no Brasil: jovens imigrantes angolanos no Rio de Janeiro, história(s), trajetórias e redes sociais” (2001), Regina Petrus também aponta a fuga do serviço militar obrigatório como a principal motivação da imigração de jovens angolanos após as eleições de 1992, quando as disputas entre os partidos do MPLA e UNITA se acirraram e a guerra civil recomeçou.

Nascido em 1990, Ermi Panzo contava apenas dois anos de idade quando a guerra recomeçou e doze anos quando ela terminou, em 2002. “Nas mãos da guerrilha” traz uma narrativa ficcional inspirada na história recente dos mais velhos.

A certa altura da performance, Panzo apanha um cigarro do bolso e leva-o a boca, sem acendê-lo. Sua voz ganha um tom mais dramático enquanto ele guarda papéis e caneta no bolso: “E lá se foi minha infância suprimida. E lá se foi meu homem anestesiado. Lá se foi a guerra...”

Após os últimos versos, assistimos Ermi retirar-se do palco sem acender o cigarro. Retira-se como se fosse o próprio “homem anestesiado”, como se fosse a própria guerra. No vídeo, notamos o entusiasmo da plateia, que vibra e aplaude. A declamação de Panzo, assumidamente teatral, durou cerca de 4 minutos. The Spoken Word Project dava até 5 minutos para cada artista declamar. O spoken word, nesses termos, configurou-se de forma mais livre que as competições de poetry slam.

Em 2014, o Movimento Berço Literário, liderado pelo poeta e empreendedor Kapa Afonso, lançou a antologia “Poemas de Berço e outros versos”, pela Papiro Editora, de Portugal. Na capa do livro há um destaque: “Inclui o poema vencedor do 1º concurso de spoken word realizado em Angola”. O texto de Ermi Panzo, “Nas mãos da guerrilha”, faz parte da antologia na qual foi possível ainda localizar poemas de Bel Neto e Pedro Belgio, que seriam vencedores nas competições do Luanda Slam entre 2016 e 2017.

Rio Poetry Slam (2015)

Elisângela Rita representou Angola no Rio Poetry Slam da Festa Literária das Periferias (FLUP), em 2015, a convite da slammer brasileira e curadora do evento,

⁷ Essas entrevistas foram material de apoio da peça “Hoje eu não saio daqui” da Cia Marginal, Edital Rumos Itaú Cultural, da qual fui consultora de pesquisa em 2019.

Roberta Estrela D’Alva. Em entrevista concedida para elaboração da tese de doutorado, Rita afirmou que foi após sua participação na FLUP que decidiu organizar a 1ª edição do Luanda Slam, no Espaço Bahia, em parceria com o Artes ao Vivo.

O fator decisivo foi mesmo ter ido a Flup e ter entendido que eram pessoas normais que organizavam um concurso tão grande – afirmou Elisângela Rita – E o que parecia muito distante, impossível e que eu não iria conseguir, na Flup, entendi que não era bem assim. Pessoas normais, que também tinham outros trabalhos, pessoas como eu estavam a fazer uma Flup, então, eu também conseguiria realizar algo do gênero. (informação verbal)

Embora tenha despertado para a competição em 2013, com a classificação no The Spoken Word Project, Elisângela afirma que 2015 foi um ano de consagração, pois, em outubro, publicou seu livro de poesia “Coração Achado” em Portugal; em novembro, participou da Flup, no Rio de Janeiro e, retornando a Luanda, organizou e realizou em apenas um mês a 1ª edição do Luanda Slam.

“Esse ano [2015] foi como se eu tivesse criado um sonho: fazer uma competição como a Flup em Angola. O Luanda Slam ainda não é, mas talvez fique um dia. Dá muito trabalho, mas talvez fique um dia [parecido com a Flup]” – avaliou Elisângela Rita.

Embora o spoken word já tivesse sido introduzido em Angola há mais de uma década, faltava na cena do microfone aberto angolano a competição, o slam propriamente. Elisângela é quem faz essa inserção e, mais uma vez, seu contato com a Festa Literária das Periferias no Rio de Janeiro foi fundamental em seu processo como slammaster: “Na Flup eu vi que era importante sim a gente trazer o elemento da competição para potencializar o movimento [da poetry slam] em Angola”.

A partir daí, anualmente, Angola participa do evento da FLUP. Podemos dizer que a constituição dessa rede teve o The Spoken Word Project como ponto de partida já que Elisângela Rita entra no radar internacional da poetry slam após conquistar o 2º lugar nesta competição em Luanda.

Flup 2015: Elisângela Rita, 2º lugar no The Spoken Word Project Angola;

Flup 2016: António Paciência, 2º lugar no Luanda Slam 2015 e 1º lugar no Luanda Slam de 2016;

Flup 2017: Bel Neto, 3º lugar no Luanda Slam 2016 e 2017; nesse ano, Ermi Panzo foi um dos autores convidados da Flup também, mas, na ocasião, ele já estava morando no Brasil;

Flup 2018: Luana Bartholomeu, 1º lugar na competição feminina Muhatu (competição organizada por Elisângela Rita em 2017 e 2018).

Flup 2019: Elisângela Rita no Rio Poetry Slam com poetas negras de vários lugares do mundo.

Flup 2020 (virtual): não teve participação de poetas angolanos na 1ª edição virtual do Slam Cúir e nem na 1ª mostra do Abya Yala Poetry Slam organizados sob coordenação geral do Rio Poetry Slam⁸.

Flup 2021 (retorna a presencial): Joice Zau, poeta angolana, vencedora do Slam Br 2021 representou o Brasil na 1ª edição do Abya Yala Poetry Slam.

De forma oficial, Angola não enviou representantes para a FLUP dos últimos dois anos visto que as temáticas tiveram como reporte a participação de poetas das américas. No entanto, a participação de Joice Zau na 1ª edição da Copa das Américas de Slam, Abya Yala, na FLUP 2021 diz muito sobre as dinâmicas das competições *online* que tomaram as redes sociais em todo mundo e de forma muito particular no Brasil durante a pandemia, culminando na vitória da angolana no campeonato brasileiro de poesia falada, o Slam BR 2021⁹.

Concerto Liberdade Já (2015): a força do rap e do spoken word contra o governo

Para entendermos o contexto do Concerto Liberdade Já! e do papel da cultura hip-hop na cena política angolana precisaremos recuar um pouco no tempo. O artigo “Hip-hop em Angola: o rap de intervenção social” (2016) dos pesquisadores angolanos Gilson Lázaro e Osvaldo Silva é um texto fundamental para entender a propagação do rap no país africano. De Nova Iorque para o mundo, o hip-hop ultrapassou todas as fronteiras e tornou-se um movimento cultural global.

Com o fim da União Soviética, um conjunto de transformações tiveram início em países aliados, como Angola, que tinha estreita ligação com os soviéticos e os cubanos desde o período de luta anticolonial. No seu caso específico, Lázaro e Silva (2016)

⁸ Ver Programação da FLUP disponível em: <https://www.flup.net.br/_files/ugd/649597_4ba7a9de5c82479eaf5dcaf0eeca77a2.pdf>.

⁹ Discuto a vitória de Zau no Slam BR na reportagem a seguir: <https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/poesia-sem-fronteiras-joyce-zau-poeta-angolana-e-a-campea-do-slam-br-2021?fbclid=IwAR0bsNulyuNbxQaNFMAxs1e93zaTij7Uc6zvjQPSNczVsT2d_WWzqk153cY>.

apontam três aspectos decisivos nas mudanças iniciadas nos anos de 1990: “a transposição social (da guerra para a paz), política (do monopartidarismo para a democracia) e econômica (da economia centralizada para a economia de mercado)”. (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 44-45). É nesse processo de abertura e introdução de novos produtos no mercado angolano que os padrões de consumo se modificam, em especial, entre a população urbana. Segundo Lázaro e Silva, nessa época os primeiros filmes sobre a cultura hip-hop começam a circular em cinemas de Luanda e na Televisão Pública de Angola (TPA), que era então o único canal de TV do país.

Em certa medida, os rappers acabaram assumindo o papel de porta-vozes da sua geração e das suas comunidades, visando os problemas sociais de seu tempo. (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 47). Muitos dos rappers angolanos cresceram e vivenciaram o clima da guerra civil (1992-2002) e isso trouxe um contraste entre as gerações de angolanos: “o que contrasta com a narrativa da geração mais-valia sobre o período glorioso do pós-independência” (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 49). Em outras palavras, é a nova geração confrontando as narrativas da geração da utopia.

Se o movimento hip-hop traduziu essas insatisfações em letras de músicas, a literatura da nova geração não ficou para trás. O jovem escritor Claudio Kiala ganhou o Prêmio “Quem me dera ser onda” concedido pela União dos Escritores Angolanos, em 2009, por seu livro *Perdidos na escuridão*. Carmo Neto, então secretário-geral da União dos Escritores Angolanos, comentou o poder do livro de Kiala: em 2009, o jovem estudante colocava no papel as manifestações que ganhariam corpo na Praça 1º de Maio, em Luanda, a partir de 2011. *Perdidos na escuridão* anunciava que as injustiças não seriam mais aceitas passivamente pela população. Os *revús* (novos revolucionários) estavam chegando.

Os ativistas angolanos, *revús*, inspiraram-se nas manifestações iniciadas no norte da África no ano anterior, momento conhecido como Primavera Árabe. Na Tunísia, as manifestações levaram Zine El Abidine Ben Ali, presidente desde 1987, a fugir para a Arábia Saudita. Em Angola, os *revús* queriam o fim do governo de José Eduardo dos Santos, apelidado por Zedu. Nas manifestações de 7 de março de 2011, muitos foram presos e um grupo de ativistas criaram a Central 7311, um veículo de defesa dos direitos humanos em Angola.

Em 20 de junho de 2015, 15 jovens foram presos por reunirem-se para leitura e discussão do livro de Gene Sharp, *Da Ditadura à Democracia* – uma estrutura conceitual para a libertação (1993). Eles foram acusados de terrorismo pela leitura desse livro. O caso teve repercussão mundial, deixando mais evidente a gravidade do autoritarismo do governo do MPLA. Mais tarde, duas mulheres, também manifestantes, foram presas e o caso das prisões ficou conhecido como 15+2 (quinze + duas). Muitas pessoas, dentro e fora de Angola, se mobilizaram pedindo a liberdade dos ativistas. No mesmo ano, iniciou-se o movimento “Liberdade para os Presos Políticos Angolanos”, que realizou ações tais como a Conferência de Imprensa com familiares dos presos e a Campanha “Liberdade Já”, que reuniu depoimentos em defesa dos presos políticos e promoveu o Concerto “Liberdade Já”, em Luanda e em Lisboa.

Dentre os profissionais que gravaram depoimentos com a nota do Liberdade Já estão renomados escritores, professores universitários, pesquisadores, cineastas, cantores, entre outros. Destaco a participação dos escritores Ondjaki, Kalaf Epalanga e José Eduardo Agualusa, dos cineastas Kamy Lara, Afonso Sérgio e Mário Bastos, dos artistas Kiluanji Kia Henda e Nastio Mosquito, dos cantores Aline Frazão e Paulo Flores, das ativistas Sizaltina Cutaia e Mel Gamboa, da rapper Girinha e do ator Orlando Sérgio. Os vídeos contam também com nomes internacionais tais como do cantor brasileiro Chico César.

Essas vozes unidas, exigindo a libertação dos jovens presos em 20 de junho de 2015, trouxeram à tona a relação Estado-cidadão em Angola, em especial, no que diz respeito à liberdade de expressão. Os jovens presos sem provas “sob a acusação de tentativa de Golpe de Estado” são descritos nos depoimentos da Campanha “Liberdade Já” como inocentes e o texto é preciso ao cobrar uma resposta das autoridades angolanas: “Apelamos às autoridades angolanas para que respeitem a liberdade de expressão e de pensamento consagradas na Constituição da República”.

Em 2 de agosto de 2015, a Campanha promoveu concertos em Luanda e Lisboa em que pediam a soltura dos presos políticos. O Concerto “Liberdade Já” aconteceu no Elinga Teatro, em Luanda, e na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, com adesão de diversos artistas¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gtDaQK3gvJc>>.

Em vídeo da Campanha “Liberdade Já”, o escritor angolano, Kalaf Epalanga, deixou também uma fala: “Quero saudar os corajosos que tão aí todos os dias, todos os dias, mas todos os dias, um dia a seguir ao outro, a trabalhar por uma Angola melhor”. A repetição de “todos os dias” no depoimento de Epalanga reitera o reconhecimento do exercício cotidiano de luta de muitos cidadãos angolanos.

Em outra passagem do vídeo “Concerto Liberdade Já”, que não especifica se se trata de Luanda ou Lisboa, o cantor angolano Mona Dya Kidi fala com a plateia e também deixa seu recado: “Esse mambo tem que acabar. Eles têm que nos ouvir!”. Noutra momento, assistimos o rapper angolano MCK cantar a seguinte letra ao microfone: “Liberdade já! É o fim do MPLA! Liberdade já! É o fim do MPLA!”

No concerto, além do rap, a poesia falada também foi um veículo de amplificação das vozes que exigiram a liberdade dos presos políticos. O poeta Sábio Louco recitou dois poemas no Elinga Teatro: “Tou a falar bem” e “Luanda já não existe mais”¹¹ e houve a participação também do Ngamba Spoken Word, primeiro grupo de spoken word angolano formado pelos poetas Euclides Sabino (1993-2016), António Paciência e Pedro Belgio¹².

Sábio Louco, pseudônimo de Bari Júlia de Andrade Silva, é técnico de som na Televisão Pública de Angola (TPA) do Estado angolano. Durante as performances de “Tou a falar bem” e “Luanda já não existe mais”, ele alterou o tom de voz diversas vezes, falou baixo, mas depois soltou as palavras em gritos repentinos. As mãos, às vezes contidas, os dedos entrelaçados junto ao corpo, se acariciavam nervosamente. No momento seguinte, braços para o ar, gestos bruscos acompanharam o novo ritmo das palavras. A performance parece ganhar a plateia pela comicidade, mas muitos dos versos são de críticas ao governo: “Eu lembro quando dormíamos e as pessoas estavam sempre a teimar/ E eu lamento Angola banalizar assim a tua juventude intelectual”.

Os trechos acima são do poema “Luanda já não existe mais”, declamado por Sábio Louco em referência direta aos presos políticos. Já as passagens a seguir dizem respeito aos três principais movimentos de libertação de Angola: Frente Nacional de

¹¹ Sábio Louco recita “Tou a falar bem”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AbqjrQt1fkw>> / Sábio Louco recita “Luanda já não existe”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-nC9C1sdkU>>.

¹² Esses poetas serão importantes personagens da cena do slam angolano que se consolida com a 1ª edição do Luanda Slam que também aconteceria no final daquele ano. Em 2013, Sábio Louco e Pedro Belgio também figuraram entre os concorrentes do The Spoken Word Project promovido pelo Goethe Institut.

Libertação de Angola (FNLA), União Nacional de Libertação de Angola (UNITA) e Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Quando o movimento passou, os outros dois ficaram bem atrás. E ontem eu estava a ler no café quando [ele] disse assim:

— Comé? Tem os três movimentos?

— Não kota, só tem um ... E quem fala a verdade leva no cú.

Em “Luanda já não existe mais”, o poeta revela a desconfiança que paira entre a geração da utopia e a sua geração, o que os divide de modo profundo: “E às vezes eu fico assim a perguntar: será que vale a pena acreditar que os nossos tios, libertadores, aqueles que lutaram contra o colonialismo, tem mesmo vontade de nos ajudar?”

A performance continua com gritos de ironia: “Viva o partido!”. A parte final da performance está pouco audível. A segunda performance, “Tou a falar bem”, é realizada no mesmo cenário do Elinga Teatro e começa narrando a prisão de 20 pessoas. Depois, o poeta, desanimado, afirma que a repressão policial se repete:

Quatro anos se passaram mesma coisa se repete, repressão policial e os miúdos... [incompreensível] E às vezes eu me pergunto será que vale a pena continuar com manifestação se há repressão? Meu tio estás a me bater! Sou seu sobrinho, te fiz o quê? [Ele] Diz que é Segurança do Estado, mas também tem fome.

A compreensão de que o policial é também um oprimido está explícita no texto-performance e a plateia do Elinga Teatro aplaude Sábio Louco com entusiasmo. Embora exerça a função direta de repressão do Estado, o policial é apresentado no texto como um igual em sua origem social, partilhando também a miséria em que vivem os demais angolanos. O texto-performance não apresenta uma solução para esse ponto de tensão, mas provoca o leitor/ouvinte. Em outra passagem, Sábio Louco brinca com sua própria condição de trabalhador do Estado e poeta que se apresenta no Concerto manifesto, o Liberdade Já.

Meu nome é Sábio Louco não posso falar tanta coisa senão vou por em risco meu trabalho na televisão. Chefe, eu não fiz nada de errado, meu! Eu também fui no dia 29, mas não fiquei do lado dos revolucionários. Tava do lado do partido!

Sábio Louco brinca, mais adiante, em tom de quem sai da narrativa do texto-performance e fala diretamente com a plateia: “Eu tô aqui dando uma de valente, amanhã tenho que me apresentar no trabalho”.

O concerto Liberdade Já virou um CD duplo, apreendido pela polícia em 17 de fevereiro de 2017 como informou em entrevista o produtor musical Harvey Madiba.

1ª Edição do Luanda Slam (2015)

Já é do nosso conhecimento o percurso de Elisângela Rita, bem como as redes de sociabilidade que ela vai estabelecer até a criação da primeira competição de poetry slam em Angola, o Luanda Slam. Após sua participação na Flup, ela regressa a Luanda com a ideia de organizar uma competição de slam. Em apenas um mês, organiza a competição no Espaço Bahia, a tradicional casa do spoken word em Angola, em parceria com o Artes ao Vivo, de cujo coletivo ela também participava há vários anos.

Anualmente, Rita anuncia que estão abertas as inscrições para o Luanda Slam. O evento de pré-seleção dos inscritos, o Casting, ocorre com pelo menos um mês de antecedência. Os inscritos apresentam suas poesias para um júri técnico. Através do Casting são preenchidas as vagas da competição, no entanto, a quantidade de vagas varia anualmente. Em 2017, com a criação do Muhatu, competição de spoken word feminino, Rita estabeleceu uma nova dinâmica de participação visando à inserção de mais mulheres na competição e isso redesenhará profundamente o Luanda Slam¹³.

Não localizamos muitas informações sobre a 1ª Edição do Luanda Slam. Não consta, no único cartaz de divulgação disponível nas redes sociais, informações sobre cobrança ou não de entrada. O anúncio nos leva ao endereço do Espaço Bahia, o mesmo onde se realizava então o Artes ao Vivo. Não constam informações sobre inscritos em Casting ou como os competidores foram convocados.

Lukeny Bamba Fortunato, o mentor do Artes ao Vivo, foi o vencedor da 1ª competição angolana de slam, seguido de António Paciência e Pedro Belgio. Cláudio Kiala, autor de “Perdidos na noite”, também foi um dos concorrentes. Os poucos vídeos disponíveis na internet com as performances dos slammers trazem, na abertura, uma vinheta na qual se lê: “Artes ao Vivo Apresenta Luanda Slam”. Embora encabeçado por Elisângela Rita, a intenção inicial parece ter sido estabelecer uma parceria. No entanto,

¹³ Discuto os impactos da Muhatu (que significa mulher na língua kimbundu) no artigo “Muhatu e a virada do spoken word em Angola” (Mulemba, v. 11, n. 21, jul-dez. 2019) e na tese de doutorado “Luanda Slam: a literatura angolana fora da página”. Todo o trabalho de campo bem como o período em que organizei eventos de slam no CCBA é apresentado na tese de doutorado.

Rita deixa o coletivo do Artes ao Vivo no ano seguinte e o Luanda Slam segue independente dele.

1º, LUKENY BAMBA FORTUNATO

(Juntei dois versos de rap e fiz spoken...)

Juntei dois versos de rap e fiz spoken/ Subestimar-me agora e ridículo, lírico bíblico Puto N'guxito flamífero grito no micro e causo sismos, escravo ritmo toco o teu íntimo, esse track é um beef e eu sou um carnívoro, aqui ninguém me mata sou um morto vivo / eu vivo Luanda, a banda kianda mal pá caraças / só makas e gajas/ esquece a tua faca isso é uma guerra de armas/ o meu flow asfixia não precisas de asma/ televisão preto e branco para os putos de plasma/ old school Nigga não me compares com a tua liga, somos lendas vivas/ bom rap até o último dia. Abra a boca manifesta/ ou cala a boca e vai a festa/ acaba aquela grade de Cuca/ 'até eu já sei' de quem a culpa/ fiquem com a cultura eu quero uma brazuca/ fita vermelha na cabeça vim com uma bazuca/ o que se passa em Angola não ouço na tua música/ vives em Luanda ou estás em Nova York?/ Quero te ver com esse swag e com febre tifoide/ vi-te a saltar à toa no show do team de sonho agora explica/ como é que vais tirar a catanga/ sem água em casa sem energia/ não aprendeste nada, gastaste energias/ Amanhã é novo dia prepara-te para o trânsito/ povo conformado bro/ voltando àquele assunto o patrocínio vem do gado, não/ esse dinheiro é povo irmão/ aqui tu falas a verdade vais para prisão/ respeita os meus 11 anos de manifestação/ filho de Deus fui enviado para essa missão/ esta família tem cérebro e sychrovisão/ corrupção!/ Não sei se um dia vai acabar, mas não fui eu que disse/ apocalipse, estamos no fim e a koolpa é do Kool Klever/ quero liberdade, Nelson Mandela descansa em paz/ good bye, Fella.¹⁴

O poema acima foi enviado pelo próprio Lukeny Bamba Fortunato, optei por reproduzi-lo como ele me encaminhou, integralmente. Sua performance está disponível no canal do YouTube do Luanda Slam. A performance de Lukeny tem apenas um minuto e cinquenta e oito segundos (01:58), contra 3 minutos e 19 segundos (03:19) de António Paciência e cinco minutos e cinquenta e cinco segundos (05:05) de Pedro Belgio. Caso as regras de Marc Smith já estivessem em prática na competição de 2015, é certo dizer que Paciência e Belgio perderiam pontos ao ultrapassar os três minutos estabelecidos para cada poema. No texto de Lukeny, o rap vem na frente do spoken word e eles se misturam tal como a história da introdução dessas artes em Luanda. Expressões da cultura local como “maka” e “Cuca” se misturam às americanas “old school”, “team”, “bro” e outras, e essa é uma prática comum, não só na poesia, mas também no cotidiano luandense.

Não podemos esquecer que 2015, ano da primeira competição de slam angolano, foi também o ano das prisões dos ativistas 15+2 e do Show Liberdade Já! em Angola e em Portugal. Esse clima de contestação política e social, certamente, marcou muitas das performances dos artistas. Embora só tenhamos acesso aos vídeos dos primeiros

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IS8CG_aeQ6M>.

colocados da competição, já é possível perceber em seus versos como as manifestações e prisões daquele ano influenciaram suas produções.

Com os versos “Abra a boca manifesta/ ou cala a boca e vai à festa/ acaba aquela grade de Cuca”, Lukeny chama a atenção da juventude para a necessidade de se posicionar diante da situação política de Angola. A mensagem é clara: lute ou se submeta. Cuca, cerveja angolana, surge como um elemento de resignação e de denúncia das maratonas de cerveja barata (100,00 kz) entre a juventude. A infraestrutura precária em que vive a maior parte da população luandense é denunciada nos versos: “como é que vais tirar a catinga / sem água em casa sem energia”. Já a palavra inglesa “swag” remete a um modo de vestir da moda estrangeira e ao empregá-la no verso “Quero te ver com esse swag e com febre tifoide”, Lukeny faz uma crítica ácida a sua geração. A febre tifoide é uma doença causada pela bactéria *Salmonella* e transmitida através de água e alimentos contaminados.

O Artes ao Vivo, que em 2015 completava onze anos, é referenciado no poema de Lukeny como um espaço de resistência política-cultural: “aqui tu falas a verdade vais para prisão/ respeita os meus 11 anos de manifestação”. Lukeny critica ainda os artistas que não expressam a realidade angolana em suas produções: “o que se passa em Angola não ouço na tua música/ vives em Luanda ou estás em Nova York?”. “Synchrovisão” é o nome da produtora cultural dirigida por Lukeny e “koolpa é do Kool Klever” é uma referência ao rapper e amigo de Lukeny, Kool Klever, com quem ele divide a apresentação do programa de rádio Eclético FM.

2º, ANTÓNIO PACIÊNCIA

Nós não somos fezes [?]¹⁵

O ritmo de declamação de António Paciência é ligeiro demais e suas palavras tornam-se quase incompreensíveis, como podemos verificar no vídeo de sua apresentação em 2015. Solicitei o poema por escrito e Paciência afirmou que ele se intitula “Nós não somos fezes”, a letra que ele me enviou, entretanto, não corresponde ao poema do link.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HidghYIa04>>.

Do vídeo, registro aqui os versos que consegui compreender e transcrever: “Pra dar mais raiva nos caras pobres serei covarde do tipo assumido que peida e caga-se”. A linguagem coloquial de Paciência cativa a plateia. Ele valoriza um certo naturalismo do cotidiano em várias passagens de seus poemas, como teremos oportunidade de ver nos vídeos de outras competições. Em 2018, António Paciência realizou um show na LAASP, em que seu corpo-texto declamou e representou o cotidiano luandense ao lado de vários artistas convidados.

3º, PEDRO BELGIO

(Para alguns podem dizer que...)

Desculpa, mas será que não podemos dizer que o país tá bom? Já dissemos não queremos jovens que se manifestam. O país está bom assim. O povo pode falar, mas só pelos cantos, não faz nada mais. Por quê? Porque o kota tem culhões. O kota manda. O kota tem poder. O kota assusta. Desde o tempo do fraccionismo e outros mais (...).¹⁶

Infelizmente, não tive acesso ao poema escrito que foi performado por Belgio na competição do Luanda Slam 2015. Ele ficou de enviar, mas até a finalização da tese não o recebi. O vídeo, no entanto, está publicado no YouTube. A performance é longa e no vídeo é possível notar que Belgio, às vezes, cobra atenção da plateia que parece dispersa, talvez devido ao tempo de duração do poema: mais de cinco minutos. Sua performance, contudo, ganha força quando ele caracteriza o “kota”, que significa “o mais velho” em kimbundu, em referência ao então presidente José Eduardo dos Santos: “o kota tem culhões / o kota manda / o kota tem poder / o kota assusta”.

No poema performático, Belgio também faz alusão às manifestações de 2015, os mais velhos não querem “jovens que se manifestam”. A afirmação de que “o país está bom” é apresentada com ironia, ao passo que o texto revela os problemas da administração pública angolana. O kota, o presidente, assusta “desde os tempos do fraccionismo” nos remete ao trágico 27 de maio de 1977, quando um golpe interno dentro do MPLA criou uma das feridas mais profundas da história recente de Angola. Na época, entretanto, o presidente era António Agostinho Neto e não José Eduardo dos Santos.

A censura do MPLA e o medo que a população tem do governo são denunciados nos versos: “O povo pode falar, mas só pelos cantos”. Pedro Belgio, que foi um dos

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yYsXux3m-dY>>.

slammers que se apresentaram no Concerto Liberdade Já!, pela libertação dos 15 presos de junho, encheu sua performance de arte política e seu texto ganhou força ao ecoar as manifestações daquele ano.

Considerações abertas

Como vimos, a criação do Artes ao Vivo, protagonizada por Lukeny Bamba Fortunato, e a realização da primeira competição de poesia falada em Angola, The Spoken Word Project, organizada pelo Goethe-Institut alemão e seus desdobramentos (participação de Elisângela Rita na FLUP 2015) são eventos fundamentais para compreendermos a formação não só do concurso Luanda Slam, mas do que podemos chamar de circuito literário da poetry slam angolana. Cada um desses eventos marcou a formação do Luanda Slam, que por sua vez, será ainda atravessada pelo surgimento de outros atores, como o Muhatu (2017), o Slam Tundawala (2018), o Forno Feminino¹⁷ e Kassemba Slam (2019), Slam Lunar Double Poetry Slam Omununga (2020), entre outros. Juntos, esses eventos culturais reorganizam as dinâmicas desse campo literário que se caracteriza pelo protagonismo de uma produção artística majoritariamente negra e popular em Angola, e pela produção de uma literatura performática, dialógica (slammer/público), produzida na emoção e comoção do encontro, inscrita muitas vezes fora das páginas dos livros, mas reproduzida em vídeos através das redes sociais.

A *poetry slam* tem em comum com a poesia de combate, produzida no calor da luta anticolonial, sobretudo, o caráter de denúncia das desigualdades sociais de seu tempo. Esse grito de indignação e de liberdade ressurgiu no quadro pós-guerra civil em novo contexto e contra outros atores, ainda que se possam identificar continuidades ou consequências do colonialismo nos dias atuais. Os autores dos novos disparos das letras, muitos deles, vivem o cotidiano da periferia da cidade, veem a realidade que denunciam em primeira pessoa. Em sua grande maioria, não têm ascendência portuguesa, como era o caso de muitos escritores da geração da utopia e, para além de Portugal, se

¹⁷ O Forno Feminino foi idealizado pelo slammer Jack Bento, recentemente falecido, que reuniu as slammers Antónia Santos (Nzola Kuzediua), Miss Ruffo, Irene A'mosi, Isvânia Campos, Adolfina da Cruz (Poetisa Lua), Isy-Sil, Gizele Costa (Poetisa Cacau), África Gomes e Lúcia Gerlú. Bel Neto tem acompanhado as apresentações como slammer convidada, uma espécie de madrinha das poetisas. A 1ª edição do Forno Feminino ocorreu em março de 2019, no Kings Club.

referenciam também nas culturas de língua inglesa dos EUA e da África do Sul. Reconhecer esses aspectos não torna uma geração melhor que a outra, não é uma questão de qualificar poesia e protagonistas, mas sim reconhecer a importância de cada geração e a eficiência de suas respostas às demandas urgentes de sua época.

Biografias: personagens angolanas destacadas

Lukeny Bamba Fortunato aka Puto N'guxito Aka Bambara Aka Young Lu, nasceu em Luanda. No início dos anos 90, sentiu-se cativado pela cultura hip-hop e começou a fazer break dance com os amigos do prédio onde vivia. Em 92, mudou-se para Lisboa, onde continuou a dançar, desta vez com novas amizades que foi fazendo, nesse caso africanos de diferentes nacionalidades (Zé cabo-verdiano, Nando, de raízes Santomenses, e a Caxuxa angolana), que, na altura, viviam em Lisboa. Foi com esse grupo de jovens que começou a enfrentar grandes multidões com performances de Break Dance. Em 95, mudou-se para a África do Sul para estudar. Dá-se, aí, o início de uma nova fase de envolvimento na cultura hip-hop, visto que é na África do Sul onde começou a gravar as primeiras demos, deixando totalmente o Break Dance para segundo plano. Em 2002, gravou as músicas produzidas por Dj Goo, "A Luta Continua" e "Poesia", com Michell Harmon aka shelly shelle", em Louisiana - Sul dos Estados Unidos, para onde se mudou para estudar e trabalhar. Regressa definitivamente a Angola dois anos depois; quando passou a representar a produtora da qual faz parte, Synchronvision/synchrovisão, cujas sedes ficam na Suíça e em Luanda. No dia 19 de Abril de 2004, abriu o primeiro espaço de Spoken Word, Open mic (microfone aberto), o Artes ao Vivo, em Angola na Galeria Cenarius. O evento contou com a colaboração de Africk, Andreza, Marcos, Keita Mayanda, CCCPH, Kardo Bestilo, Shynia, Dilson & Miriam Faria. Desde então, o evento tem crescido, muito tendo sido realizado também na Galeria Celamar, Doca 8. Realizou-se por muito tempo, às terças-feiras, no Espaço Bahia para onde retornou em abril de 2018. Ainda em 2005 o seu amigo Nastio Mosquito criou o show (Beijinho no Rabo) e teve o Lukeny como convidado. Um Grande show que não só deu asas ao movimento spoken word (palavra falada) em Luanda. No dia 16 de Dezembro de 2005 nasceu o que mais tarde passou a ter um membro adicional, o Kool Klever: Eclectismo Poético. A participação de Kool Klever

deu uma nova dinâmica ao Eclectismo Poético, tornando o evento o maior do Movimento de Hip hop Clássico de Angola. E foi assim que as rádios na altura passaram a valorizar outros talentos angolanos, ultrapassando o preconceito em relação ao Hip Hop Underground. Em 2018, criou o coletivo Corrente de Spoken Word e levou o Artes ao Vivo para o canal 2 da TPA – Televisão Pública de Angola, tornando o evento acessível a jovens de outras províncias.

Elisângela Rita nasceu em 1988 em Luanda, é poeta desde a adolescência. Em 2013 começou a atuar como artista de spoken word. Ganhou o 2º Lugar no concurso de spoken word Africano The Spoken Word Project 2013 e representou Angola na Festa Literária das Periferias do Rio de Janeiro – FLUP e no Festival Internacional de Artes de Harare – HIFA, ambos em 2015. Fez atuação (voz) no filme angolano Independência. É curadora e produtora do Luanda Slam - competição de spoken word em Angola, já com quatro edições realizadas – 2015, 2016, 2017 e 2018. Em 2017, realizou o primeiro concurso de Spoken Word Feminino de Angola, MUHATU. É Embaixadora para Angola e responsável pela comunicação na Copa Africana de Poesia Spoken Word - ACSP. Foi oradora no Tedx Luanda 2014 e lançou o seu primeiro livro de poesia “Coração Achado”, publicado em Angola e Portugal, em 2015. Têm poemas publicados na antologia feminina “O Canto da Kianda”, organizado pelo Movimento Lev’Arte. Foi membro da associação Artes ao Vivo, que realiza semanalmente eventos de microfone aberto para poesia e palavra falada, para qual foi apresentadora dos eventos de 2014-2016. É co-fundadora da Casa Rede, em Luanda, fundada em 2019 com artistas angolanos e brasileiros. É formada em direito pela Universidade de Pretória, na África do Sul e fez mestrado na área de Relações Internacionais nos Estados Unidos.

Referências bibliográficas

- BEIRÃO, Luaty. *Sou eu mais livre, então* – diário de um preso político angolano. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- CARVALHO FILHO, Silvio de A. *Angola: História, Nação e Literatura (1975-1985)*. Curitiba: Primas, 2016.

- CONCERTOS “Liberdade Já” no Elinga Teatro e na Galeria Zé dos Bois. Angola: [s. n.], 2015. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal *Liberdade para os Presos Políticos Angolanos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gtDaQK3gvJc>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- 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.
- GOETH INSTITUT. *The Spoken Word Project*. Stories travelling through Africa. Lektora Verlag, 2014.
- KIALA, Cláudio. *Perdidos na escuridão*. Luanda: UEA, 2009.
- LÁZARO, Gilson; SILVA, Osvaldo. Hip-hop em Angola: o rap de intervenção social. *Caderno de Estudos Africanos da Universidade de Lisboa*, n. 31, p. 41-67, jan./jun. 2016.
- LIBERDADE Já: freedom now: liberté immédiate. Angola: [s. n.], 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal *Liberdade para os Presos Políticos Angolanos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IG12vi8z8xI>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- MOVIMENTO BERÇO LITERÁRIO. *Poemas de berço e outros versos*. Porto: Papiro Editora, 2014.
- PEPETELA. *A Geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- PEREGRINO, Miriane. Poesia sem fronteiras: Joice Zau, poeta angolana, é a campeã do Slam Br 2021. *Por Dentro da África*, 2021.
- PEREGRINO, Miriane. Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers? *Cadernos Textos e Debates*. Florianópolis, UFSC/NUER, n. 22 (2021.1), p. 10-37.
- PEREGRINO, Miriane. Muhatu e a virada do spoken word em Angola. *Revista Mulemba*, v. 11, n. 21, jul-dez. 2019, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 59-73.
- PEREGRINO, Miriane. A literatura exposta em grito: a poetry slam. *Eutomia Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco*, Ano XI, V. 1, n. 25, dezembro 2019, Pernambuco: UFPE, p. 229-248.
- PEREGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. Rio de Janeiro, 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. 220 f.
- PETRUS, Maria Regina. *Emigrar de Angola e Imigrar no Brasil: jovens imigrantes angolanos no Rio de Janeiro: história(s), trajetórias e redes sociais*. 2001. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses. *Veredas Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 7, p. 83-99, dez. 2006.

SIMBAD, Helder. Do Spoken Word ao conceito de poesia dita. *Jornal de Cultura*. 24 jun 2016. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.ao/letras/do-spoken-word-ao-conceito-de-poesia-dita/fotos>>. Acesso: 24 set. 2019.

Filmografia

CARTAS para Angola. Direção de Coraci Ruiz e Júlio Matos. São Paulo: Laboratório Cisco, 2011. (75 min).

Entrevistas

Antônio Paciência. 2018.

Bel Neto. 2017.

Carmo Neto. 2017

Elisângela Rita. 2018; 2019; 2021.

Ermi Panzo. 2018.

Harvey Madiba. 2018.

Kapa Afonso. 2018.

Lukeny Bamba Fortunato. 2018

Pedro Belgio. 2017.

Sábio Louco. 2019.

*Recebido em 01/03/2022
Aceito em 14/06/2022*

ⁱ **Miriane Peregrino** é Jovem Pesquisadora Fluminense da FAPERJ com o projeto “A expansão dos campeonatos de poetry slam em países de língua portuguesa” e Professora visitante do PPGCL/UFRJ. 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 Romaniches 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

Terceira Margem

3ªM CULTURAL

CAPÍTULO TRÊS
EU CANTO O CORPO AUTÊNTICO
A POESIA DE SLAM E A POLÍTICA CULTURAL DE
PERFORMAR IDENTIDADE¹

Livro: SOMERS-WILLETT, 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. <<https://doi.org/10.3998/mpub.322627>>

LUIZA SOUSA ROMÃOⁱ (tradutora)

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

MIDRIA DA SILVA PEREIRAⁱⁱ (tradutora)

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Eu sou GROSSA
Como o bolo de libra da sua tia Sarah
Doce, doce, lábio estalando doce
Cheio de tantos ingredientes atraentes que
Você nunca se preocupa em perguntar sobre
Dado que você só quer comer
CALMA LÁ BEBÊ
Verifique a receita
Você pode ser alérgico a ovos, baunilha, farinha,
Carisma, excentricidade abstrata, poder
E eu não quero que você fique doente
- **Sonya Renee, “Grossa”**

¹ [Nota das tradutoras] A presente tradução parte do livro “The Cultural Politics of Poetry Slam”, 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. Ao longo de seu trabalho, são mobilizadas questões que dizem respeito à constituição de *Poetry Slams* como movimento literário nos Estados Unidos a partir da década de 80, além das tensões políticas, estéticas e econômicas que atravessam esse processo. A seleção do capítulo 3 para tradução busca ensejo para mobilizar no contexto de debates lusófonos, especialmente no Brasil, visões aprofundadas acerca do movimento de *slams* em sua articulação com as categorias de identidade, especialmente as de raça, classe e gênero. Contribuindo para outras percepções locais futuras acerca dos mesmos temas e de outros correlatos.

seus
versos que eu subverto
minhas respostas vêm mais rápidas agora
boca se abre com retruques
em defesa das inflexões no meu sotaque
em defesa das articulações dos meus enunciados culturais
em outras palavras
Estou defendendo soar como uma maldita porto-riquenha
- **Mayda Del Valle, “Táticas da língua”**

Eu quero ser hétero
porque às vezes ser gay é muito difícil;
Eu quero segurar a mão do meu amante no barco turístico
beijá-lo no Sizzler
e fazer amor no banheiro de um avião.
Eu quero ser honesto e me deleitar com esses prazeres;
Eu quero ser hétero e ainda dormir com homens.
- **Ragan Fox, “Ser hétero”**

Como lugares onde a autoria é realizada de forma consciente, ideais políticos progressistas são compartilhados e a diversidade celebrada, poetry slams² são locais onde os poetas³ vêm para expressar a si mesmas. Quando eu digo “expressar a si mesmas”, eu digo mais do que “dizer o que elas têm pensado”. Um modo frequente de endereçamento no National Poetry Slam é o poema-identidade, em que o poeta performa aspectos específicos de identidade para o público. Esse é o caso das poetas citadas nesta epígrafe, Sonya Renee, Mayda del Valle e Ragan Fox, que estão performando as identidades de mulher afro-americana empoderada, *boriqua*⁴ e homem gay respectivamente. Tais performances mais frequentemente derivam de categorias de identidades marginalizadas de raça, sexualidade e gênero, mas elas também incluem aquelas de região (como o poeta Lynne Procope nascido em Trinidad e Tobago), profissões (como o poeta-policia Corbet Dean), classe (como as poetas Ray McNiece e Cristin O’Keefe Aptowicz, que cresceram em famílias de classe operária) e persuasão intelectual (como com o apresentador do NPS slam nerd, Shappy Seasholtz, que se

² [Nota das tradutoras] Pela convenção de como o movimento é conhecido no contexto brasileiro, traduziremos daqui para frente “*poetry slams*” como “*slams*” e “*slam poets*” como “*slammers*”.

³ [Nota das tradutoras] Tendo em vista as discussões presentes no movimento de slam brasileiro a cerca de identidade e dissidência de gênero, optamos por utilizar a linguagem não-binária na tradução do capítulo, assim como o termo “poetas”.

⁴ [Nota das tradutoras] Pessoa nascida em Porto Rico.

orgulha em seu poema de assinatura “Eu sou aquele que deu asma a Darth Vader”⁵. Para muitos slammers, poemas que fazem uma declaração empoderada de identidade marginalizada e individualidade são cruciais no repertório de alguém do slam. Es poetas e poemas que aparecem aqui são icônicos e bem reconhecidos na comunidade do National Poetry Slam⁶ por suas expressões de identidade.

A crescente frequência de poemas de identidade performados em recentes National Poetry Slams fez uma veterana da cena notar a progressão do slam “de uma arte colaborativa e lírica à arte da auto-proclamação”⁷. Uma boa parte dos trabalhos que aparece em antologias recentes e filmes de slam confirma a popularidade de se proclamar a identidade para o público. Essa estância altamente subjetiva ressoa com a rejeição do slam de uma Nova Objetividade Crítica ou universalismo acadêmico. As proclamações de poetas de identidades marginalizadas no palco do slams são articulações de diversidade performadas em resistência à (um tanto exagerada) homogeneidade da cultura oficial do verso.

A ênfase da poesia de slam em identidade também decorre da sua corporificação por suas autorias. A performance de identidades marginalizadas no palco do slam nacional é uma extensão da performance de autoria da poesia de slam. Como ditado nas regras do NPS, poetas só podem performar trabalhos que eles tenham escrito em competição individual. Habitando o espaço onde o “eu” da página se traduz bastante perfeitamente no “eu” do palco, e autore vem a corporificar declarações sobre experiências pessoais em performance. Isso é verdade inclusive no caso de poesias com personagens e poesias escritas na segunda ou terceira pessoa, pelo ato da performance ao vivo ainda se dar sobre o corpo de autore e seus visíveis marcadores. A presença física de autore assegura que certos aspectos de sua identidade são visíveis, como eles são performados em e através do corpo, particularmente raça e gênero, mas abarcando também classe, sexualidade e mesmo regionalidade. Aspectos corporificados de identidade fornecem as lentes através das quais uma audiência recebe um poema, às vezes causando dramática mudança no significado e efeito do poema, como no caso em

⁵ Shappy Seasholtz, “I Am That Nerd”. In: *Spoken Nerd*. New York: Little Vanity Press, 2002.

⁶ [Nota das tradutoras] NPS ou *National Poetry Slam* é uma competição de poesia falada à nível nacional nos Estados Unidos desde 1990. Com a participação de poetas de diferentes origens no país e de caráter itinerante no território estadunidense. A competição costuma contar com modalidades de competição individual, onde poetas recitam seus textos sozinhos como é tradicional no formato original de slams, além de uma modalidade grupal.

⁷ Genevieve Van Cleve, “Re: Slam”. Comunicação por email, 30 de Outubro de 2001.

que Patricia Smith, uma mulher afro-americana, performa o poema na voz de um homem branco skinhead. Como esse exemplo sugere, *slammers* não estão necessariamente presas a performar identidades facilmente visíveis em sua cor de pele e marcas físicas de gênero, ainda que muitas o façam frequentemente.

Essa prática também tem a ver com outra característica importante da poesia de slam: seu objetivo de ganhar autenticidade aos olhos do público. Ao se esforçarem por uma conexão íntima e autêntica com a audiência, *slammers* se desnudam, escrevendo declarações empoderadoras de si como as de Renee, del Valle ou Fox. A composição e execução dessa declaração é tão importante quanto a declaração em si mesma, o que quer dizer que *como slammers* performam suas identidades é tão importante quanto *o quê* elas estão dizendo sobre suas identidades. Performance, como algumas podem esperar em um gênero avaliado e híbrido como o slam, é o instrumento que faz um poema soar verdadeiro ou falso com qualquer audiência. Ainda que a autenticidade seja em si mesma uma falácia – o resultado de performances construídas e culturalmente sancionadas ao longo do tempo – há ainda resultados bastante tangíveis na prática cotidiana, especialmente em competições de slam, onde membros do público são encarregados com a tarefa de avaliar performances líricas de identidade no palco.⁸

A preponderância de poemas-identidade em slams pode fazer *slammers* se parecerem com um grupo um tanto vaidoso de senhores da palavra – uma acusação que não é inteiramente falsa. No entanto, audiências de slams são entusiastas sobre e parecem sentir prazer na afirmação de tais identidades. Assim como *slammers* celebram sua diversidade como grupo, o público vem para ver essas declarações e celebrar as identidades diversas de poetas, criando um espaço sócio-político progressista onde os valores da cultura dominante são suspensos e poetas em grupos tradicionalmente oprimidos são encorajados. Esse encorajamento se expressa através do aplauso do público; é também, como uma maneira de conferir valor a vozes marginalizadas, expressada através das notas de jurades.

⁸ Ver minha discussão sobre as confusões práticas e teóricas acerca da autenticidade na introdução deste livro e posteriormente neste capítulo. Minha posição é de que a autenticidade, embora seja performaticamente construída e notoriamente falsa, ainda tem efeito bastante reais na cultura devido à influência persuasiva do realismo nas interações de nosso cotidiano. Ao usar a palavra autenticidade nesse livro, eu me refiro a esse entendimento. Às vezes, eu coloco a palavra entre aspas a fim de enfatizar sua natureza construída.

Nas instruções distribuídas no National Poetry Slam, jurades são demandadas a considerarem darem notas baseadas tanto em texto quanto em performance (ver apêndice, documento 3⁹)¹⁰. No entanto, o processo subjetivo de julgamento é costumeiramente guiado por um imperativo mais específico. “O critério para sucesso no slam”, escreve Maria Damon, “parece ser algum tipo de ‘realismo’ – autenticidade ... que gera uma ‘mudança perceptível de consciência’ por parte de quem escuta”.¹¹ Essa “mudança perceptível de consciência” é de fato um elemento poderoso em qualquer tipo de poesia, textual ou performada. Ron Silliman nota que o sentido de compreensão de quem lê/escuta “ocorre através de todas as formas de literatura” mas é mais amplificado “através de poemas como confissão de experiências vividas, a (mais) livre apresentação de versos de sinceridade e autenticidade” incorporada em eventos ao vivo como slams¹².

Tais comentários sugerem uma íntima e importante correlação entre a performance de identidade em slams e a sensação do efeito de autenticidade. Se as identidades que poetas expressam em performance são consideradas como suas identidades na vida, então muitos membros do público estão avaliando não somente a escrita e performance do poema de alguém, mas também a roteirização e performance da identidade de alguém. Se autenticidade é, como Damon argumenta, o critério central do sucesso no slam, então convencer membros de um público da autenticidade da identidade de alguém é um componente central do sucesso de um poeta no slam. Isso pode acontecer mesmo quando o poema em mãos não é abertamente uma declaração de identidade, para poetas performarem suas identidades em slams através da voz, gesto, vestimenta e aparência física mesmo quando eles não estão fazendo isso através de suas palavras.

Quando considerando as técnicas, assuntos e estratégias de vencedores do National Poetry Slam, se torna rapidamente evidente que nem todas as identidades são criadas igualmente como autênticas aos olhos da audiência do slam nacional. Mais

⁹ [Nota das tradutoras] O anexo referido chama-se “As instruções oficiais do NPS para jurades” (“The Official National Poetry Slam Instructions for Judges”) e contém diretrizes para aqueles que forem pontuar os poemas e performances.

¹⁰ Erik Daniel, Debra Marsh, e Steve Marsh. *The Official 2007 Poetry Slam Rulebook*. Lake Whitmore, MI: Wordsmith Press, 2007, p. 21.

¹¹ Maria Damon, “Was That ‘Different,’ ‘Dissident,’ or ‘Dissonant’? Poetry (n) the Public Spear - Slams, Open Readings, and Dissident Traditions”. In: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998, p. 329-330.

¹² Ron Silliman, “Who Speaks? Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”. In: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998, p. 362.

frequentemente do que não, identidades marginalizadas de gênero, sexuais e raciais são celebradas em slams, e performances de identidades afro-americanas são especialmente recompensadas. A comunidade do National Poetry Slam em si mesma é abertamente preocupada com a expressão de diversidade de raça, gênero e sexual em seus rankings. Por mais de uma década no NPS, leituras especialmente exibindo poetas asi-americanes, afro-americanes, nativo-americanes, latines, mulheres e poetas queer foram feitas em adição às competições regulares. Mais recentemente, auto-proclamados “nerds” também reivindicaram seu espaço no leque de identidades marginalizadas do slam. Nos últimos anos, o NPS patrocinou um “slam nerd” contando com a leitura de poetas sobre tudo, do Princípio de Incerteza de Heisenberg até Star Wars. Este, deveria ser anotado, é o evento designado do NPS em que homens brancos héteros afirmam uma identidade marginalizada. As mostras de leituras são os eventos mais bem frequentados fora da própria competição, indicando que a performance de identidades marginalizadas é um aspecto importante do movimento de slam.

A preocupação progressista e bem-intencionada com a diferença representada pela maioria dessas leituras (com a notável exceção do slam nerd) inconscientemente reifica as posições de branquitude, heteronormatividade e masculinidade como a norma, como não merecedoras de atenção, investigação ou visibilidade para além da competição usual. Esses eventos poderiam muito bem ser um desenvolvimento de “essencialismo estratégico” – o que Gayatri Spivak sublinhou como o uso intencional de identidades essencialistas para desconstruir sistemas existentes de poder – mas o uso dessa estratégia não deveria impedir sua investigação¹³. Esse uso de essencialismo estratégico, se é de fato o que isso é, rende uma posição ambivalente para os poetas: as leituras fornecem uma oportunidade para celebração dessas identidades enquanto, em outra direção, confirmando (e talvez mesmo advogando) sua marginalidade da cultura dominante. Tais características das leituras marcam essas vozes como fetiches, consideradas como de fora da cultura dominante enquanto também sendo valorizadas como ideal¹⁴.

¹³ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”. In: *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

¹⁴ Para uma excelente discussão do fenômeno do fetichismo racial, ver “Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe,” capítulo 6 de Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.

Proclamações de identidades marginalizadas sem dúvida atraem audiências de slam, que parecem ver slams não apenas como literários ou performáticos, mas em última análise, como eventos políticos. Com as observações de Damon sobre autenticidade em mente, parece pertinente perguntar porque as identidades marginalizadas, e particularmente a identidade negra, é tão regularmente premiada com o selo de autenticidade em slams. Para endereçar essa questão plenamente, deve-se considerar tanto as expressões específicas de identidade em slams e as políticas culturais de identidade mais amplas que influenciam a sua recepção. Considerar o slam pelas lentes da teoria da performance pode revelar novos entendimentos sobre os desejos expressos entre o autor e o público em slams, assim como a autenticidade de identidades marginalizadas como não apenas afirmadas, mas *criadas* através da performance de slam.

Declarações de identidades marginalizadas e declarações contra preconceitos correlatos se tornaram um *hit* em slams, uma certa “raiva estereotipada” – para emprestar as palavras de John McWhorter - que o público veio esperando e aprecia de forma bem-intencionada, politicamente motivada para dar suporte a pessoas marginalizadas na cultura estadunidense¹⁵. Ainda que expressões admiráveis de protesto, tais poemas fazem pouco para investigar os limites da identidade em si mesma; em geral, eles investem mais em articular uma narrativa comum de opressão. Ainda que algumas *slammers*, reconhecendo as limitações dessa narrativa, considerem performar identidades marginalizadas como seu tema, desdobrando através de paródia e persona uma rica contranarrativa sobre a relação entre *slammers* e audiências enquanto criticam noções essencialistas de identidade como entidade fixa. Desse modo, mesmo que tal poesia nunca pareça estar livre de sua dependência da performance de autenticidade, algumas performances de identidades marginalizadas inovadoramente mudam o script comum de opressão, criando novos espaços para possibilidades de identidade, investigação e jogo.

¹⁵ John H. McWhorter, “Up from Hip-Hop”. In: *Commentary* 115, no. 3, 2003, p. 63.

Ser real: performatividade e eu autêntico

Quando utilizado em referência à identidade, o termo *autêntico* em seu uso cotidiano frequentemente sugere situações na qual a subjetividade e a identidade são geradas além de ou fora de restrições exteriores (isto é, culturais ou discursivas). Ou seja, uma expressão autêntica do eu é frequentemente tratada como original, única e reflexo de uma essência interna profundamente verdadeira. Ao julgar uma performance de identidade como autêntica, o público assume que há um eu essencial ou original que pode ser perfeitamente emulado na performance. Isso parece ser um critério em jogo quando jurades de slam pontuam os poemas, e, mais do que isso, pode ser o principal critério que es slammers têm em mente quando escrevem seus textos: comunicar alguma verdade sobre suas experiências subjetivas que artisticamente revelem seu eu autêntico.

Desafiando esse conceito de eu autêntico, pesquisas do teatro, dos estudos da performance, da antropologia e da filosofia têm defendido recentemente um entendimento da identidade enquanto construção social e cultural, criada por performances tanto conscientes quanto inconscientes da vida cotidiana. Como a estudiosa de performance Elin Diamond coloca “No sentido de que o “eu” não tem interior ou identidade central, o “eu” deve sempre enunciar a si mesmo: há somente a performance do eu, não uma representação externa de uma verdade interna”¹⁶. O pesquisador teatral Erving Goffman e o filósofo Judith Butler se referem à apresentação do eu a outros – a expressão pública da identidade – como uma produção da performance. Goffman, em sua monografia de 1959, “A representação do eu na vida cotidiana”, fala explicitamente, em seus comentários de conclusão, sobre esta questão do eu performative.

Uma cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição - este “eu” - é um “produto” de uma cena que se verificou, e não uma “causa” dela. O “eu”, portanto, como um personagem representado, não é uma coisa orgânica, que tem uma localização definida (...); é um

¹⁶ Elin Diamond, “Introduction”. In: *Performance and Cultural Politics*. Ed. Elin Diamond. New York: Routledge, 1996, p. 5.

efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada, e a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado.¹⁷

Goffman, ao usar o teatro como metáfora da interação social, está falando sobre “cenas performadas” da vida cotidiana, não apenas do palco propriamente dito, e nota que essas performances do dia-a-dia são locais de produção de identidade e não de reflexo da identidade. Em outras palavras, a interação que alguém tem com diversas audiências (por exemplo, um chefe com seu empregado, uma mãe com seu filho, ou um cliente com um farmacêutico) serve para *produzir* as várias identidades que alguém performa (chefe, mãe, cliente). O último ponto de Goffman sobre credibilidade é útil para compreender o papel importante que o público desempenha na construção da identidade. A individualidade é constituída pelo modo como a performance é recebida e julgada pelos outros, e então, ao credibilizar ou desacreditar uma performance de identidade, o grupo social ajuda a constituir ou diluir o senso de alguém sobre si mesmo nesse contexto. Se o público credibiliza a performance de identidade, a apresentação de si de performer é reconhecida e confirmada como válida; se não, o performer é considerado uma farsa. O ato de credibilizar ou desacreditar identidades é precisamente o que ocorre em muitos *slams*: o público julga os poetas, entre outras coisas, em relação à credibilidade (ou, em outras palavras, autenticidade) de suas identidades performadas.

O trabalho de Judith Butler confirma a visão de Goffman, sugerindo que a subjetividade é constituída através da repetição de normas sociais que ela chama de atos “performativos”. O termo performativo foi cunhado pelo linguista J. L. Austin em “Quando dizer é fazer” (1962) para descrever palavras que, na verdade, produzem o que dizem, atos de fala como o voto “Eu prometo” enunciado em cerimônias de casamento¹⁸. Mais tarde, contudo, o termo performativo começa a ter definições diversas recebendo aceção crítica de várias disciplinas. Geralmente, a maior parte dos estudiosos de performance concordam que o termo performance indica uma ação teatral ao vivo e o termo *performativo* indica o processo discursivo através do qual a identidade

¹⁷ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Rev. ed. New York: Anchor Books/Doubleday, 1959, p. 253.

[Nota das tradutoras] Utilizamos a tradução brasileira: Erving Goffman, *A representação do eu na vida brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 231.

¹⁸ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University Press, 1962. [Nota das tradutoras]: John Langshaw Austin. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

vem a existir¹⁹. Para escolher um exemplo redutivista porém benéfico, a performance de identidade de uma “docente” pode ser desempenhada num dia específico em frente de um grupo específico de estudantes, e a natureza performativa dessa identidade pode incluir como outros docentes se comportaram no passado, a credibilidade da identidade enquanto ela é performada por essa docente, e a recepção da identidade dela pela classe.

Usando a teoria da fenomenologia e da psicanálise lacaniana, os estudos de Butler sobre performatividade têm destacado os complexos e altamente intrincados modos pelos quais a identidade é construída através das citações do comportamento normativo²⁰. Contudo, esse aspecto da identidade – a citação de normas identitárias anteriores a fim de construir a identidade de si mesma – não é sempre evidente de imediato para aqueles envolvidos nessa operação. Na verdade, a performatividade procura esconder autoritariamente a norma que ela repete, fazendo da exibição presente da identidade de alguém tanto ficção quanto lei²¹. Portanto, se uma pessoa performa efetivamente a identidade de “mulher” através de um modo convincente de andar e falar que sejam historicamente codificados como feminino, a feminilidade dessa pessoa e a identidade feminina em si mesma aparecem como “natural”, de forma pré-discursiva, mesmo que ambas sejam construídas através de comportamentos repetidos através dos tempos. Ainda assim, uma identidade está sendo performada nessa situação e um histórico performativo está sendo citado. Nesse sentido, expressões cotidianas da identidade que aparentam ser óbvias e inquestionáveis são repetições de uma história ocultada de comportamentos identitários. Sob o ponto de vista de Butler, a identidade não é biologicamente atribuída, mas sim algo performado através do comportamento (assim como os principais exemplos de Butler sobre gênero e sexualidade).

Se a identidade é dependente do julgamento de um público que usa normas comportamentais como guia, então como alguém declara expressões alternativas do eu, identidades que escapam dessa normal? Neste paradigma da performance e da recepção, parece que o eu tem pouca autonomia em relação ao seu contexto e ao público. A resposta de Butler sobre a questão do livre arbítrio é apresentar exemplos de “dinâmicas

¹⁹ Ver Diamond, “Introduction”, p. 4-5.

²⁰ Ver Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick, “Introduction”. In: *Performativity and Performance*. Ed. Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. Ver também Jon McKenzie, “Genre Trouble: (The) Butler Did It”. In: *The Ends of Performance*. Ed. Peggy Phelan e Jill Lane. New York: New York University Press, 1998.

²¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993, p. 12–13.

identitárias”, particularmente aquelas paródicas. Através da paródia da norma identitária, Butler argumenta, alguém pode tornar visível o processo costumeiramente escondido de citação e da história identitária (sua performatividade), pondo em evidência premissas sobre identidade e desconstruindo-as de forma satírica. É o caso do exemplo citado por Butler sobre os bailes de drags no Harlem (retratados no filme de Jennie Livingston *Paris is Burning*), nos quais drag queens mimetizam e parodiam representações específicas de identidades de gênero e classe (como a executiva de Wall Street, homens e mulheres militares, ou as imagens de mauricinhos de Town and Country) e são julgadas por seus pares em relação a sua “verossimilhança”²². Através da paródia, Butler argumenta, é possível desafiar as premissas usuais sobre gênero, classe e heterossexualidade, desafiando portanto o *status quo* e criando identidades subalternas no processo²³. Portanto, como nesse exemplo, é frequente uma negociação do livre-arbítrio e da história das normas comportamentais que influenciam como a performance da identidade de alguém é recebida por sua audiência.

Ver os poemas-identidade performados no slam através da lente da performatividade é elucidativo. A plateia não pode julgar os poemas de slam sobre identidade como “autênticos” ou “inautênticos” sem ter um modelo normativo com o qual possa comparar a identidade. Se um slammer performa um poema sobre ser um homem negro, por exemplo, aqueles que julgam este poema a partir do critério da autenticidade devem comparar esta identidade com outras expressões de masculinidade negra que lhes seja familiar. Se o júri do slam premia poetas que são autênticos em suas performances de identidade, e se a autenticidade, na verdade, é construída através de um processo de recompensa, então o próprio slam é uma prática representacional que autentica certas vozes e identidades. Resumindo, através de seus sistemas de recepção do público e da premiação, o slam gera as muitas identidades que poetas e plateia esperam ouvir. Eles demonstram ser espaços de negociação entre poeta e público onde a performance da identidade é julgada por seu sucesso ou fracasso (sua autenticidade ou inautenticidade) no mundo.

Esses julgamentos sobre a identidade ocorrem todos os dias a medida que alguém performa aspectos da identidade em alguma situação social dada, e essas performances

²² *Paris is burning*. Dir. Jennie Livingston, 1990, Off White Productions/Miramax, 2005, DVD.

²³ Ver “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, capítulo 4 de Butler, *Bodies That Matter*.

constroem nosso senso de política cultural; elas são, Diamond sugere, “práticas culturais que conservadoramente reinscrevem ou passionalmente reinventam ideias, símbolos, e gestos que moldam a vida social”²⁴. O aspecto único do slam é que a identidade é julgada aberta e publicamente através da pontuação competitiva. Assim, os slams têm o potencial de revelar sistemas disfarçados de desejo e poder que constituem a base da performance da identidade na cultura, e eles também servem como espaços onde a identidade é desafiada e reconfigurada através do jogo.

Slam e a performance da identidade racial

Se os precedentes estabelecidos no ranking do National Poetry Slam e as atitudes dos slammers contêm alguns indícios, a performance de certas identidades são mais bem sucedidas que outras. A slammer Eirik Ott comenta “Eu amo que (...) alguém, qualquer pessoa pode ir ao palco e compartilhar sua experiências de ser ou gay ou heterossexual ou negre ou branque ou filipine ou latine ou vietnamita ou transgênero ou *wussy boy*²⁵ ou o que seja, e a galera irá apenas e rapidamente se levantar para aplaudir”²⁶. Seu comentário sugere que os slammers e seus públicos, consciente ou inconscientemente, vêm para reafirmar identidades marginalizadas como narrativas autênticas em si e sobre si mesmas. Isto é, um poeta performando um poema sobre uma identidade marginalizada pode ganhar a recompensa da autenticidade não apenas por sua escrita e performance mas também por sua performance bem-executada da identidade marginalizada em si mesma. Obviamente, a autenticidade não é automaticamente fornecida para todas as performances de identidades marginalizadas; nem todos podem escrever e performar bem poemas identitários. Mas para aqueles slammers que podem, a afirmação da identidade marginalizada assim como o senso de empoderamento e protesto que acompanha essas performances pode ser o que leve eles para o círculo dos campeões.

²⁴ Diamond, “Introduction”, p. 2.

²⁵ [Nota das tradutoras] Termo pejorativo utilizado para se referir a homens, partindo da associação com a identidade de homens gays.

²⁶ Krystal Ashe, “[Slamsister] Big Poppas Original Post”, Slamsisters Listserv em 29 de Novembro de 2000, slamsister@yahoogroups.com. *Wussy boy* é a identidade autocriada e autoproclamada por Ott no slam e é uma masculinidade definida por uma intensa sensibilidade às questões feministas e a consciência de seu próprio papel enquanto homem branco. Um *wussy boy*, pelas normas tradicionais de gênero, pode ser considerado sensível ou afeminado por seu comportamento.

O slammer veterano e performer Ragan Fox caracteriza a premiação de identidades marginalizadas no slam como uma “revolta de pessoas diversas. É uma declaração das vozes marginalizadas de que suas experiências são importantes, significativas, e merecem ser documentadas. Essas pessoas são premiadas pelos jurades, porque as massas estão famintas para aprender sobre o que não está apresentado nos livros”. Apesar disso, ele admite que nem todas as vozes marginalizadas são premiadas igualmente pelo público do slam. A performance de identidades raciais marginalizadas, ele labora, pode “triumfar” sobre a performance de identidades sexuais e de gênero.

É quase esperado que as plateias reconheçam raça, porém gênero e sexualidade são outros quinhentos. Foram incontáveis as vezes em que ouvi que poemas de identidade racial têm melhores notas criticando duramente mulheres e pessoas queers. É como se a reivindicação da identidade racial neutralizasse a homofobia e a misoginia ou o público, no fim das contas, fosse completamente apático quando relacionado à gênero e sexualidade (...). Parece haver um mecanismo performativo definidor que está entrelaçado ao processo de julgamento e à sua *excessiva* cooptação por *certos tipos* de liberalismo.²⁷

A mais comumente premiada entre essas identidades raciais no slam, ao menos em nível nacional, é a identidade negra. Muito da atenção popular ao redor do slam vem de performers afroamericanos e os principais veículos de comunicação, frequentemente, focam na sua relação com a forma tradicional de arte negra do hip-hop dentro do contexto urbano. Outros projetos midiáticos recentes como o longa-metragem “*Slam*” e a atual série da HBO “*Russel Simmons Presents Def Poetry*”²⁸ têm mostrado slammers para o grande público junto com artistas de hip-hop dentro de um pano de fundo da cultura negra, urbana e de baixa-renda. O Poetry Slam, Incorporated - o comitê nacional do Nacional Poetry Slam - tem resistido em monitorar a racialidade de seus membros já que o coletivo é ampla (e orgulhosamente) progressista, abaixo de quarenta anos, franco, e muito politizado. Contudo, é certo que a comunidade de slam não só atrai mais poetas racializados do que provenientes da comunidade poética acadêmica, mas também que esses poetas têm relativamente mais chances de serem bem-sucedidos e reconhecidos na cena do slam. Um panorama de uma das comunidades de slam da

²⁷ Ragan Fox, “*A Few Words on Identity (...)*”. Disponível em: <http://www.livejournal.com/community/slam_theory/1738.html>. 15 fev. 2005.

²⁸ [Nota das tradutoras] Programa televisivo da rede HBO produzido entre 2002 e 2007, para o qual poetas participantes do movimento de slams estadunidense eram convidadas a participarem recitando poemas comumente expostos nas competições. Parte das performances apresentadas são facilmente encontradas no site YouTube.

cidade de Nova Iorque, desenvolvido durante 9 meses, revelou cerca de 65% de participação de poetas racializados; à medida que se passava a peneira das comunidades de slam independentes aos times locais, quase 84% dos finalistas eram pessoas racializadas²⁹. Apesar dessas porcentagens serem de um local e região urbana específicos, assim como a variedade dos artistas disponíveis nesse ano, a participação de poetas e o sucesso em nível nacional confirmam essa tendência. Des quinze campeões individuais do National Poetry Slam, apenas seis não eram afroamericanos. Igualmente, quase todos os times campeões de quatro pessoas têm pelo menos um integrante afroamericano. Em termos de estratégia, slammers consideram uma negligência se os times da NPS não apresentarem pelo menos um poeta racializado em sua equipe, e não é incomum que a estratégia gire em torno de questões relacionadas à representação identitária assim como a apresentação de poemas com certo tom, composição e mensagem.

A demografia do público do slam nacional pode ser uma das razões desse sucesso. O público do slam em nível nacional tem sido e continua sendo predominantemente branco, progressista e de classe média. Numa pesquisa informal que conduzi com slammers e slammasters através dos Estados Unidos, muitos disseram que esse perfil constitui a maioria das platéias tanto em nível local quanto nacional, com poucas exceções como o Nuyorican Poets Café. Michael Brown, um ex-slammaster do Cantab Lounge em Boston, sugere que as platéias do National Poetry Slam são predominantemente brancas por causa do local das competições e do “grande apelo do slam para a audiência branca”³⁰. As edições mais recentes do National Poetry Slam foram sediadas em Madison (2008), Austin (2007, 2006, 1998), Albuquerque (2005), Saint Louis (2004), Chicago (2003, 1999), Minneapolis (2002), Seattle (2001), e Providence (2000). Muitos dos slammers entrevistados concordam que as comunidades de Chicago têm as platéias racialmente mais diversas, mas eles também concordam que, em geral, o público do nacional é disparadamente branco. Falando sobre o NPS de 1996 em Portland, o poeta Corey Cokes coloca isso de maneira franca, descrevendo o público e o júri do torneio sendo “branco como nata”³¹. O ex-técnico do time Chicago-Mental

²⁹ Guy LeCharles Gonzalez, “*Slam: Some Interesting Stats (...)*”, National Poetry Slam Listserv, 6 de Junho de 2000, slam@datawranglers.com.

³⁰ Michael Brown, “Slam Audience”. Comunicação por email em 8 de Outubro de 2001.

³¹ *Slamnation*. Dir. Devlin.

Graffiti, Krystal Ashe, relembra uma rodada do NPS na qual cinco pessoas brancas de um público de classe média foram as únicas escolhidas como juradas. “Aqui estava eu, treinando um time de duas pessoas asiáticas, uma lésbica e uma pessoa afroamericana, com jurados que nem sequer pareciam com minha equipe (...) Eles estavam vestindo Dockers e camisas de botão!”³².

A atratividade do slam para uma população branca, progressista e de classe média tem muitos motivos, incluindo a acessibilidade e a localização de algumas comunidades de slam em cafés e bares de bairros brancos de classe média. Slams também atraem estudantes e jovens que podem ter a cabeça mais aberta e receptiva para discursos contraculturais. Alguns slams se apropriam da estética do hip-hop, música em geral direcionada para plateias mais jovens. Então, embora o slam tenha sido e continue sendo aberto para qualquer pessoa, ele tem cultivado, na prática, essa plateia mais específica.

A atratividade do slam para uma população branca e de classe-média, assim como seu apelo em relação à audiências jovens, pode ser uma das razões da visibilidade e relativo sucesso de poetas racializadas na cena do slam, especialmente quando o fenômeno da identidade autêntica é um critério para o sucesso. Assim como vimos no segmento do mercado da música popular negra – particularmente do hip-hop em que o chamado “manda a real” se tornou um clichê virtual –, o significado de expressões raciais autênticas têm se provado popular entre públicos brancos de classe-média. Essas audiências podem estar comparando as performances de identidade racial marginalizada com o que é autêntico tendo como pressuposto que algo tão diferente de “outro” em relação à existência branca e de classe-média é despojado, desejável e mais real ou genuíno. Além disso, se o público vem para ouvir uma poesia que seja mais “ritmada” que o verso acadêmico, eles (talvez sem saber) procuram estéticas que tenham raiz na música e na cultura negras³³.

³² Krystal Ashe, discussão no 2007 National Poetry Slam, Austin, em conversa pessoal em 11 de Agosto de 2007.

³³ O exemplo óbvio aqui é do hipster Norman Mailer que – como foi discutido no capítulo 2 – tomou para si o manto da cultura negra do jazz na década de 40 e foi caracterizado como “o Negro branco” em “The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster”. In: *The Portable Beat Reader*. Ed. Ann Charters, New York: Penguin, 1992. Para uma história convincente do hip e seus laços com a música negra, ver Andrew Ross. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge, 1989. Mais sobre o consumo branco e a apropriação da cultura negra, ver *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*. Ed. Greg Tate. New York: Broadway Books, 2003.

Enfim, o tom contracultural adotado em muitas performances de slam encorajam reivindicações e protestos políticos; de fato, muitos dos poemas destacados nas competições recentes do NPS contêm críticas diretas e contundentes às desigualdades sociais. Uma das narrativas mais comuns entre estas é a investida contra as desigualdades raciais. Nesse sentido, o slam pode servir como uma oportunidade rara para que públicos progressistas, brancos e de classe-média verdadeiramente apoiem poetas racializadas que criticam a posição de privilégio da branquitude. Premiar esses poetas pode ser uma forma de mostrar apoio às ações antirracistas, afirmando a própria postura dos membros da plateia como progressista, rebelde, descolada e contrária ao status quo. Através da celebração de temas raciais, essas audiências não só afirmam e constroem a identidade dos slammers; eles também afirmam e constroem suas próprias identidades. Devido aos aprendizados progressistas do slam e o sistema público de avaliação e crítica, poetas confrontando o racismo podem ser aplaudidos por sua escrita, performance e discurso, porém eles também podem ser enaltecidos em parte porque a plateia não quer parecer racista.

Na melhor das hipóteses, esse processo de celebração abre portas para um diálogo interracial; na pior, pode ser uma método de amenizar a “culpa branca progressista”. Ambos, assim como a preferência do júri sobre a escrita e a performance, têm parte na determinação das notas dos slammers. A construção das identidades, tanto dos poetas quanto da plateia, deve ser conhecida para compreender plenamente as recompensas do slam e o desejo corporificado através delas.

Como exemplo de um poema sobre a identidade afro-americana que contém protesto, consideremos o poema “Como nós soletramos liberdade” do campeão do National Individual Slam Roger Bonair-Agard’s, um dos poemas que ele performou para vencer em 1999. O poema é especialmente interessante porque é tanto uma performance literal da identidade negra quanto uma recusa dela e da performance da identidade afroamericana nas décadas de 70 e 80.

I
Em 1970 eu aprendi meu alfabeto
pela primeira vez
- aprendi de cor em 1971
A é de África

*B é de Black*³⁴

*C é de cultura and that's where it's at*³⁵

minha mãe me ensinou isso do alfabeto Weusi
de um tempo em que A era para *apples* num país em que
cresciam mangas
e X era para xilofone quando eu estava aprendendo
como tocar tambor de aço
black não era popular
ou mesmo aceito
eu vestia dashikis enviados pra mim da Nigéria
ternos super-poderosos; céu azul com cotoveleiras
enviadas para mim da américa
e sandálias feitas por verdadeiros rastafaris antes da ganja &
a revolução precisou de fertilizante para crescer
minha mãe brilhava em saris cor de açafraão
nós estávamos muito bem 20 anos antes e milhares de quilômetros
removidos
minha mãe pregava o trabalho duro
conhecimento e como não escutar merda
D é para Defesa
E é para Economia

II

Eu escrevi minha primeira letra de protesto aos 3 anos
para meu avô
por ter me chamado no jardim da frente
soletrando “vai se fuder” com um
v-a-i-c-e-f-u-
coloquei ela debaixo do seu travesseiro na esperança
que ela explodiria e queimaria seus ouvidos durante a noite
ansiando começar essa tal revolução
F é para Freedom

III

G é para Guns - nós temos que conseguir algumas
Weusi disse

envolvido em 1979 e a revolução com uma cara transformada
* *bang bang boogie to the boogie*
*say up jump the boogie—let's rock—yuh don't stop*³⁶
o povo negro e nome de marcas tornaram-se entrelaçados
nós reinventamos a dança e fizemos as bolas rolarem
com fraqueza

³⁴ [Nota das tradutoras] Optamos por manter determinadas palavras sem tradução direta, para compreensão lírica do poema que busca correspondência entre letras do alfabeto e palavras utilizadas em sua construção. São estas: Black (negro); Apples (maçãs); Freedom (liberdade); Guns (armas); King (rei); Land (terra); Kidnap (sequestro), Slavery (escravidão). O mesmo foi optado para canções citadas pelo autor.

³⁵ [Nota das tradutoras] Referência à canção “That’s where it’s at” do cantor negro estadunidense Sam Cooke.

³⁶ [Nota das tradutoras] Referência à canção “Rapper's Delight” do grupo estadunidense The Sugarhill Gang.

Cuba acabava de dizer à América que era África em Angola
K é para King
L é para Land - nós temos que retomá-la

então nós perdemos a Jamaica para o FMI
Granada para a marinha
e o Panamá para Nancy Reagan
o os cachos de jherri se tornaram *high top fades*³⁷, se tornaram *gumbies*³⁸,
se tornaram césaes
assim como o moonwalk de Michael Jackson abriu caminho
para seu embanquecimento
minha mãe me enviou para a américa - ela disse
“Vá consertar isso!”

IV

K é para Kidnap
S é para Slavery - Weusi explicou

legal se tornou impressionante se tornou excelente
nós perdemos nosso foco e nosso caminho
justo na hora em que
o povo negro fora da nação
descobriu o perigo da carne de porco
então costas grandes se tornam negras de verdade
rabos de cavalo se tornaram dreads
desvanece-se para careca
como Michael Jordan descobriu a mágica do salto
fadeaway
e endossos

*X é para niggah*³⁹ *que é cego, surdo e burro*
X him out - Weusi disse
minha mãe me disse que eu deveria reescrever isso
que X é para o *nigga* que precisa ser reeducado
que um trabalho corporativo não soletra liberdade
casamento branco não significa uma fuga do racismo
voto democrático não é um ato revolucionário
e enquanto houver uma zona em Jakarta
não há diferença
entre Patrick Ewing e OJ Simpson

V

*God gave Noah the rainbow sign*⁴⁰
- diga não mais água; o fogo na próxima vez
J é para James Baldwin - a próxima é agora

³⁷ [Nota das tradutoras] Corte de cabelo popular entre homens negros entre as décadas de 80 e 90 especialmente, no âmbito da cultura do hip-hop.

³⁸ [Nota das tradutoras] Palavra correlata a idiota.

³⁹ [Nota das tradutoras] Termo pejorativo para se referir a pessoas negras, utilizado no contexto estadunidense.

⁴⁰ [Nota das tradutoras] Alusão à canção de mesmo título, do grupo musical estadunidense The Carter Family.

H é para Huey
N é para Nat Turner
T é para Tubman
M é para Malcolm, Mandela, Marley & Martin foram baleados
duas semanas depois que ele falou para o povo negro boicotar Coca-Cola
Jesse Jackson continua com medo de *niggaz* com propósito

- e alguém deve aprender a ler os sinais comigo.⁴¹

Performado com o marcado sotaque trindadense de Bonair-Agard, este poema produz uma cadência e assonância únicas. Para uma plateia estadunidense, essa fala pode atuar como uma interpretação performativa da “exoticidade” de sua origem trindadense. Além do mais, pode levar a plateia a combinar a identidade cultural/nacional dele com o tema do poema, a identidade racial. Sua prosódia e o tema tratados, sob este ponto de vista, pode ser o significado mais latente da negritude autêntica - algo que uma audiência branca pode localizar como e “outre” de si mesma.

Quando eu falo das trocas entre poetas negres no slam e suas plateias predominantemente brancas, como a troca que Bonair-Agard inicia aqui, eu não intento argumentar em favor da ideia da branquitude como oposta à negritude, embora esse conceito possa funcionar conscientemente na mentalidade de parte do público. O conceito de negritude como oposto ao de branquitude é uma construção problemática, que pode ocultar a perspectiva de outras pessoas racializadas e colocar erroneamente cada conceito nas bordas do espectro. Ainda que o contraste entre os conceitos de branquitude e negritude da forma como estão em jogo entre slammers e sua audiência seja convincente. Se predominantemente plateias brancas julgam a autenticidade de identidades marginalizadas além da composição e da performance, então a defesa contundente da identidade negra pode ser um dos fatores que eles premiam, exatamente porque a identidade negra é retratada como a mais marginalizada na cultura estadunidense em relação à identidade branca central.

“Como nós soletramos liberdade” é um exemplo paradigmático de um poema de slam sobre identidade. Reforçado pelo refrão que Bonair-Agard geralmente acrescenta no final da performance: “A é de África/B é de Black/C é de cultura/e that’s where I’m at”. Uma vez que esse refrão ressalta a primeira pessoa, embora o poema seja, na

⁴¹ Roger Bonair-Agard, “How Do We Spell Freedom”. In: *Burning Down the House: Selected Poems from the Nuyorican Poets Cafe’s National Poetry Slam Champions*. New York: Soft Skull, 2000, p. 39-43. Para a performance deste poema no slam, ver The 2000 National Poetry Slam Finals, In: *Poetry Slam, Incorporated, and Wordsmith Press*, 2001, DVD.

verdade, sobre a negociação da expressão da identidade negra em diferentes períodos temporais e diferentes nações, não há dúvidas entre os espectadores de Bonair-Agard que ele seja autenticamente negro, sendo isto resultado de sua declaração e da contundência assegurada na performance. Para sublinhar ainda mais, o refrão enfatiza a localização dele dentro de uma negritude autêntica através do apontamento da África como centro da cultura e identidade negras. Ademais, o poema implica que, embora as representações de raça sejam fluidas, afroamericanos que tenham sido comodificados – “negros excelentes”, “Michael Jordan,” “Michael Jackson,” e “povo negro” em “nomes de marca” – embranquecidos em comparação com sua própria articulação da identidade negra. Bonair-Agard oferece uma definição de negritude que é militante, pró-ativa, revolucionária e que pode transcender a comodificação. Essa imagem de negritude é completada pela presença ao vivo de Bonair-Agard: ele é um homem alto, musculoso que, nessa época, usava longos dreads. Todos esses elementos, combinados com a performance exemplar memorizada de um poema bem escrito, servem para produzir a autenticidade da identidade de Bonair-Agard de forma virtualmente indiscutível.

Premiar esse tipo de performance e escrita pode beneficiar uma audiência progressista: o prêmio desloca-a de ser o alvo do protesto do poeta negro. Isto é, apreciando o trabalho de poetas que proclamam a identidade racial, o público pode suavizar a “culpa branca” associada a essas expressões. Isto não é dizer que poetas negres do slam são celebrados apenas para suavizar a culpa branca. Pelo contrário, esses poemas também são apreciados e premiados pela posição cultural de poder que confirmam e negam, e também podem servir como afirmação da necessidade de reparação cultural. No caso de “Como nós soletramos liberdade”, a performance da negritude pan-africana pode ser particularmente bem sucedida com audiências brancas, já que ela se expressa através de uma crítica da cultura negra ao invés de um ataque à cultura branca. “O lance revolucionário” de Bonair-Agard não é ameaçador para um público predominantemente branco; ao invés disso, convida-lhes a apoiar a “revolução” sem implicar uma necessidade de nenhuma ação sob esse apoio. Públicos brancos, nesse caso, podem premiar a construção da identidade marginalizada sem ter que reconhecer sua própria implicação nesta construção.

Ainda assim, o palco do slam está repleto de críticas diretas à branquitude e aos privilégios da classe-média feitas por poetas racializadas. Um exemplo é o poema de

Gayle Danley “Funeral como o de Nixon” em que ela parodicamente proclama seu desejo de ser consagrada como o famoso político.

Eu quero um funeral como o de Nixon
sem espinhas sem cheiro
sem cagadas
Barbara Bush na primeira fileira

Sem memória
bunda limpa
traseiro imaculado

Deixa eu te jogar a real:
você vê
eu só quero morrer como um homem branco

inocente
atemporal
eterno⁴²

Para brincar com o humor de seu poema, Danley performa “Funeral como o de Nixon”, mantendo a cabeça levantada e olhando o público por cima de seu nariz, como se um funeral de Estado fosse seu direito inalienável. Sua proclamação, performada com um ar exagerado de autoridade, faz a plateia rir a cada virada. Danley, como Bonair-Agard, adiciona uma *coda* improvisada à sua performance, descrevendo a memória do homem branco como “inocente”, “atemporal” e “eterno” – então, dá uma pausa em toda sua seriedade, mira o chão e de forma discreta proclama “e suavemente”. Em sua mudança brusca da comédia para o drama, da hipérbole divertida à seriedade silenciosa, Danley cria um incrível e poderoso efeito, transformando uma paródia jocosa da imponência presidencial em uma crítica contundente do privilégio de homens brancos com a performance de duas palavras. Este tipo de virada, isto pode ser percebido, é uma técnica comum em performances de slam. É a chamada *volta*⁴³ no soneto italiano - uma mudança no tom num momento previsto do poema. No slam, essas mudanças são muitas vezes expressadas como um momento de “deixa eu te jogar a real” – um deslocamento na performance do poema, geralmente próximo do fim – que é tida como a revelação de uma epifania ou senso de verdade.

⁴² Gayle Danley, “Funeral Like Nixon’s”. In: *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. Ed. Gary Mex Glazner. San Francisco: Manic D Press, 2000, p. 44.

⁴³ [Nota das tradutoras] Volta é um de mudança ou contraste dramático na estrutura do poema.

Ao inverter o roteiro do funeral do homem branco de forma tão efetiva, o poema de Danley encoraja a audiência branca a investigar seus próprios privilégios culturais. Ao mesmo tempo, dar boas notas ao poema permite a es espectadores reconhecer positivamente a crítica da autora em relação a suas próprias posições culturais, criando uma identidade antirracista para si mesmas. Esta dinâmica confirma que a construção da branquitude/negritude, da cultura urbana/suburbana e periférica/burguesa, são muito mais entrelaçadas e complexas do que como são retratadas na cultura pop. Esta dinâmica na performance e recepção reflete a fascinação da classe média branca com expressões artísticas negras, como nós costumamos ver nos casos do rap, blues, jazz, hip-hop e música R&B, e como demonstra inúmeros movimentos de poesia e performances estadunidenses que precedem o slam. Falando sobre a dinâmica entre artistas negres/plateias brancas no rock and roll, Simon Frith ressalta:

A resposta estética imediata a uma performance é a identidade, e esta é a dificuldade da relação entre performer negro e público branco que está no cerne da cultura popular estadunidense – a cultura do rock inclusive; a simpatia é uma forma de evitar essa questão. O poder da música negra é, afinal, a forma do poder negro (...) e a atração da música negra (...) reside no seu perigo, e na própria exclusão de fãs brancos de suas mensagens culturais.⁴⁴

A fascinação da cultura branca por artistas e artes negras tem raízes sórdidas e profundas que remetem, como Frith sugere, “à relação entre performances negras e prazer branco” encarnadas em músicas e danças performadas por escravizadas para suas senhories, “um prazer entrelaçado à culpa”⁴⁵. Ainda que esse senso de culpa, embora vago ou velado, não diminuísse o prazer branco relacionado à recepção da performance negra ou de outras performances da diferença. Na realidade, como se vê no caso de algumas performances de slam, isto pode ser sublinhado através da complexa estrutura de fascinação por, alienação de e desejo por “outre”.

Paródia, Persona e as Possibilidades de Identidade na poesia de slams

Ainda que a maior parte dos poemas de identidade performados no slam busquem confirmar a identidade de poeta de maneira direta e algumas vezes simples, outros

⁴⁴ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981, p. 23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

aproveitam o potencial para investigar criticamente a performance da identidade no palco. O poema de Bonair-Agard faz isso particularmente ao questionar as convenções que definiram negritude em determinadas eras. Outros poetas escolheram parodiar a retórica de protesto em si mesma, como em “Como escrever um poema político” de Taylor Malis’.

Independente de como comece, tem que ser alto
e então tem que ficar um pouco mais alto.
Porque é assim que você escreve um poema político
e como você o entrega com poder.

Misture eventos recentes com banalidades de empoderamento.
Embrulhe em rima ou r-r-r-r-rima em rap até que soe
verdadeiro.

Brilhe até que afunde.

Porque em algum lugar na Flórida, votos ainda continuam sendo contados.
Eu disse em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados!

Veja, este é o Gancho e você precisa ter um Gancho.
Mais do que a aparência, é o gancho que é a parte mais importante.
O gancho tem que bater e o gancho tem que caber.
O gancho tem que bater forte no coração.

Porque em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados.

E Dick Cheney está se mijando todo em alegria espasmódica.
Viu o que eu fiz? Tire sarro de políticos, é fácil,
especialmente com Republicanos
como Rudy Giuliani, Colin Powell, e ... Al Gore.
Ohhh - viu o que eu fiz? Eu chamei Al Gore de republicano!
Isso deve significar que minhas sensibilidades políticas
são muito mais finamente calibradas que as suas.
Crie tolas justaposições de personalidades e filosofias
políticas
como se comunismo fosse o oposto de democracia,
como se nós precisássemos de Darth Vader, não Ralph Nader.

Preste atenção: Quando eu digo “Chamada”,
vocês todes dizem, “Resposta”.

Chamada! Resposta! Chamada! Resposta! Chamada!

Amazing Grace, how sweet the-⁴⁶

Pare no meio de uma canção que todo mundo conhece e ama.
Isso dará ao seu poema um senso de urgência.

⁴⁶ [Nota das tradutoras] Início da canção “Amazing Grace” composta pelo clérigo John Newton em 1700.

Porque sempre há um senso de urgência em um poema político.
Não há tempo para desperdiçar!
A corrupção não tira férias,
a ganância não se importa com qual é sua cor
e o Departamento de Polícia de Nova Iorque
é cheio de policiais! Que carregam armas em seus quadris
e distintivos de metal fixados acima de seus corações.
Injustiça não é injustiça está só em nós assim como nós estamos numa fria. Yeah!
Essa é a única alienação dessa nação alienígena
na qual você ou luta por liberdade
ou então você é livre e burro! Yeah!

E mesmo enquanto eu digo isso em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados.

E isso me fazer querer... [fazendo beat box]

Porque eu vi a desintegração da gentrificação
e posso falar com ótima articulação
sobre constelações cósmicas, e radiação atômica.
Eu vi O Nascimento de uma Nação de D.W. Griffith
mas preferi 101 Dálmatas.
Como em um interrogatório, eu vou te dar a explicação
do porquê *Slamnation*⁴⁷ é a manifestação final
de masturbação poética e ejaculação egóica.

E talvez elus ainda estejam contando votos em algum lugar na Flórida,
mas no momento em que você chegar ao fim do poema isso não importará
mais.

Porque tudo que você precisa fazer no fim de um poema político
é ficar bem quieto, fechar os olhos,
abaixar a voz, e terminar dizendo:

a mesma frase três vezes,
a mesma frase três vezes,
a mesma fase três vezes.⁴⁸

Mali utiliza aparentemente muitas das técnicas de retórica que slammers utilizam para ganhar legitimidade e autenticidade no palco – incluindo chamada-e-resposta, repetição, citação, rap, beat box, e rimas efusivas – todas que podem ser reconhecidas na música popular negra. Com suas primeiras linhas, ele também faz uma paródia mais específica de um espaço de slam na cidade de Nova Iorque, a série de leituras do Louder

⁴⁷ [Nota das tradutoras] Filme em formato de documentário sobre slam, com direção de Paul Devlin (1998).

⁴⁸ Taylor Mali. “*How to Be a Political Poet*”. Comunicação por email em 29 de Julho de 2002. Para um registro em áudio do poema, ver a faixa 14 em *Taylor Mali's Conviction*. Words Worth Ink and Wordsmith Press, 2003, CD.

Arts “A Little Bit Louder”, que é conhecida por tal expressão política. Ele até zomba do uso de viradas dramáticas por slammers – o “deixe-me explicar para você” – nas duas últimas estrofes. Na primeira olhada, o poema pode parecer cruel ou cansado, especialmente vindo da boca de um poeta branco e rico como Mali; contudo, quando é performado depois de uma noite de poesias de slam proclamando exatamente as mesmas “banalidades de empoderamento” que esse poema satiriza, é quase sempre bem-recebido com risada e notas altas. Tais paródias podem brilhar ao revelarem as maneiras pelas quais a expressão política é construída e recompensada no palco.

Outros poetas de slam assumiram a paródia da identidade racial. Por exemplo, Beau Sia, um poeta sino-americano e ator residente em Los Angeles, é famoso por vários poemas que tornam estereótipos de asiáticos tão dóceis e trabalhadores aos seus ouvidos. Um desses poemas é “Uma carta-aberta à indústria do entretenimento”, no qual Sia comicamente corporifica esses estereótipos como eles aparecem na música, televisão e cinema. Ele endereça o poema à sua audiência como se ela fosse um ator desempregado em uma audição de alta-exigência, como neste excerto.

Se você precisar de um Jay-Z chinês,
um Eminem japonês,
ou um vietnamita dos
Backstreet Boys,
por favor me considere,
porque eu sou todas essas coisas
e mais.

E venho da casa
que pisou na construção de fetiches
e eu vou
no meu caminho de inglês mal falado para status de ajudante
se isso for o que é esperado de mim.

Fazer um asiático diferente
e eu vou andar ao redor nos meus joelhos dizendo,
“Oh, o que você disse sobre warris?”
porque
já faz 23 meses e 14 dias
desde que minha arte
faz qualquer coisa por mim,

e eu seria nobre
e trabalhar,
eu juro que eu faria,

viver pela arte e só pela arte

e toda essa merda,

mas os empréstimos da faculdade estão mensalmente na minha bunda,
meu habitat de salmão teriyaki
está saindo demais do controle,
e
eu quero algum cabo filho da puta...

.....

Mas eu não estou pregando. Nobre sinhô, chefe.⁴⁹

Quando alguém vê o poema performado, não há dúvida sobre as intenções poéticas de Sia. Sua performance e paródia são empáticas e sua audiência responde com barulhenta risada. Ele alcança um senso de paródia através de uma excelente performance cômica – cruzando seus braços como um rapazinho quando falando sobre Jay-Z, executando movimentos de dança dos Backstreet Boys, andando sobre os joelhos e falando exageradamente em inglês mal falado em momentos-chave (“oh, o que você disse sobre warris?” e “Nobre sinhô, chefe”). Essas técnicas são especialmente efetivas em um lugar como o *Russell Simmons Presents Def Poetry* na HBO, onde há público mais amplo e comercial a ser capturado, talvez até mesmo agentes procurando por novos talentos. No cenário do slam, onde a reputação de Sia como ator pode precedê-lo, é claro que seu poema é uma incisiva crítica aos papéis oferecidos a asiáticos em sua profissão. Ao exageradamente corporificar estereótipos de identidade racial, Sia inovadoramente os transcende, levando sua audiência a questionar suas premissas sobre consumo e performance de identidade racial.

Outro exemplo de paródia de performance racial é o poema de Amalia Ortiz, “Poeta chicana”. No poema, Ortiz, que vem de Santo Antonio, Texas, escreve em figuras de linguagem que ela ouviu repetidas por outros escritórios chicanos do sudoeste: misturando espanhol e inglês para criar metáforas aliteradas, usando termos de espanhol para comida, como *melones* e *pan dulce*, para criar insinuação sexual, recontando histórias de “gang-banger hermanitos” do bairro, ou falando em sons de vogais como “aaaaaaaiii”, tudo para descobrir parodicamente que ela, também, é uma estereotipada “Poeta chicana”.

⁴⁹ Beau Sia. “An Open Letter to the Entertainment Industry”. Comunicação por email em 24 de Junho de 2007. Para a performance do poema de Sia no contexto do Def Poetry, ver *Russell Simmons Presents Def Poetry*, temporada 1, episódio 3, 2002, HBO Video, 2004, DVD.

(...) eu poderia ser uma poeta chicana
porque eu sei minha história
e saco ilusão depois de ilusão
mais rápido do que Malinche
posso ser má
mais rápido do que Cortez
posso conquistar
mais rápido do que Frida
posso sentir

e eu acho que eu poderia ser uma poeta chicana porque...
eu tenho um lado espiritual

sim, eu poderia prostituir minha cultura
usar todas as ferramentas esperadas
me encaixotar ainda mais fundo em um estereótipo
de um velho arquétipo que eu nem consigo me lembrar⁵⁰

Em sua performance, Ortiz acelera pelo poema em um ritmo alucinante, alternativamente misturando línguas e metáforas em sua declaração de identidade. Quando ela fala de espiritualidade, no entanto, ela pausa, faz o sinal da cruz, coloca suas mãos unidas em prece e diz com seriedade em uma voz profunda e fingida, “Eu tenho um lado espiritual”, humor que sua audiência rapidamente reconhece e aplaude. Ainda que seu poema possa ser lido como uma crítica à religião na página quando escrito, se torna claro na performance que sua crítica não é sobre o catolicismo, mas sobre a performance de escritores latinos de espiritualidade como parte de suas identidades. Ao performar satiricamente figuras de linguagem comumente usadas por poetas latines tanto dentro quanto fora do slam, Ortiz chama atenção sobre como eles incorporam estereótipos raciais.

Quando esse poema é performado no slam, Ortiz também joga com as expectativas de uma audiência de slam sobre como ela vai performar sua identidade chicana. Sua audiência já ouviu essa expressão de identidade étnica antes, talvez até naquela mesma noite, e então através de sua paródia Ortiz desafia sua platéia a investigar suas premissas sobre performance de identidade no palco de slam. Abandonando sua fachada humorística em outro momento de “deixe-me explicar isso para você”, Ortiz endereça diretamente a audiência na conclusão do poema.

⁵⁰ Amalia Ortiz. “*Chicana Poet*”. Comunicação por email em 2 de Agosto de 2007. Para a performance deste poema no contexto do slam, ver *The 2000 National Poetry Slam Finals DVD*.

mas você não quer ouvir de verdade sobre mim
acabou de me ver fazendo aquela coisa latina?
eu sou chicana
eu sou uma poeta
algumas pessoas podem nunca colocar os dois juntos

*Me vale.*⁵¹

Nesse gesto final, Ortiz tenta desnudar os efeitos da escrita e performance racial, conscientemente revelando um mais autêntico (porém não menos construído) senso de si para sua audiência: que ela é tanto chicana e uma poeta, mas poderia se incomodar menos se sua audiência percebesse as duas identidades como convergentes. Na linha butleriana, Ortiz parodicamente corporifica o estereótipo para subvertê-lo, ao desafiar sua audiência com uma piscadela e um aceno de cabeça. Ao decretar crítica de identidade através da paródia, Ortiz ainda se apoia em uma das técnicas primárias da escrita e performance do slam: o eu autêntique exposte, revele. Poetes e audiências de slam experientes podem reconhecer esse momento e senso de autenticidade como altamente construídos.

Outra maneira através da qual poetas exploram identidade no palco de slam é por meio do poema-persona. Ao tomarem a voz de outra pessoa no palco, slammers podem focar muito mais conscientemente em performar uma identidade diferente de sua própria. Se esta audiência não tem conhecimento da distinção entre persona e slammer, então, como Ron Silliman nota, “o ‘eu’ do texto e o ‘eu’ da pessoa parada na frente da audiência são peculiarmente unidas... [Lá]aquí está um clamor pela equivalência dos dois”⁵². No entanto, se a audiência está bastante consciente da persona, uma poeta tem a oportunidade de levar a atenção para a construção de identidade, negociação, e jogo em uma performance de slam.

A quatro vezes campeã da modalidade individual do National Poetry Slam Patricia Smith performou vários poemas-persona na competição nacional, o mais ousado é “Skinhead” no qual ela, uma afro-americana, toma a voz de um supremacista branco.

Eu me sento aqui e vejo *niggers* assumindo o controle da minha TV,
andando como reis para cima e para baixo nas calçadas em minha mente,

⁵¹ “*Me vale*” é uma expressão mexicana que traduz grosseiramente como “Eu não ligo” ou ainda, mais fortemente, como “Eu não dou a mínima”.

⁵² Silliman, “*Who Speaks?*”, p. 362-363.

andando como se suas gordas mães negras tivessem os nomeado livres.
Meus ombros me dizem que isso não está certo.
Então eu me movo para fora até o sol onde minha beleza os torna menores
suas cabeças,
ou noite adentro
com um tubo de chumbo na minha manga, uma navalha enfiada na minha bota.
Eu nasci para endireitar as coisas.⁵³

Quando performando esse poema, Smith permanece solidamente, quase muscularmente, em frente ao microfone e faz poucos movimentos. O tom de seu discurso está alinhado com seu personagem: agressivo e tingido com seu senso de raiva contra negres. Smith reflete sobre esse poema: “Eu queria entender um homem que incondicionalmente odiasse o que eu era. ... Quando eu performo esse poema, as audiências são sacudidas por sua voz vindo da boca de uma mulher negra”⁵⁴. O contraste óbvio entre esta persona e as identidades visíveis de raça e gênero da slammer podem ser chocantes, e esse choque pode criar um espaço para crítica e jogo de identidade. Claro, ter uma mulher negra performando na voz de um skinhead tem um efeito único na audiência; na verdade, essa troca de vozes seria constrangedora para muitos outros performarem, ao menos em um slam. Esse foi o caso quando Taylor Mali performou esse poema em uma leitura sacrificial no NPS de 1998, com Patricia Smith na audiência. Porque Mali é visivelmente reconhecido como um homem branco, a maior parte de sua audiência não pôde prontamente reconhecer essa voz como de uma persona e confundiu a posição do supremacista com a sua própria. Aquelas que reconheceram a voz como de uma persona continuaram sentindo que a performance era socialmente inapropriada.

Resumidamente, a audiência recusou. Tal reação é evidência de que a incorporação de Smith de um “Skinhead” é tanto uma performance de sua própria identidade como uma mulher negra, quanto da identidade e visões de sua persona.

A diferença desse poema de muitos outros sobre identidade é que ele torna evidente a construção e negociação da identidade da poeta. O fim do poema deixa esse propósito abundantemente claro ao pedir a membros da audiência para considerarem o

⁵³ Patricia Smith, *Big Towns, Big Talk* (Cambridge, MA: Zoland, 1992), p. 67–68. Uma versão em áudio de Patricia Smith performando “*Skinhead*” pode ser acessada na internet em *Book of Voices* de E-Poet Network: <<http://voices.e-poets.net/SmithP>>. Para assistir à performance no contexto do Def Poetry, ver *Russell Simmons Presents Def Poetry*, temporada 2, episódio 2, 2003, HBO Video, 2005, DVD.

⁵⁴ Patricia Smith, “Persona Poem”. In: *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. Ed. Gary Mex Glazner. San Francisco: Manic D Press, 2000, p. 73.

apoio da nação – e talvez seu próprio apoio implícito – sobre as visões de raça do skinhead.

Eu estou no degrau mais alto da raça perfeita,
meu rosto ficou rosa e brilhante.
Eu sou seu bebê, América, seu menino,
bêbado em meu próprio cuspe, eu sou malditamente bonito.

E eu nasci

e fui criado

bem aqui.⁵⁵

Na performance, Smith faz uma adição fora do script ao seu poema, pausando dramaticamente depois de “Eu nasci / e fui criado” e jogando a cabeça para trás em uma risada maliciosa, então abandonando a diversão e dizendo “bem aqui” com urgência e raiva enquanto apontando para o chão em frente a ela. A adição é sutil, mas imediatamente e efetivamente coloca sua própria identidade e a do skinhead em relevo acentuado. É como se Smith tivesse escolhido falar a última frase em sua própria voz, de repente levando para casa a proximidade da ameaça do skinhead. Em outro uso da virada dramática na performance de slam, um momento de revelação é oferecido a membros da audiência, e nesse contexto elus são confrontadas com sua própria complacência implícita em permitir que tal preconceito exista.

Como declarações políticas individuais, poemas de identidade podem muitas vezes ser inspiradores, esclarecedores, e empoderadores para suas autorias e audiências. Mas em um gênero em que audiências recompensam identidades que elus julgam as mais autênticas, alguns poetas podem procurar escrever e performar poemas que exibem suas identidades de maneiras que se provaram mais bem-sucedidas (i.e., como marginalizadas). A crítica geral que ofereço aqui não é nem sobre a expressão de qualquer slammer de experiências vividas, nem da qualidade de tal expressão. Minha crítica é da dinâmica cultural entre audiências predominante formadas por pessoas brancas de classe média e poetas marginalizadas que recompensa a performance dessas identidades como autênticas baseadas unicamente em sua citação da diferença, assim como os desejos fetichistas que essa dinâmica pode incorporar. O aspecto de autenticidade com o qual essas audiências recompensam performers de slam parece

⁵⁵ Smith, *Big Towns*, p. 69.

velar o problema real em questão: as dinâmicas de poder entre poeta e audiência no mundo real.

Ainda assim, slammers continuam a inovar e improvisar nos clichês que são reproduzidos no gênero slam em relação a identidade. Através da paródia e persona, slammers têm divertidamente explorado as expectativas que a audiência nacional pode ter sobre pessoas marginalizadas, invertendo o script de estereótipos de identidade. Ao fazer isso, esses poetas criaram um espaço onde a história de uma identidade é feita visível e a autenticidade pode ser criticada, permitindo que a própria identidade seja questionada e normas comportamentais sejam derrubadas. Tal trabalho corporifica as possibilidades transformacionais do momento entre um slammer e sua audiência – mesmo que isso possa recapitular a ideia de eu autêntico – porque isso questiona a identidade como uma construção artística e cultural e instiga seu público a pensar.

No entanto, a vasta maioria da poesia de slam faz pouco para provocar esse tipo de pensamento sobre identidades. Exemplos de bem-intencionadas, mas em última análise recapitulações simplistas de identidades marginalizadas abundam no palco do slam nacional, garantindo às poesias de slam seu estereótipo de uma série de inventivas raivosas contra opressão. Como o trabalho de Smith, Sia, e Ortiz demonstra, o slam tem uma narrativa mais diversa para oferecer sobre a performance de identidade. E ainda assim, a performance da expressão mais direta de identidades marginalizadas – particularmente identidades afro-americanas – tiveram o maior sucesso em fazer a transição do slam para a esfera comercial do mundo da poesia falada. Lá, poetas devem negociar toda uma nova gama de questões, talvez a mais proeminente das quais seja o tráfico comercial de vozes e corpos de homens negros na música hip-hop.

ⁱ **Luiza Sousa Romão** é poeta, atriz e pesquisadora. Autora dos livros “Sangria”, “Coquetel Motolove” e “Também guardamos pedras aqui”, participa há anos da cena de saraus e slams da cidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, estudando slam, poesia falada e performance. **E-mail:** luizaromao8@gmail.com

ⁱⁱ **Midria da Silva Pereira** é cientista social formada pela USP. Desde a graduação desenvolve projetos de pesquisa etnográfica com foco na cena de poesia falada dos slams, especialmente em seus aspectos de interseccionalidade entre raça, gênero, classe e deficiência. Na encruzilhada da vida como poeta, slammer e pesquisadora produz o documentário “Caminhos Abertos pela Palavra” registrando as trajetórias de profissionalização de poetisas negras do slam em São Paulo, parceria com o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP). Co-fundou o Slam USPerifa e foi membra ativa do grupo de extensão pautado em educação popular e Paulo Freire Sociologia em Movimento. **E-mail:** midriasp@gmail.com

ABYA YALA POETRY SLAM: A COPA SLAM DAS AMÉRICAS ENTREVISTA COM COMIKK MG (MÉXICO)¹



GABRIELE CAVALCANTEⁱ (entrevista e tradução espanhol-português)

Do Circuito nacional de slam do México, passando pelo Slam de Línguas Originárias, chegamos com Commik MG a copa das Américas de Slam, a Abya Yala. O poeta

¹ Entrevista realizada por Gabriele Cavalcante no âmbito da iniciativa “Poetry Slam em tempos de coronavírus” sob edição de Miriane Peregrino no Jornal Literatura Comunica 2021. Foi realizada em espanhol, de modo remoto, entre México (entrevistado) e França (entrevistadora).

mexicano Comikk MG já atuava nas periferias da capital mexicana, local esse de onde é oriundo, organizando eventos de Hip-Hop nos anos de 2006 e 2007 antes de estudar e organizar eventos do poetry slam. Depois de 10 anos tendo eventos somente na capital, Comikk MG junto com Carlos Ascensión Ramírez Méndez, conhecido como Karlos Atl, organizaram o primeiro Nacional Poetry Slam do México. E é co-fundador com a brasileira Roberta Estrela D'Alva do Abya Yala Poetry Slam, o campeonato de poesia falada das Américas.

GABRIELE CAVALCANTE (GC): Comikk como começa sua relação com a poesia slam? Como o slam se desenvolve no México e como surge a ideia do Abya Yala?

COMIKK MG - Minha história com a poesia começa com o rap. Cresci em um bairro marginalizado da periferia na cidade de México, e a minha primeira relação com a arte foi na rua e depois também pelos livros. Gostava muito, e nos anos de 2006 e 2007 comecei a organizar eventos de hip-hop e logo depois a organizar eventos que relacionam-se com a poesia e aí conheci o Slam de Poesia e me dediquei a estudar o Slam por um ano e participei até 2012. O Slam no México chegou em 2005 e centralizou-se na capital por mais de 10 anos. Lá pelos anos de 2015 e 2016, junto com meu amigo Karlos Atl, criei o primeiro Slam Nacional em México e o **Circuito Nacional** que pretendia descentralizar as atividades do Slam de Poesias para haver mais ligas e comunidades de poesia por todo o país. E criamos também o primeiro Slam em línguas originárias. Juntaram-se a nós alguns rappers que faziam raps em línguas originárias e tudo isso passou a dar voz e visibilidade a população originária que, aqui em México, por parte do Estado sempre existiu uma grande inviabilização dos povos originários e de suas línguas. São 68 Línguas e suas 365 variantes dialectais, e de toda essa diversidade são apenas algumas que persistem e lutam por continuarem a existir e não desaparecer. Muitas dessas línguas estão em perigo de desaparecer. Mas apesar de tudo, e afortunadamente, muita gente, com ajuda da poesia, está resgatando, preservando e fazendo com que fluam e se reproduzam e, dessa maneira, que [sejam] ensinadas na atualidade. Mas com tudo isso, só tivemos contato com duas mulheres que

estão dedicadas a poesia e a gestão cultural em línguas originárias e que estão criando toda a conexão.

Agora em México já temos diversas ligas, como por exemplos as ligas dissidentes do Slam Queer, que são obviamente antirracistas e feministas e que estão tomando uma grande proporção, lutando por estas causas. E existem ligas mais radicais de feministas separatistas, que reivindicam um espaço composto somente por mulheres e que, dessa forma, consigam o seu próprio espaço para compartilhar e, claro, que é muito bom que também existam. Temos também o Ciências Slam, que é um Slam muito curioso, porque falam de textos científicos poéticos, que é bem louco, mas é lindo! [Então] temos essa diversidade grandiosa de Poetry Slam no México.

No começo tivemos também uma bolsa institucional e depois de muita reflexão e entender qual é o nosso caminho, agora somos autônomos. Depois de 4 anos e trabalhamos com auto gestão, somos independentes de qualquer meio do Estado e trabalhamos com o apoio da comunidade. Nosso objetivo é conseguir descentralizar finalmente o Poetry Slam, que já não acontecera na capital do México em 2021, depois de 20 anos de existência e queremos assim cada ano realizar o Poetry Slam em diferentes regiões do México.

E foi assim, através de muitas pesquisas e reflexões que fiz por todo México e também de outras partes do mundo, que decidir criar o **Abya Yala Poetry Slam** com a Roberta Estrela D'Alva, que é brasileira. Isso acontece de nossa vontade de fazermos um Slam de toda América, ou como sabemos do continente que foi nomeado como América. Pois para nós é importante radicalizarmos o afeto e também a memória ancestral do nosso território e por isso decidimos nomear de Abya Yala e estamos nutridos de muitas comunidades e de uma forma mais aprofundada de comunidades de América Latina e Caribe. México, Guatemala, Costa Rica, Paraguai, República Dominicana, Cuba, Brasil, Argentina. Claro que faltam muitos outros, mas queremos aprofundar o que se passa conosco e nossa latitude, em nosso território e assim identificar nossos problemas em comum. Nossos problemas sociais, econômicos e políticos e, entre nós, vamos dialogando e aconselhando-nos. Realizamos nosso primeiro fórum virtual com as pessoas que coordenam o Slam Nacionais ou Slam únicos em nossos países. E chegamos ao acordo de nomear o Slam como um exercício social, um pensamento

crítico que não acontece somente na poesia em âmbito acadêmico ou setorizado por temas elitistas. E queremos dar voz às pessoas que não são ouvidas.

Tivemos encontro e formamos parte do **Word Poetry Slam Organizations**, que é uma organização de Slam Mundial que passou a existir em 2019. Antes existia um grande Slam em Paris, onde existe racismo, machismo e muitos maus tratos por parte de quem organiza.

GC: Como é a relação do Poetry Slam de México com os outros países de América Latina e especialmente Brasil?

COMIKK MG: É especificamente com Roberta Estrela D'Alva, com as pessoas do Brasil. Estive em 2014 na FLUP [Festa Literária das Periferias], a primeira FLUP que organizaram o **Rio Poetry Slam**, e foi maravilhoso. Já conhecia a Roberta e muitas outras pessoas que estavam presentes, e sai realmente maravilhado com esse evento que também é um pouco do que realizamos em México com os festivais e os eventos acontecendo nas periferias, favelas e comunidades marginalizadas. Em México existem muitos [festivais] e que antes não tinha ninguém para trabalhar, me refiro a trabalhar com a poesia. É incrível, o que nós do Slam fazemos. Estivemos em muitas regiões mexicanas, em regiões onde nem sequer chegavam a poesia, em lugares onde ninguém quer ir. E são esses lugares onde trabalhamos. Então, o Slam Nacional, o Circuito Nacional de México é dessa maneira irmão e irmã da FLUP. Porque também seguimos muitos dos seus passos e tudo que acontece lá. E vem daí nossa conexão, nossa bonita conexão para criar o Abya Yala.

Bem, para o Abya Yala, foi eu quem propôs o nome e o evento em todos os Slams do continente que pude encontrar. Depois em todos os grupos de whatsapps. Alguns diziam “não chamaremos de Slam de Américas ou de Slam de Latina América”. Em México, nós falamos muito sobre o processo de colonização. Em realidade esse nome de Abya Yala não é um nome relacionado a México e sim de toda uma terra de antes da invasão. De como é a comunidade indígena que reivindica o nome, porque este nome, era o nosso território antes da invasão, nada relacionado com esse processo de colonização, e tudo isso é uma responsabilidade enorme. Porque nossas comunidades vêm de muitos lugares. E quando falamos Abya Yala, estamos falando de uma memória ancestral.

Dessa maneira o Slam não é como na Europa, que se trata de competência, de competir, mas sim de denunciar, de compartilhar e de todas as formas que podemos expressar o que pensamos, o que sentimos. E é super interessante. Podemos também relacionar como fazemos Slam, o Slam veio dos Estados Unidos e nós nos apropriamos.

GC: E como é a imersão de vocês , do Abya Yala nos eventos internacionais?

COMIKK MG: No contexto internacional seguimos lutando muito. Desde os discursos e narrativas que existem em América Latina e nesse caso, estamos enfrentando em encontros virtuais, chamadas de vídeo e vídeos conferências para criar esta organização intercontinental [Word Poetry Slam Organizations]. Estamos encontrando muita gente que não gosta da nossa narrativa, que o nosso inimigo comum é o supremacismo branco cis hetero patriarcal. Tivemos grandes debates e, sobretudo, com as pessoas de Europa, as pessoas brancas que não conseguem entender que o inimigo comum não são as pessoas brancas e sim o sistema que é composto sempre pelo supremacismo branco. E estamos dialogando muito para que entendam que se trata de outra realidade, que também existem outras realidades no mundo, em América Latina, em África. Em Africa ocorrerem problemas diferentes, porque existem problemas [que afetam] a comunidade LGBTQI+, e isto ocorre porque em muitas partes de África isso é ilegal, e tudo isso faz com que o nosso trabalho, o trabalho das comunidades de Slam sejam bem perigosos- E também o caso de Cuba onde existe um controle dos poemas para os eventos, lá o poemas passam por uma revisão do Estado antes de irem aos festivais. E por tudo isso, é exatamente aí de onde vem nossa vontade de criar uma nova organização mundial. E também por tudo que ocorreu na [Copa de Slam da] França, os maus tratos, as queixas e as denúncias. Por isso a necessidade de criar uma nova organização. E o Slam do mundo, sim vai ser feito, não somente por uma pessoa ou organização, mas sim por várias organizações e com várias sedes em diferentes partes do mundo. O **Word Poetry Slam Festival** vai começar na Bélgica, depois África do Sul e, em seguida, Brasil. Em 2021, o Abya Yala, o primeiro Slam da América aconteceu no Brasil, na FLUP. Depois será em México e assim vamos tentar fazer por todas as partes de Abya Yala. Seguimos e seguiremos trabalhando muito com oficinas, conferências por toda parte.

GC: E como se dá a relação com a população originária e os eventos de poesia? Como acontece? Os eventos são realizados em territórios ancestrais? Qual a relação com a poesia, visto que para escrever é preciso já ter passado ou passar pelo processo de escolarização e sabemos que isso acontece não na sua língua e sim em outra, no caso do México, com o idioma espanhol.

COMIKK MG: Bom, são muitas questões. No México quando falamos de poesia, existiu por muito tempo um campo de poesia elitista nos quais somente pessoas com estudos podiam escrever poemas e serem famosos ou condecorados. E no Slam de poesia, o que fazemos é descentralizar essa poesia, essa poesia pomposa e de elite. Essa poesia tradicional. E o Slam dá voz sobretudo a juventude, aos jovens, as pessoas que pensavam que não podiam dizer ou fazer poesia, escrever o que queriam e, graças a isso, muitas outras pessoas começaram a perceber que podiam participar. Simplesmente expressar-se em um lugar que eram acolhidos, abraçados, que tinham esse espaço. O Slam começou em lugares fechados, mas agora já fazemos em lugares públicos e abertos. E a descentralização precisamente chega por meio dessas pessoas que vinham de muitos lugares para a cidade, a capital, e se deram conta que podiam em suas comunidades criar Slam de poesias, que podiam levar a mais estados, que poderiam recriá-los sem a necessidade de criar estúdios ou papéis [...]. Dar-se conta que a poesia não se encaixa somente no tradicional ou nos lugares elitizados e [é] sim para todos. Fazemos tudo de forma autogestiva e autônoma. E nossa poesia é uma poesia de vivência e não uma poesia acadêmica de alguém que fala do que é bonito. Nossa poesia não é presa, ela é livre de mentalidades eurocêntricas ou norte americanas, ela fala da nossa realidade. E daí que vem nossa identificação, porque é aí que nos sentimos identificados com a poesia. E não somente da palavra falada, escrita, da leitura ou da literatura. Em México não lemos muito. São muitas poucas pessoas [aqui] que se educam lendo. Em México nos educamos lendo pelas orelhas.

GC: Como acontece essa relação com a poesia no Slam das Línguas Nacionais com as comunidades Originárias?

COMIKK MG: Sim, de uma forma geral, os projetos literários de pessoas que trabalham com a poesia periférica, são poucos e na realidade não tem muita gente

preocupada para publicar ou fazer estudos. A dificuldade se dá pela forma como entendemos. Nesses espaços a relação passa pela oralidade. Conseguimos fazer exibição de vídeos e para mim é melhor fazer assim, tudo oral. No meu caso, estou escrevendo um livro que se chama “Palavras intactas”, que fala do Poetry Slam no México. A intenção é que esse livro chegue a muitos lugares e inclusive nas universidades que nem fazem ideia do que se passa no Slam. Por isso é um livro, porque senão seriam *poemas orales*.

GC: Você contou que já se apresentou no Brasil e sua relação com os poetas daqui, a FLUP, e como é sua relação com o movimento de slam na Europa? Você já se apresentou em algum país europeu?

COMIKK MG: Na realidade tudo é muito cordial. Eu tive a oportunidade de estar em Barcelona no Festival Cosmopoles que é um festival internacional e que convida muitos poetas e autores de todo o mundo. Foi algo raro, mas bom.

GC: Poderia falar mais um pouco sobre as populações originárias. Como acontece a identificação, ou seja, a marca racializada dessas populações no México?

COMIKK MG: Muito complicado. O México é um país muito racista e temos um grande problema com isso, porque as pessoas não aceitam que México seja assim [indígena]. O racismo aqui é encarado como algo civilizatório, essa ideia de levar civilidade por parte das pessoas brancas, que na verdade são as pessoas mais racistas e que ignoram muitas coisas que se passa em nosso território, [são] práticas racistas. Mas [elas] não chamam de racismo e sim de civilizatório [...]. Mas afortunadamente existe muita gente de comunidades indígenas que estão muito orgulhosas de ser-los e representam com suas roupas, com sua língua e com sua pele e andam por México. Agora nosso atual presidente reconheceu as comunidades indígenas como patrimônio nacional. Algo inédito, pois é também a primeira vez que o Estado reconhece às comunidades afro-mexicanas. As comunidades indígenas aqui em México estão agora tomando um cenário importante em níveis culturais, artísticos. Especialmente em festivais, [ocupando] lugares de trabalho como poetas, gestores e pintores. E apesar

disso tudo, ainda existem pessoas que tem vergonha de sua origem indígena e não querem ser identificadas como, seja não falando a língua e não usando também as roupas tradicionais de suas etnias. É muito complexo de entender, mas segue existindo muita gente orgulhosa e muita gente que não. Mas o movimento indígena avança e hoje, por exemplos, existem muitos grupos de rappers indígenas que fazem poesia e rap em línguas nacionais. E muitos desses grupos recebem apoio do Estado, da secretaria de cultura que hoje começa a reconhecer essas manifestações culturais e artísticas. Há também os indígenas estão tomando postos de trabalho importantes e políticos como na Câmara de Deputados. Hoje em muitos lugares essas populações indígenas e racializadas conseguem chegar. E isso também faz parte de normalizar o que é ser indígena e em especial indígena nativo, ou seja, que vem diretamente de lugares ancestrais de onde nasceram seus avós e pais, e não mestiços. Porque também os termos de mestiçagens, pelo menos em nossas diferentes posições, não nos identifica, porque fazem parte da colônia. É uma mistura de raças e com isso temos identidades diferentes em diversos espaços, ou seja, tomamos uma identidade multicolor. Existem muitos poemas maravilhosos sobre isso, o poema de Fatima Moumouni, de Alemanha, que diz por exemplo, “Tenho a cor perfeita, não sou tão branca como o leite e nem tão branca como a vaca” e etc. Ou seja, isso é um problema que vem de longe, o problema da mestiçagem, que foi um processo imposto pelo ocidente e nas formas de vidas que tivemos que aprender a subsistir e agora temos que desaprender e reaprender para poder mudar a mentalidade, por exemplo, de onde trabalhamos. Eu, por exemplo, em meu trabalho como gestor nacional, estou falando diretamente com jovens de todo o México e é muito importante fazer com que eles reconheçam que mesmo que as escolas ensinem a colonização como algo civilizatório temos outras narrativas, como a chegada das religiões, a cor da pele, a mestiçagem etc, e que eles possam conhecer também essas outras narrativas e esse processo de apagamento de nossa história e cultura pré-hispânica, que não se relacionam em nada com os seus deuses. São deuses diferentes e práticas diferentes. Que os espanhóis não traziam a civilização, pois já tínhamos a nossa própria civilização construída com astrônomos, com uma gastronomia própria, com medicina, com matemáticas. Tudo isso já existia em nosso território. E quando acontece essa invasão, tudo é modificado e agora somente temos vestígios dessa nossa antiga civilização, de nossos ancestrais, de como eles faziam e organizavam a vida. A

realidade é que em México são poucas as pessoas que conhecem realmente esse processo.

GC: E como pensa que Abya Yala vai chegar em México? Quais são as dificuldades para organizar o evento e como o processo de criação dele vai fortalecer as identidades no continente? Por último, queria que nos falasse um pouco sobre os impactos do Covid-19 na organização e nos eventos de poesia em México.

COMIKK MG: E muito louco, nunca vamos poder comparar os encontros virtuais com os encontros presenciais, nunca! Ativamos todas as ligas de Slam virtualmente, estamos realizando bate-papos, conferências, oficinas, workshops, estamos fazendo Slam. Slam virtual. Tudo está sendo realizado da forma possível nesse momento de pandemia. Mas de uma forma, isso foi positivo, pois alcançamos muito mais pessoas em México e no mundo porque estão em nossos eventos virtuais. Mas também tem o problema do acesso à internet, porque temos uma grande parte do nosso público que não tem acesso à internet, não tem computador, não tem celular e tablet. Mas é a forma que podemos trabalhar nesse momento. De uma maneira geral tem o lado positivo de alcançar pessoas em uma escala que nunca tínhamos conseguido antes. De uma forma nacional e internacional também. E o difícil é alcançar as comunidades que mais nos interessa, que são as comunidades segregadas. Muito complicado, mas avançamos e temos planos de ir aos lugares que não pudemos estar, durante esse período, que são exatamente esses lugares marginalizados. Queremos ouvir deles, como passaram essa pandemia, suas leituras e escritas desse período nos interessam.

ⁱ **Gabriele Cavalcante** é potiguar, nascida em Sapé, na Paraíba. Mãe, professora e mestra em literatura pela Universidade Paris Nanterre. Vive na França desde 2017, depois de já ter vivido mais de 10 anos no Rio de Janeiro. Estudou Letras-Espanhol pela UERJ e Biblioteconomia e Gestão de Informação pela UNIRIO e UFRJ. **E-mail:** gabriele_cavalcante@yahoo.com.br

SLAM DA GUILHERMINA EM TEMPOS DE PANDEMIA¹

FRAGMENTO DO LIVRO *NOS CORRE DA POESIA -* *AUTOBIOGRAFIA DE UM SLAMMER*



EMERSON ALCALDEⁱ

São Paulo, SP, Brasil

Assim que realizamos a nossa grande final em setembro de 2019, nos adequando ao calendário do Slam SP e Slam BR, já emendamos no mês subsequente as edições do próximo ano. Era outubro, e ainda nem tinha ocorrido o SP e os poetas na Guilhermina já queriam garantir a sua vaga na final do próximo ano. Não foi uma noite com muitos poetas e público como de costume. A nossa final tinha sido inflamada. No final de ano as pessoas estão cansadas, mas acreditamos que temos que fazer sempre. Márcio Ricardo, Rogério Gonçalves, Sonia Ochoa, Tawane Theodoro passaram para a terceira rodada. Ficamos orgulhosos em ver a Sônia, uma poeta do Slam Interescolar, chegando na final. Tawane foi a campeã e garantiu a primeira vaga pra final de 2020.

E em novembro... ah! Mais uma vez, se não fosse o Interescolar não teria evento, os alunos, alunas e professores colaram em peso. “Ainda bem que desenvolvemos um trabalho com as escolas”, comentamos. Nesta edição o título do nosso projeto se concretizou literalmente: das ruas para as escolas, das escolas para as ruas.

Cacau Rocha uma slammer experiente, mas que não frequenta regularmente a Guilhermina venceu a última vaga.

¹ Fragmento do livro “Nos corre da poesia - autobiografia de um slammer” de Emerson Alcalde, capítulo “O Virtual”.

O ano começou, e diferente das duas edições anteriores, o Slam voltou a ser o que era: praça lotada, inscrições encerradas antes das 20h. Geralmente iniciamos o slam em fevereiro, mas estávamos preocupados com a queda do público e decidimos antecipar para o mês de janeiro.

A noite estava uma lua, mas no meio do evento veio a chuva. Não deu tempo de ir para o outro lado do metrô como fazemos corriqueiramente. Fizemos no meio da passarela mesmo. Sempre que ocupamos esta área coberta arrumamos problemas. O público obstrui a passagem dos pedestres e os seguranças vem parar o evento. Desta vez conseguimos contornar e todos espremidos em uma das laterais rolou a rodada final.

O poeta CJ foi a revelação da noite e ficou em terceiro. O primeiro lugar foi disputado entre Márcio Ricardo que com o poema *Fanta* emociona e só que Kaya Matheus veio num flow implacável. Kaya venceu.

Para o nosso aniversário de 8 anos, a edição de número 224, convidamos o DJ Pê para discotecar, como ele sempre faz na final. O dia inteiro foi de chuva então montamos os equipamentos do outro lado do metrô, na Vila Esperança. E convidamos Beká para um pocket show. A festa foi linda, cheia de gente, só não teve bolo, pois a nossa boleira oficial, a Dona Iracy, mãe da slammaster Cristina, havia passado por uma cirurgia e no dia ainda teve complicações com início de trombose e teve que ser hospitalizada, Cristina mal conseguiu apresentar o evento, mas ficou tudo bem.

A novidade da noite foram as frases de Maculelê, verdadeiras linhas de soco, a Jaque Alves interpretou tão bem que arrancou lágrimas da plateia e Gustavo Arranjos com muita técnica teve um bom desempenho. Jessica Campos que já vinha numa crescente venceu a edição de aniversário.

Com as duas edições do ano indo bem, decidimos que tínhamos que crescer ainda mais. Contemplados por um edital, o Fomento à Periferia, deveríamos usar o recurso a favor do fortalecimento do evento. E coletivamente decidimos que teríamos que convidar artistas renomados para trocar ideias conosco e com a galera, elencamos três nomes iniciais para as edições de março, abril e maio.

Entramos em contato com Ferréz, Sérgio Vaz e Preta Rara, e eles toparam. A nossa alegria foi imensa. Porém no meio das águas de março o coronavírus se espalhou pelo país. Ferréz ligou pra mim informando que não faria mais eventos presenciais em virtude da pandemia que estava por vir. A arte de divulgação já estava pronta. Decidimos manter o evento e na última semana do mês percebemos que não havia possibilidade da realização presencial do slam.

Mas não deixamos passar em branco e no dia e horário realizamos uma live pelo nosso canal do YouTube. Fizemos uma brincadeira com os integrantes da equipe e os internautas deram as notas de modo improvisado. A internet caiu várias vezes. O vídeo ficou dividido em três partes, estávamos iniciando algo que perduraria.

Para alimentar o nosso perfil no Instagram pedimos para 10 slammers enviarem vídeos e postamos um por dia. E com os dez vídeos na mão decidimos fazer um slam com este material. Optamos em não fazer live, pois não sabíamos mexer com esta tecnologia. Gravamos e publicamos no nosso canal do Youtube em duas partes. Houve vários erros técnicos. Não ficamos felizes com o resultado. Fizemos apenas para marcar a data. É muito triste não estar na praça. Percebemos que teria que ser ao vivo e com inscrições abertas ao público.

A maioria dos slammers sobrevivem das vendas de seus zines nas rodas culturais e de declamação de poesias dentro do transporte coletivo. Neste período de coronavírus esses jovens periféricos passavam por dificuldades financeiras e nós do coletivo Slam da Guilhermina, sensíveis a esta causa, decidimos agir para minimizar estes danos.

Após a edição de abril, o grupo realizou uma séria reunião para pensar em como caminhar até o final do ano. Tínhamos um calendário, uma programação montada, mas tudo isso caiu por terra. Como dito anteriormente havia uma verba destinada para a contratação de artistas com certo destaque na cena para contribuir com o avanço do projeto, contudo, entendemos que esses poetas das ruas precisavam mais.

E então remanejamos esta verba para a premiação mensal, estimulando a participação e fortalecendo financeiramente quem sempre nos fortaleceu colando nas edições em noites de luas lindas e também em noites de chuva e até mesmo quem nunca colou, mas assiste os vídeos do nosso canal e divulga nas suas redes.

Destinamos, portanto, a partir de maio, uma quantia de R\$500,00 por edição, sendo: R\$250,00 para o primeiro colocado, R\$150,00 para o segundo e R\$100,00 para o terceiro colocado. Abrimos as inscrições no formulário google e nas primeiras horas já haviam mais de 100 inscritos de vários cantos do Brasil e da África lusófona.

A princípio decidimos que estas edições online não valeriam vaga nem pra final e nem para o livro. A gente não fazia ideia do que estava por vir e, que mesmo na telinha conseguiríamos nos emocionar e vibrar juntos. E como faríamos com os jurados? Estes são escolhidos entre os presentes no evento. Nas duas primeiras tentativas fizemos com quem estava online assistindo. Não deu muito certo, pois as pessoas caíam ou simplesmente saíam. Então escolhemos os jurados previamente de várias regiões do país esses entravam na videochamada avaliavam as performances inserindo suas notas no chat.

Abrimos 10 vagas no total sendo distribuídas da seguinte maneira: 50% das vagas destinadas aos frequentadores assíduos do Slam da Guilhermina e a outra metade das vagas para os outros estados, em ambos os casos sendo respeitada a equidade de gênero. E com duas vagas para pessoas trans.

O sorteio dos poetas que iriam concorrer passou a acontecer em uma Live no nosso perfil do Instagram movimentando também essa rede.

Como deixamos passar dois meses sem realizar o slam de fato, compensamos e, em maio, fizemos duas edições. As lives eram transmitidas da nossa casa na Cohab I. Nós apresentamos o evento e operamos a transmissão ao mesmo tempo.

Passamos por vários problemas técnicos, mas foi o suficiente pra perceber que essa nova configuração uma hora iria dar certo. Surgiram poetas do Nordeste que só nos acompanham pela internet foi uma oportunidade tanto pra eles de participarem quanto pra nós de conhecermos. Tawane Theodoro foi a campeã.

Na segunda edição de maio recebemos várias inscrições de Moçambique e resolvemos abrir mais vagas para nossos irmãos africanos, e ao invés de 10 teríamos 12 inscrições, sendo duas para países que falam português. E Ivandro Sigaval representou seu país chegando até a final junto com a Jéssica Campos e Tom Grito que emocionou com um poema sobre o isolamento. O slampião foi Tom Grito, poeta transmasculine não-binária do Rio de Janeiro.

Neste mês de maio ainda aconteceu um fato que mexeu com a gente. Uma pessoa escreveu uma mensagem na nossa página pedindo ajuda, pois estavam desempregados e sem renda. Descreveu que sempre passava ali na praça e no desespero lembrou que fazíamos o evento cultural e que talvez pudéssemos auxiliar. Sacamos neste momento que tínhamos uma função para além das palavras, as pessoas nos viam como referências. Não tínhamos esta noção.

Paralelamente se formava na região da Penha um grupo de apoio fundado a partir de uma live do Fórum de Cultura da Zona Leste. A nossa parceira Silvinha Lopes nos conectou a este grupo. O Slam da Guilhermina e o Coletivo do Acaçá Axé Odô, tocados por Mãe Nana de Yemanjá e Cristina Assunção, foram atrás e conseguiram centenas de cestas básicas em uma parceria com a Ação Educativa e com a própria Prefeitura e depois pela Coalizão Negra por Direitos.

Levamos pessoalmente até a casa desta pessoa que nos enviou uma mensagem na Vila Talarico, foi uma grande emoção. E distribuimos as demais para moradores de favelas do subdistrito da Penha, região onde realizamos o slam, como Favela da Caixa D'água, Pira, Vila do Sapo, comunidades de favelas e Terreiros de Umbanda e Candomblé. A partir de então passamos os meses seguintes entregando cestas básicas para pelo menos 100 famílias e já alcançamos mais de 2000 cestas, essa ação foi gratificante e transformadora tanto para família Slam da Guilhermina quanto para as demais famílias que recebem o benefício.

Quando foi anunciado que a Copa do Mundo de Paris seria virtual eu fiquei revoltado, um evento tão importante não poderia se reduzir a uma live. Fiz um textão criticando o organizador Pilot Le Hot. A Kimani, vencedora do Slam BR, não iria pra França. E eu sei qual a diferença que faz na vida de uma pessoa de periferia atravessar o oceano pela poesia.

A gente acreditava que a pandemia duraria uns três meses no máximo. Mas eles

tinham razão, pois a próxima edição também aconteceria virtualmente e mesmo online funcionou e o mais loko foi ver a abertura com o Interescolar, as crianças declamando de suas casas, com seus pais ajudando, mostrando o seu quarto. Aquilo me motivou a insistir com a turma para fazermos o Interescolar online.

Em junho, infelizmente, foi marcado por perdas. Além da morte do Adelson Chaves, minutos antes de iniciar o slam online, recebi a notícia do falecimento do meu amigo da adolescência Nélio, o Tupac da Vila Sílvia. Eu fiz a poesia O Nosso Tupac, que saiu no meu livro A Massa, uma homenagem em vida falando da semelhança dele com o rapper estadunidense. Os números de mortes no mundo disparavam já eram mais de 680 mil mortes, e só no Brasil mais de 90 mil tinham perdido a vida pelo novo vírus e principalmente pelo descaso do governo federal negacionista.

Choveu muito nesta noite. A Live caiu três vezes. O evento foi maior e com mais representatividade, teve mais poetas LGBTQIA + e poetas de Moçambique, além dos brasileiros de vários cantos. Kaya começou. Cotta tentou recitar duas vezes e a rede caiu. Na terceira vez, mudou de casa e conseguiu recitar a poesia completa. Lorna, de Moçambique, trouxe consigo uma grande torcida de sua terra e cativou muitos brasileiros. A final foi com Márcio Ricardo, King e o caçara Brenalta MC, de São Sebastião –SP, que venceu conquistando também a vaga para o Slam Viral, uma batalha interestadual criada especialmente durante a pandemia.

Em julho a nova e a velha escola se encontram Mariana Félix e Luz Ribeiro, batalharam com novos poetas como Natália Pinheiro, Larissa Galvão e Bolinha Podre. Na hora do jogo tudo isso desaparece e o que aflora é a poesia. Em noite iluminada, Luz Ribeiro foi a slampiã.

As conexões estavam ocorrendo, a galera estava interagindo, porém não estávamos satisfeitos com as questões técnicas e isso nos estressava pra cacete. Não parecia o Slam da Guilhermina. Estávamos inseguros, errando, nos perdendo nas apresentações, mas estávamos no caminho certo, pois não desistimos e nos mantivemos à procura do melhor formato.

Havíamos alugado um espaço na Barra Funda, dos nossos parceiros da Yan Comunicação, dos amigos de infância do Adelson, o Cláudio e Maciel, para guardar alguns materiais e realizar demais atividades como reuniões e encontros formativos, mas com a pandemia não saímos de casa. Entretanto não dava mais pra fazer cada um de sua casa. O DJ Pe, irmão do Chapéu, já vinha desenvolvendo algumas lives de discotecagem e se dispôs a nos ajudar.

Com toda a equipe em um mesmo espaço – observando, claro, todas as normas sanitárias e de distanciamento social - alguém operando as câmeras que agora eram três, aí sim ficamos mais livres. O evento passou a fluir e deu mais vontade de fazer o slam.

Lucas Afonso se inscreveu desde a primeira edição e somente nesta foi sorteado. O único da leste. Já venceu a final do ano da Guilhermina em 2015 e foi representar o

Brasil na Copa do Mundo de Slam de Paris. Mandou poesias que já estão em vídeo viralizados na internet tanto no seu canal quanto no Slam Resistência. Ficou em segundo lugar. Mas a poeta de Luanda, Nzola Kuzedíua, não veio para massagear e da primeira à última poesia ela detonou num flow cabuloso e com as ideias mais pesadas ainda. Os dois poetas africanos chegaram na final, o moçambicano Gonçalves Gonçalves ficou em terceiro e a poeta angolana venceu.

Cada edição que se passava, fomos melhorando tecnicamente. Legant também passou a ir presencialmente para a Barra Funda acompanhar as redes sociais e interagir ao vivo. Cleyton Mendes cuidava dos stories do Instagram e Renata Ravok acompanhava os jurados, ambos eram jurados suplentes.

Em setembro fizemos duas edições para ajudar um número maior de poetas e ter mais representantes na final que aconteceria no mês seguinte. Mas sem polêmica não tem graça, a gente até preferia que os eventos fossem tranquilos, só que isso é um sonho. A final foi feita com três mulheres de três regiões: SP, CE e BA. A Vitória, do Ceará, passou do tempo. Patrícia Meira e Rool Cerqueira empataram com nota máxima, 30.

O matemático Chapéu se confundiu, ele é um ser humano, e na hora de anunciar no calor do momento, disse que a Rool tinha ultrapassado o tempo e não a Vitória, e deu o primeiro lugar para a Patrícia Meira, sem realizar o desempate. Finalizamos a Live e fomos comer uma pizza para comemorar. No meio do bate papo recebemos mensagens da Rool que argumentava que não tinha passado do tempo e foi prejudicada pelo matemático.

Assistimos novamente a Live e vimos que realmente ela não tinha ultrapassado o tempo. Chapéu assumiu o erro, ligou para a poeta e explicou que foi um vacilo e não um boicote. O certo seria desempatar para sair apenas uma campeã, mas o evento já tinha finalizado. A poeta recebeu a verba destinada ao primeiro colocado e a vaga para a final. Na edição especial de setembro se classificaram Patrícia Meira e Rool Cerqueira.

A última vaga para a final em outubro foi disputadíssima. Com Alessandro Dornelos, slammaster do Slam Ondaka de Uberaba, Daniel GTR, Fernando Carlos, de Angola, e Agnes Mariá, de Porto Alegre. Quando conhecemos Agnes em uma visita a sua cidade ela era conhecida como a poeta que nunca perdia. E de fato todas as vezes onde assistimos ela venceu. E nesta noite conquistou a sua vaga para a grande final.

Começamos o circuito com a praça esvaziada, virando o ano com a praça cheia e acreditando que íamos crescer ainda mais. Veio a pandemia e migramos para o virtual, cada um de sua casa. Depois todos juntos. As edições online não iriam valer vaga pra final, mas vimos que não dava para ignorar essas edições e que essa era a realidade.

A final foi a mais imprevisível nesses oito anos de história. Com todos os percalços, as edições aconteceram, tivemos até chroma key simulando que estávamos na praça. A nossa final é sempre uma celebração. Levamos equipamento de som e DJ.

Cleyton e Renata também colaram no espaço para fazermos juntos essa finalização. Não houve polêmicas. Patrícia Meira venceu, garantindo também a vaga para o Slam SP, ganhando R\$1.000,00, troféu e medalha, e o mais importante de tudo o prestígio de vencer o slam mais roots da América latina. Foi aniversário da Renata, 21 aninhos, também cria do Interescolar, cantamos parabéns ao vivo e comemos o bolo. Sempre é uma festa!

Já fazer o Slam Interescolar SP remotamente foi muito mais dificultoso, tentamos utilizar as mesmas plataformas adotadas pelo Estado, porém não tínhamos noção que os alunos não estavam participando das aulas regulares. Os professores que são os nossos canais dentro das escolas encontravam muitas dificuldades para conseguirem reunir os interessados.

O processo formativo foi tumultuado, os números caíram bastante. Presencialmente o poeta-formador ia na escola e fazia a primeira formação no pátio para cem, duzentas e até cinquenta crianças, e virtualmente tinha duas, três, no máximo vinte pessoas por escola.

Em 2020 como em todos os anos criamos um formulário de inscrição na internet, nele, funcionários da rede de ensino realizaram a inscrição de suas respectivas unidades escolares. O tempo de inscrição foi de 15 dias e obtivemos 133 escolas inscritas, destas 62 conseguiram levar o projeto até o fim, mesmo com as implicações sofridas no primeiro ano da pandemia.

Devido ao crescimento exponencial do evento optamos em realizar seletivas. O Fundamental II foi dividido em 4 chaves: A, B, C e D. Sendo realizado nos dias 11 e 18 de outubro, a categoria Ensino Médio foi dividida em 2 chaves: A e B, no dia 25 de outubro. Esta atividade ocorreu por meio de uma plataforma de reunião ZOOM sendo transmitida em nossas redes sociais.

A final do Ensino Fundamental II aconteceu no dia 07 de novembro de 2021 e do Ensino Médio no dia 08 de outubro de 2021 no mesmo modelo que as seletivas.

Assim como na França, a maioria das crianças fizeram de sua casa mostrando a sua realidade social, muito diferente do país europeu, alguns mandaram vídeo gravados previamente, pois não tinham internet ou até mesmo aparelho celular. Em alguns casos o professor levou o aluno até a sua casa ou até a escola para que pudesse participar do slam. Outros participantes que tinham internet convidaram amigos para fazer a sua poesia de sua casa.

Teve aluno que foi até o terminal rodoviário ou praça pública pra ter acesso ao wi-fi livre. Os esforços não foram medidos para garantir a participação.

Contamos com uma média de público assistindo as lives ao vivo de aproximadamente 200 pessoas por edição. Todos os alunos participantes tanto das seletivas quanto da final receberam certificados, medalhas e livros os quais foram

enviados via correio. Os primeiros lugares das duas categorias receberam um troféu e um netbook, os segundos e terceiros troféus e tablets, esses prêmios foram entregues a cada finalista pela equipe do Slam da Guilhermina.

A entrega feita num final de semana junto com as professoras, em alguns casos foi de surpresa. Os primeiros colocados choravam de alegria, pois agora poderiam estudar melhor, pois não tinham computador e agora ganhavam um novinho em folha.

Por esta ação ficamos em primeiro lugar no Prêmio Jabuti, o maior prêmio literário do país, eixo inovação, na categoria Fomento à Leitura. Ouvir o anúncio foi como uma narração de gol do Santos na final da Libertadores. Gritei, joguei almofadas para o alto, dei socos na porta. Alguns vizinhos interfonaram querendo saber se tinha acontecido alguma coisa.

O rapaz que venho entregar a estatueta dias depois ficou impressionado e feliz de ter levado o prêmio distante do centro da cidade, pois os endereços que recebe giram em torno da Vila Madalena e de bairros nobres. Por fim, o Jabuti chegava na Cohab!

ⁱ **Emerson Alcalde** tem 40 anos, nasceu e vive na periferia de São Paulo. Graduiu-se em teatro pela Universidade Anhembi Morumbi. É ator, slammer, escritor, dramaturgo, ativista social e co-fundador do Slam da Guilhermina, o segundo slam do Brasil e o primeiro a ser feito na rua. É slammaster dos eventos: Slam Jazz – Nossa Casa Confraria das Ideias, Torneio dos Slams – Encontro Estéticas das Periferias, Slam Nacional em Dupla FPA, Slam Interescolar SP, por este ganhou o Prêmio Jabuti na categoria Fomento à leitura. Autor dos livros: *(A) MASSA* (2011), *O Vendedor de Travesseiros* (2015), *Diário Bolivariano* (2019), *Gênesis* (2020) e *Nos Corre da Poesia – Autobiografia de um slammer* (2022). Organizou e participou de diversas antologias marginais-periféricas entre elas a Coleção Slam pela editora Autonomia Literária. Já se apresentou na Venezuela, Argentina, Caribe, Canadá, México e França. É patrono da AEL (academia estudantil de letras) da EMEF Dr. José Augusto César Salgado, da Cidade Tiradentes. Foi vice-campeão da Copa do Mundo de Slam de Paris, em 2014. **E-mail:** poetaalcalde@gmail.com

BEL NETOⁱ, ANGOLA



Outro homem matava minha fome

Várias foram as vezes que saíste

E abandonaste-me sozinha

No leito da amargura com segura!

Do teu corpo sentia saudades

Por isso, em silêncio implorava!

Mas chegou um momento que cansei.

E, agora, enganas-te ao dizer que beijos e abraços

Eram escassos em casa, porque,

Enquanto te lambuzavas com os petiscos da rua,

Aqui em casa, outro homem minha fome matava!

Apesar da dor que, a princípio, em mim causavas,

Não deixei de cumprir com os meus supostos deveres de mulher

E sempre que chegavas tarde a casa

Encontravas a mesa posta, cama feita.

Chegavas saciado dos vícios da rua
E nem te percebeste que outro homem viu meu cabelo molhado,
Não percebeste que outro homem viu minha lingerie vermelha
Porque quando chegavas, cansado e saciado de prazer,
Tu, coitado, dormias de lado!

Foste covarde por viveres por prazer
Foste covarde por entregares-te à má vida
Me abandonaste em casa, mas não fiquei perdida
Tive direito a remos, entradas e saídas
Tive direito a colo e até transacções invasivas

E se levaste a minha coisa p'ra usar na rua
Confesso que não me senti ofendida
Porque se o teu carma era ver mulher nua,
Se a tua sina era comer carne crua,
Outro homem comia carne bem cozida!
Fui bem consumida e não me sinto, em nada, arrependida!

Por isso, digo que a culpa também é minha!
Não foste o único a trocar o nosso amor por uma aventura
Também te traí!
Esta é a verdade crua e nua
E, se não mais me quiseres, podes ir, homem!
Porque outro homem tem matado a minha fome!

Na tua ausência demorada,
O meu corpo de mulher foi docemente tocado.
Foi amavelmente desejado e acariciado.
Foi fogosamente levado ao zénite do prazer.
Tudo porque para ti “**a rua estava doce**”
Então o que querias que eu fizesse?

Enquanto em outros seios te deliciavas
Enquanto de outros beijos te apropriavas
Os meus seios, tesos, foram severamente mordiscados,
Com gosto e com sedução foram apalpadados!
E como podes afirmar que os tinhas como troféu?
Como podes afirmar que os embrulhavas num museu?

Dormiste em outras camas
Com outras damas
E nem te importaste com que em mim doía
Assinaste pacto com a rua
Tremenda covardia!

Se tu és homem
Eu sou mulher
Dou-te a moeda
E nem adianta procurar culpados
Se tu és CARA...

Eu sou COROA

Se em mim doeu

Pouco importa que te doa

Porque enquanto te perdias comendo carne crua

Amei outro homem!

Enquanto te perdias vendo mulher nua

Outro homem matava a minha fome!

Por isso, digo que a culpa também é minha!

Não foste o único a trocar o nosso amor por uma aventura

Também te traí!

Esta é a verdade nua e crua

E se não mais me quiseres podes ir, homem!

Porque outro homem matou a minha fome!

ⁱ **Bel Neto** é luandense nascida a 20 de setembro. Iniciou seu processo de escrita aos 12 anos e a declamação aos 19 e tem estas artes como “escape para desentupir alarmes”. Participou de três antologias poéticas: *Sexo & Comida* (2012), *Poemas de berço e outros versos* (2014) e *Borboletas* (2018). Foi finalista do Luanda Slam 2016 e 2017. Representou Angola na Flup 2017, conquistando o 3º lugar. Representou Angola na Copa Africana de Slam, no Tchad 2018. É membro do Colectivo de artes Pedro Belgio e tem obras e textos adaptados ao teatro. É membro do Forno Feminino desde 2019 (grupo de spoken word). Participou da Revista BARATA do Lindomar Estúdio 2021. É membro do corpo de jurados dos concursos de poesia spoken word nacional. Realizou o primeiro concurso de spoken word infantil em Angola, Mona Slam em 2021. É introvertida, com muitas mulheres soltas dentro dela, e se não fosse poeta, certamente seria uma mulher entupida! **E-mail:** jussaraneto08@gmail.com

LUZ RIBEIRO¹, BRASIL



Mulher de Palavra

sou mulher de papel
me compõe celulose e celulite

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

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

minhas estrias são mapas
que não levam a lugar algum
são marcas de uma cansável aceitação
de quem já ousou caber nos incabíveis:

38, liso, moda, mídia, média ...

fracasso, eu não me caibo

meu mundo é vasto

número 44/46/48

punho de aço

cabelo em riste

o abraçar insiste

mas me mudo rápido

solidão persiste

amorenaram-me e eu amornei

me queriam quente

mas sou ardida

instantâneamente em 3' minutos

fico fria, vê?

como mulher meu papel

deveria ser o de cuidar da minha família

deveria ser o de servir meu esposo

deveria ser o de gerir 5 filhos

deveria ser o de parir os cinco filhos

e ainda cuidar dos cachorros

deveria ser o de propiciar gozo

mas eu devo e não nego

e essa dívida é uma dúvida

e na dúvida deixo o pagamento

em aberto

estou fora do prumo

não ando nas linhas

extrapolo as margens

sou papelote

sou só um risco na folha

e arrisco riscar poesias

eu rio ansiando amar

em mim, só o riso é frouxo

talvez os braços também

deixo tudo escapar

permanece o que convém

as pernas são fortes

o chão é que me escapa

com mania de voo

poemas dão asas

minha gramática é sintomática

não estou nos livros

por isso escrevo histórias

o passar do calendário

demarca minha trajetória

sou mulher de papel

no papel e fora dele

que deus me permita, agora

ser uma mulher de palavra

•

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

LORNA ZITA¹, MOÇAMBIQUE



Minha poesia não é para elite

Os meus versos não têm cor

Não usam força mas são estrondos para os ouvidos do opressor

Meus versos vem de dentro onde escarcalha a fome, a impunidade,

São retrato de tantas injustiças que me nego aceitar

São minhas rimas de combate.

Estou sempre armada até aos dentes

Não me peça que desarme,

Nem que abrande esta luta.

É aqui onde me sinto gente,

Limpo-me das frustrações, das injustiças e dos olhares incessantes

Aqui renasci meu eu,

A minha dignidade.

Bato no peito ainda em chama

Não negocio minha luta nem renego a minha gente.

Minha poesia não é para elite

Eles não estão preparados para escutar esses versos e continuar de pé,

Eles nunca saberão o que é viver com pouco, cercado de miséria,

Eles não estão e nunca estarão dispostos

A trocar as suas mansões por cada beco do meu gueto

Por vezes não o fazem por medo.

É que eles sabem que o meu gueto

Não se rende, não se vende.

É onde nasce a resistência

Minha poesia queima que nem fogo

É fogo nos racistas, machista, corruptos e infractores

Fogo para os miseráveis que pensam apenas no próprio umbigo

Fogo e mais fogo

Até a última raiz desse mal que corrói a sociedade,

Aqui não há Lusíadas nem cartas de amor de Drummond.

Lamento só trago verdades cruas difíceis de se engolir

São gritos do meu povo, cansado e oprimido

Pois aqui a paz já não habita,

Já gritamos, já protestamos e nada se fez

Só nos resta uma única saída: a poesia.

E eu sei que serei mais uma excluída pelo vosso sistema

Será mais um livro que não chegará as vossas instantes

Mais uma poesia que termina só na esquina.

Eu também quero que fique claro

E que fique registrado

Que essa poesia não é e jamais será para elite.

.

ⁱ **Lorna Zita**, também conhecida como Blackmelanin, é co-fundadora da Elarte produções. Poeta e slammer, residente em Moçambique, é campeã de diversos Slams internacionais. Actualmente trabalha como revisora e editora do *Best New African Poets* uma antologia destinada a poetas e escritores do continente africano. É membro da Mwsa (National Writer Association of South Africa) e membro fundador do Círculo Académico de Letras e Artes de Moçambique. Representou Moçambique no projecto Digipoems idealizado pela Page Poetry Alive em parceria com British Council e em 2021 participou do Festival BBC Contains Strong Language no realizado no Reino Unido. Foi campeã do Slam Paraná 2021 realizado de modo remoto e pelo qual representou esse estado brasileiro no Slam Br do mesmo ano. **E-mail:** lornatelmazita20@gmail.com

LI ALVESⁱ, PORTUGAL



«*Se a verdade dói, preparem-se para a dor.*»

Sai da escuridão para dizer que

há uma certa náusea que me causa um estrago
em (dó) suspenso
neste fôlego cansado de tanto sentir.
Por vezes apetece-me absorver o egoísmo.
Como os machos,
que tanto gostam de mostrar como se faz.

Sim.

Apetecem-me paredes de vidro,
daquele que se deixa ver de dentro para fora,
escondendo a verdade a quem passa do lado de lá.
Apetecem-me muros no meu quintal,
onde as flores são quase verdadeiras,
das que se deixam ouvir elogios de quem só olha e não vê.
Apetecem-me cercas de arame farpado,
que na escuridão da noite se tornam invisíveis
permitindo a luz de um sangue qualquer.

Quero que tragam esses homens até mim,
sangrando no chão,
até eu não conseguir olhar mais!

**Quero matá-los
Em mim.**

Há uma certa náusea que me causa um estrago absurdo...
que me racha a alma ao meio e me faz sentir inerte,
dormente
e morta.
Obsoleta.

Precisamente – nessa dormência – aí MESMO, nesse quarto fechado!
Nessa tépida demência, nesse silêncio maldito, abafado!
É aí que eu aconteço.

Ouvindo os (com)passos.
Tentando dançar a valsa dos sentados.
Com os pés doridos de tanto caminhar atrás da vossa sombra.

Olhem para os meus pés.

Nunca tive coragem de ter coragem.
Talvez porque sempre tive medo de ter medo.
Engraçado...
Pensava que era a única pessoa neste pêndulo idiota.

A Mulher passa a vida nisto.

Num turbilhão impetuoso com aquele que finge saber o que quer
Que finge dizer o que pensa
Que finge ser o que sente

Não há luz nesta sala!!!
Só existem pedaços de coisas mortas
suores frios em pontas dos pés numa corda bamba
à beira do abismo.
De garganta seca e fechada.

Passei a vida sentada entre homens que não me ouvem.

Entre os malditos que se rejubilam da minha menstruação
Fecham-me a porta na cara enquanto me chamam de louca.
Passei a vida pedindo licença para entrar.
Agora entro ao pontapé.
Foda-se as etiquetas.
A casa é minha.
Que eles se esvaíam em sangue no meu jardim,
Porque eu

sangro

desde que me conheço
e ainda não desapareci.

.

ⁱ **Li Alves** é poeta e artista de Spoken Word. É um dos membros fundadores da plataforma Portugal SLAM, e faz parte da sua coordenação desde 2016, onde organizou e produziu 3 festivais ao nível nacional. Foi vencedora do Torneio de Poetry Slam do Festival do Silêncio (Lisboa) em 2014, e representou nesse ano Portugal no 10^a Festival de Spoke'n'Word de Varsóvia. Ficou em 3^o lugar no Portugal SLAM 2016, e voltou a representar Portugal na 14^a edição do festival Spoke'n'Word, em Varsóvia, a convite do Instituto Português de Camões. Em 2015 lançou o seu projecto musical de spoken word Lacónico, em conjunto com o actor/músico Cristóvão Campos, com o qual já actuou em vários circuitos. É licenciada em Literatura Inglesa e Escrita Criativa pela Universidade de Lancaster, e certificou-se em Arte Pública e Pedagogia pela Universidade de Duke. É também Formadora Pedagógica certificada, e criou o Poetry Slam Academy em Março de 2021, por onde já passaram cerca de 40 poetas. Em Junho de 2021 publicou o CD-Livro *Acaso* com o projecto Lacónico, através da editora Cidade Nua (pela associação A Palavra). **E-mail:** li.alves.poeta@gmail.com

Sobre as autoras e autores do Dossiê

André Bocchetti

Professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenador do CorPes - Zona de Estudos e Pesquisas em Corporeidades e Pedagogias Sensíveis. **E-mail:** andreb.ufrj@gmail.com

Camilla Martins de Oliveira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **E-mail:** camillamoliveira13@gmail.com

Carolina Nascimento Nascimento de Melo

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

Clara Carolina Oliveira da Costa

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 SlamAkewí em Ipatinga e Viçosa, Minas Gerais. Produtora cultural do Slam MG em Belo Horizonte-MG. Diretora da Produtora Cultural BabylonBy Black. **E-mail:** clara.costa4p@gmail.com

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

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

Denise Penha Viveiros

Mestra 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

Fabiana Oliveira de Souza

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

Flaviane Faria Carvalho Faria Carvalho

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

Gerciane Maria da Costa Oliveira

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

Gustavo Henrique Rückert

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Mestre e Doutor em Estudos de Literatura, com ênfase em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela mesma instituição. Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), com atuação na linha de pesquisa Linguagem, Cultura e Poder. Vice-presidente eleito da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), gestão 2020-2022. **E-mail:** gh.ruckert@gmail.com

Karina Almeida de Sousa

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

Kyara Maria de Almeida Vieira

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

Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza

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

Luiza Sousa Romão

É poeta, atriz e pesquisadora. Autora dos livros “Sangria”, “Coquetel Motolove” e “Também guardamos pedras aqui”, participa há anos da cena de saraus e slams da cidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, estudando slam, poesia falada e performance. **E-mail:** luizaromao8@gmail.com

Maria Elly Herz Genro

Doutora em Educação pela UFRGS. Docente da Faculdade de Educação e do Pós-Graduação em Educação da UFRGS. **E-mail:** mariaherz.1305@gmail.com

Mauren Pavão Przybylski

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

Meimei Camila Silveira Alves 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

Midria da Silvia Pereira

É cientista social formada pela USP. Desde a graduação desenvolve projetos de pesquisa etnográfica com foco na cena de poesia falada dos slams, especialmente em seus aspectos de interseccionalidade entre raça, gênero, classe e deficiência. Na encruzilhada da vida como poeta, slammer e pesquisadora produz o documentário "Caminhos Abertos pela Palavra" registrando as trajetórias de profissionalização de poetas negras do slam em São Paulo, parceria com o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP). Co-fundou o Slam USPerifa e foi membra ativa do grupo de extensão pautado em educação popular e Paulo Freire Sociologia em Movimento. **E-mail:** midriasp@gmail.com

Miguel Lombas

Graduado em Línguas e Literaturas Africanas pela Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (UAN), de Angola, com pesquisa na área de Linguística, Letras e Artes. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), vinculado à linha de pesquisa Linguagem, Cultura e Poder. Pesquisador do projeto de pesquisa "Pós-colonialismos em Língua Portuguesa: Linguagem, Identidade e Política", da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). **E-mail:** lombadas1990@gmail.com

Miriane Peregrino

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

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

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

Renata Castro Gusmão

Doutoranda em Educação, Mestra em Saúde Coletiva, Nutricionista. **E-mail:** renatagusmao.poa@gmail.com

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 Lohman dirigiu o documentário “SLAM- Voz de Levante” (2018). **E-mail:** contatorobertaestreladalva@gmail.com

Thaís Ramos Carvalhais Ramos Carvalhais

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

Wilson Rogério Penteado Júnior

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

Sobre as autoras e autores da 3ª Cultural

Bel Neto

Luandense nascida a 20 de setembro. Iniciou seu processo de escrita aos 12 anos e a declamação aos 19 e tem estas artes como “escape para desentupir alarmes”. Participou de três antologias poéticas: *Sexo & Comida* (2012), *Poemas de berço e outros versos* (2014) e *Borboletas* (2018). Foi finalista do Luanda Slam 2016 e 2017. Representou Angola na Flup 2017, conquistando o 3º lugar. Representou Angola na Copa Africana de Slam, no Tchad 2018. É membro do Coletivo de artes Pedro Belgio e tem obras e textos adaptados ao teatro. É membro do Forno Feminino desde 2019 (grupo de spoken word). Participou da Revista BARATA do Lindomar Estúdio 2021. É membro do corpo de jurados dos concursos de poesia spoken word nacional. Realizou o primeiro concurso de spoken word infantil em Angola, Mona Slam em 2021. É introvertida, com muitas mulheres soltas dentro dela, e se não fosse poeta, certamente seria uma mulher entupida! **E-mail:** jussaraneto08@gmail.com

Emerson Alcalde

Tem 40 anos, nasceu e vive na periferia de São Paulo. Graduiu-se em teatro pela Universidade Anhembi Morumbi. É ator, slammer, escritor, dramaturgo, ativista social e co-fundador do Slam da Guilhermina, o segundo slam do Brasil e o primeiro a ser feito na rua. É slammaster dos eventos: Slam Jazz – Nossa Casa Confraria das Ideias, Torneio dos Slams – Encontro Estéticas das Periferias, Slam Nacional em Dupla FPA, Slam Interescolar SP, por este ganhou o Prêmio Jabuti na categoria Fomento à leitura. Autor dos livros: *(A) MASSA* (2011), *O Vendedor de Travessouros* (2015), *Diário Bolivariano* (2019), *Gênese* (2020) e *Nos Corre da Poesia – Autobiografia de um slammer* (2022). Organizou e participou de diversas antologias marginais-periféricas entre elas a Coleção Slam pela editora Autonomia Literária. Já se apresentou na Venezuela, Argentina, Caribe, Canadá, México e França. É patrono da AEL (academia estudantil de letras) da EMEF Dr. José Augusto César Salgado, da Cidade Tiradentes. Foi vice-campeão da Copa do Mundo de Slam de Paris, em 2014. **E-mail:** poetaalcalde@gmail.com

Gabriele Cavalcante

Potiguar, nascida em Sapé, na Paraíba. Mãe, professora e mestra em literatura pela Universidade Paris Nanterre. Vive na França desde 2017, depois de já ter vivido mais de 10 anos no Rio de Janeiro. Estudou Letras-Espanhol pela UERJ e Biblioteconomia e Gestão de Informação pela UNIRIO e UFRJ. **E-mail:** gabriele_cavalcante@yahoo.com.br

Li Alves

Poeta e artista de Spoken Word. É um dos membros fundadores da plataforma Portugal SLAM, e faz parte da sua coordenação desde 2016, onde organizou e produziu 3 festivais ao nível nacional. Foi vencedora do Torneio de Poetry Slam do

Festival do Silêncio (Lisboa) em 2014, e representou nesse ano Portugal no 10ª Festival de Spoke'n'Word de Varsóvia. Ficou em 3º lugar no Portugal SLAM 2016, e voltou a representar Portugal na 14ª edição do festival Spoke'n'Word, em Varsóvia, a convite do Instituto Português de Camões. Em 2015 lançou o seu projecto musical de spoken word Lacónico, em conjunto com o actor/músico Cristóvão Campos, com o qual já actuou em vários circuitos. É licenciada em Literatura Inglesa e Escrita Criativa pela Universidade de Lancaster, e certificou-se em Arte Pública e Pedagogia pela Universidade de Duke. É também Formadora Pedagógica certificada, e criou o Poetry Slam Academy em Março de 2021, por onde já passaram cerca de 40 poetas. Em Junho de 2021 publicou o CD-Livro Acaso com o projecto Lacónico, através da editora Cidade Nua (pela associação A Palavra). **E-mail:** li.alves.poeta@gmail.com

LornaZita

Também conhecida como Blackmelanin, é co-fundadora da Elarte produções. Poeta e slammer, residente em Moçambique, é campeã de diversos Slams internacionais. Actualmente trabalha como revisora e editora do *Best New African Poets* uma antologia destinada a poetas e escritores do continente africano. É membro da Mwasa (National Writer Association of South Africa) e membro fundador do Círculo Académico de Letras e Artes de Moçambique. Representou Moçambique no projecto Digipoems idealizado pela Page Poetry Alive em parceria com British Council e em 2021 participou do Festival BBC Contains Strong Language no realizado no Reino Unido. Foi campeã do Slam Paraná 2021 realizado de modo remoto e pelo qual representou esse estado brasileiro no Slam Br do mesmo ano. **E-mail:** lornatelmazita20@gmail.com

Luiza Sousa Romão

Poeta, atriz e pesquisadora. Autora dos livros “Sangria”, “Coquetel Motolove” e “Também guardamos pedras aqui”, participa há anos da cena de saraus e slams da cidade de São Paulo. Actualmente, desenvolve mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, estudando slam, poesia falada e performance. **E-mail:** luizaromao8@gmail.com

Luz Ribeiro

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

Midria da Silva Pereira

Cientista social formada pela USP. Desde a graduação desenvolve projetos de pesquisa etnográfica com foco na cena de poesia falada dos slams, especialmente em seus aspectos de interseccionalidade entre raça, gênero, classe e deficiência. Na encruzilhada da vida como poeta, slammer e pesquisadora produz o documentário "Caminhos Abertos pela Palavra" registrando as trajetórias de profissionalização de poetas negras do slam em São Paulo, parceria com o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP). Co-fundou o Slam USPerifa e foi membra ativa do grupo de extensão pautado em educação popular e Paulo Freire Sociologia em Movimento. **E-mail:** midriasp@gmail.com

Nesta edição

Aline CamaraZampieri
André Bocchetti
Bel Neto
Camilla Martins de Oliveira
Carolina Nascimento Nascimento de Melo
Clara Costa
Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama
Denise Penha Viveiros
Emerson Alcalde
Fabiana Oliveira de Souza
Flaviane Faria Carvalho Faria Carvalho
Gabriele Cavalcante
Gerciane Maria da Costa Oliveira
Gustavo Henrique Rückert
Karina Almeida de Sousa
Kyara Maria de Almeida Vieira
Li Alves
LornaZita
Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza
Luiza Sousa Romão
Luiza Sousa Romão
Luz Ribeiro
Maria Elly Herz Genro
MarielyZambianco Soares Sousa
Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal
Meimei Camila Silveira Alves Bastos
Midria da Silva Pereira
Midria da Silvia Pereira
Miguel Lombas
Miriane Peregrino
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Rafael Litvin Villas Bôas

Renata Castro Gusmão

Roberta Estrela D'Alva

Thaís Ramos Carvalhais Ramos Carvalhais

Wilson Rogério Penteado Júnior

REVISTA 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