

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

**A PERFORMANCE POÉTICA COMO AÇÃO POLÍTICA EM *SLAMS*:  
HIBRIDAÇÕES ENTRE CORPO E PALAVRA**

Lilian Lemos Menegaro  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paiva Coronel

Rio Grande  
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

Lilian Lemos Menegaro

**A PERFORMANCE POÉTICA COMO AÇÃO POLÍTICA EM *SLAMS*:  
HIBRIDAÇÕES ENTRE CORPO E PALAVRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/ Mestrado em Letras/ Área de concentração História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Paiva Coronel

Data da defesa: 26 de setembro de 2019

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande

2019

### Ficha catalográfica

M541p Menegaro, Lilian Lemos.  
A performance poética como ação política em *Slams*: hibridações entre corpo e palavra / Lilian Lemos Menegaro. – 2019.  
113 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2019.  
Orientadora: Dra. Luciana Paiva Coronel.

1. *Slams* de Poesia 2. Performances 3. Oralidade e Escrita  
4. Poética Política I. Coronel, Luciana Paiva II. Título.

CDU 82-1:808.54

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

**Lilian Lemos Menegaro**

***"A performance poética como ação política em slams: hibridações entre corpo e palavra"***

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestra em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída por:



Prof. Dra. Luciana Paiva Coronel  
Orientadora – FURG



Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez  
UFMG



Prof. Dra. Cassiane de Freitas Paixão  
ICHI - FURG

Dedico este trabalho a minha mãe,  
luz que não se apaga.

## AGRADECIMENTOS

A todas e todos os poetas, *slammers*, performers por compartilharem sua arte, pela coragem que contagia, pelo aprendizado, por nos lembrarem a cada performance de que é preciso lutar, mostrando que podemos resistir, buscando transformar.

As organizadoras e organizadores de *slams* que se dedicam ao trabalho nesses coletivos e nos permitem conhecer.

À Universidade Federal do Rio Grande-FURG e ao Instituto de Letras e Artes pela formação, pelas oportunidades e pela acolhida, desde o início da graduação. Que não nos seja tirado o direito à universidade pública, gratuita, plural, de qualidade e socialmente referenciada.

À CAPES pelo financiamento sem o qual esta pesquisa não teria sido realizada.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Graciela Ravetti e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cassiane Paixão por terem gentilmente aceitado contribuir com esta pesquisa, participando da banca de defesa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Coronel, pela valiosa orientação e especialmente pelo carinho, pela compreensão, pela confiança. Sou grata à vida pelo nosso encontro.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Nogueira, com quem muito aprendi, pelo carinho, pelas oportunidades e pelo apoio durante a graduação em Letras.

A todas as professoras e todos os professores que desde o início da minha vida escolar colaboraram de algum modo para que seguisse a caminhada que me fez chegar até aqui. Além do agradecimento, meu respeito e minha admiração por terem escolhido o caminho da docência.

Às amigas e amigos queridos que estiveram ao meu lado nesta trajetória. Em especial, ao Leo e à Elisa, olhos e ouvidos sempre atentos, por me atenderem e

entenderem, pelas palavras de carinho que fizeram tanta diferença. À Mara pela espera para o café, pela companhia e conversas que tanto me fizeram bem.

À tia Nilva, tia Ivonete e tio Jorge, sempre por perto demonstrando afeto. À Rosemere, à tia Solema e ao Adriano pela amizade.

A minha mãe e avós maternos por tudo, sempre! Palavras não descrevem a importância que tiveram e têm em minha vida. Ausência mais presente, amor que nunca morre.

A minha irmã, Lívia, ao meu irmão, Maisson e ao meu sobrinho, Lorenzo, pelo amor, pela cumplicidade, porque sei que existem e isso faz meus dias mais felizes.

Enfim, a todas as pessoas que não estão citadas aqui, mas que fizeram parte do meu caminho e contribuíram de alguma forma, certamente foram muitas.

Meu muito obrigada!

## RESUMO

Os *Slams* de poesia são espaços nos quais se organiza uma dinâmica específica para a realização de performances poéticas. Diante disso, esta pesquisa tem por objetivo analisar a ação performática que acontece em *slams*, tomando como referência vídeos de cinco performances publicadas em canais do YouTube. A análise desenvolvida visa compreender como essas performances são executadas de modo a articular elementos verbais, visuais e sonoros intrínsecos à expressão corporal, diante da presença do poeta-*performer* que enuncia seu texto oralmente. Contudo, a prática da escrita não é excluída do processo, corroborando o caráter híbrido próprio da performance enquanto uma arte de fronteira. Ademais, ressalta-se que a expressão performática nesses espaços é marcada pelo significativo teor político, tendo em vista o protagonismo de *performers* que representam grupos sociais marginalizados e a correlação da sua presença física com a temática que emerge nas falas. A partir disso, constituem o principal aporte teórico desta pesquisa o trabalho de Paul Zumthor (1993, 1997, 2007), a respeito da poética da oralidade que se realiza na performance, juntamente com autores cujos trabalhos se dedicam aos estudos da performance sob uma perspectiva interdisciplinar, principalmente: Diana Taylor (2013), Richard Scherchner (2006) e Renato Cohen (2011). Considerada ainda a dimensão política das performances executadas em *slams*, dada a significativa incidência de fatores socioculturais, fazem parte deste aporte também estudiosos cujas contribuições inserem-se no campo da sociologia e dos estudos culturais.

Palavras-chave: *Slams* de poesia; performances; oralidade e escrita; poética política.

## **ABSTRACT**

Poetry slams are spaces in which a specific dynamic is organized for the realization of poetic performances. This research aims to analyze the performance action that happens in slams, taking as reference videos of five performances posted on YouTube channels. The analysis developed pursue to understand how these performances are executed in order to articulate verbal, visual and sound elements intrinsic to body expression, in the presence of the poet-performer who utters his text orally. However, the practice of writing is not excluded from the process, corroborating the hybrid character of performance as a frontier art. Moreover, it is noteworthy that the performative expression in these spaces is marked by the significant political content, given the protagonism of performers who represent marginalized social groups and the correlation of their physical presence with the theme that emerges in the speeches. Given this, the main theoretical contribution of this research is the work of Paul Zumthor (1993, 1997, 2007), regarding the poetics of orality that takes place in performance, along with authors whose works are dedicated to realize studies, considering a interdisciplinary perspective, especially Diana Taylor (2013), Richard Scherchner (2006) and Renato Cohen (2011). Considered also the political dimension of performances executed in slams, given the significant incidence of sociocultural factors, this contribution also includes scholars whose contributions are in the field of sociology and cultural studies.

Keywords: Poetry Slams; performance; orality and writing; political poetics.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>11</b>
<b>PARTE I – O CONHECER .....</b>	<b>16</b>
<b>1 SLAMS DE POESIA: CONHECENDO E MAPEANDO CENÁRIOS .....</b>	<b>17</b>
1.1 Um olhar para outros olhares sobre os <i>slams</i> : um universo a compreender .....	28
<b>PARTE II – UM APREENDER NO CAMINHO FRONTEIRIÇO .....</b>	<b>40</b>
<b>1 A PERFORMANCE, A LITERATURA E OS ENTREMEIOS DE UMA CONSTRUÇÃO POÉTICA-POLÍTICA .....</b>	<b>41</b>
1.1 Explorando linguagens em performance para uma práxis política .....	53
1.2 Literatura e performance: o complexo movimento de hibridação entre oralidade e escrita.....	66
1.3 Performances poéticas e suas <i>inscrições</i> como atos políticos .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Originário da língua inglesa, o termo *slam* é comumente utilizado para fazer referência ao som da batida de portas ou janelas, assim, está associado ao “barulho da batida” e passou a ser usado para designar torneios de esportes como basquete, tênis, *baseball* e golf, por exemplo. Consolidado nesse contexto esportivo, o termo foi atribuído às competições de poesia falada pelo seu idealizador, Mark Kelly Smith. *Slam* é então a forma utilizada para denominar grupos que organizam competições ou “batalhas” de poesia falada.

O formato, tal como é conhecido atualmente, surgiu na década de 1980 nos Estados Unidos, onde recebeu o nome de *poetry slam*. O primeiro *poetry slam* aconteceu em Chicago/EUA, no bar Green Mill Jazz Club com o formato idealizado pelo operário e poeta Smith, junto ao grupo *Chicago Poetry Ensemble*. Os aspectos que caracterizam o *slam* como uma forma singular de expressão literária são principalmente a performance, aliada à temática de cunho social, que se tornou característica da poesia na grande maioria dos *slams* brasileiros, e as regras que configuram a dinâmica de competição.

Não há delimitações rígidas quanto a estas regras, entretanto, três delas são consideradas básicas para que aconteça a batalha de poesia: as performances devem durar no máximo três minutos, os poemas devem ser autorais e não é permitido o uso de objetos cênicos, figurino ou acompanhamento musical, cabendo ao *slammer* (como são chamados os poetas que performatizam em *slams*) utilizar seu corpo, a palavra e a voz. Essas competições acontecem normalmente ao ar livre, em praças, largos ou estações de metrô. Há também grupos que se reúnem para organizar batalhas em espaços fechados (públicos ou privados), como casas de cultura, bares e locais de encontros de coletivos.

Desde o seu surgimento, os *slams* de poesia estão se expandindo por diversos países e reunindo um crescente número de adeptos. O movimento chegou ao Brasil em 2008, ano em que foi fundado o primeiro *slam* no país por iniciativa da poeta e *slammer* Roberta Estrela D’Alva, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Desde então, vem se popularizando no país como uma prática que propicia a socialização de poemas em uma dinâmica diferenciada. Os *slams*

acontecem em um formato que configura um modo relativamente novo de expressão poética no cenário da literatura brasileira.

Destaco que conheci os *slams* através de vídeos de performances compartilhados no Facebook. Durante o ano de 2016, no processo de conclusão da graduação em Letras, realizei o estágio docência ministrando aulas na disciplina de Literatura, em uma turma de Ensino Médio. No intuito de incentivar o interesse pela leitura, busquei apresentar aos estudantes textos que despertassem um novo olhar para a literatura. Durante a pesquisa desses textos, tive meu primeiro contato com os *slams*. Desde então, passei a acompanhar o movimento por meio das páginas em mídias sociais, bem como por reportagens e notícias veiculadas em diversos portais na internet.

Embora não seja uma modalidade genuinamente nova, tendo em vista que a expressão poética está fundamentada na prática da oralidade, o movimento está ressignificando a tradição oral da literatura. Além da inovação atribuída ao formato de batalhas, nas quais as performances são avaliadas com notas, os *slams* são espaços nos quais a realização dessas performances destaca-se pela integração das linguagens verbal e corporal. A poesia enunciada nesses eventos culturais acentua-se ainda por ser dotada de um significativo teor político ao abranger principalmente temas como racismo e machismo em performances poéticas executadas por homens negros e mulheres negras e brancas.

Há de se considerar ainda a publicação de performances em vídeo e a significativa repercussão que vêm atingindo devido à expressiva presença desses grupos nas mídias sociais. Tanto a poética política quanto a posição social dos *slammers* reforçam as interlocuções entre literatura e sociedade, no âmbito de práticas performáticas. Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada tem como finalidade analisar como se configura a ação performática que acontece em *slams*, observando a relevância das implicações de aspectos sociais e culturais, considerando questões como raça e gênero. Para tanto, foram selecionados como referência vídeos de cinco performances publicadas em canais do YouTube.

A análise desenvolvida tem a especificidade de buscar a compreensão de como se articulam nessas performances poéticas elementos verbais, visuais e sonoros intrínsecos à expressão corporal, diante da presença do *performer* que enuncia seu texto oralmente. No domínio das discussões tecidas, localizam-se

também reflexões que contemplam aspectos voltados à oralidade e à escrita, considerando a configuração híbrida dessas modalidades de produção literária presente nas performances apresentadas.

Estabelecida a finalidade deste trabalho, cumpre explicitar que ele parte de três questões orientadoras, são elas: como se configuram as performances poéticas em *slams* de poesia, considerando a ação poética dos *slammers*?; Por que a inter-relação entre elementos verbais e não-verbais que constituem as performances poéticas são importantes no contexto dos *slams* e de que forma esses elementos estão relacionados aos temas preponderantes, a saber: racismo e machismo?; Por que fatores sociais e culturais são relevantes para a compreensão dessas performances?

Haja vista o objetivo proposto, assim como as questões orientadoras, foram selecionados para compor as análises cinco vídeos de performances publicados em canais no YouTube, entre os anos de 2016 e 2018, a saber, pelo nome do *slammer*, o *slam* no qual a performance foi realizada e o canal em que o vídeo foi publicado: Warley Noua (2016) em edição do *Slam* Resistência, vídeo publicado no canal Sociedade dos Poetas Subversivos; Mel Duarte (2017) em edição do *Slam* do 13, vídeo publicado no canal Mel Duarte; Lucas Koka (2017) em edição do *Slam* Resistência, vídeo publicado no canal Sociedade dos Poetas Subversivos; Bruno Negrão (2017) em edição do *Slam* Peleia, vídeo publicado no canal *Slam* Peleia e Luiza Romão (2018) em edição do *Slam* da Guilhermina, vídeo publicado no canal *Slam* da Guilhermina.

Os critérios para a escolha dessas performances foram a maneira como são representativas da execução de performances no contexto dos *slams*, a atuação dos *slammers*, que são personalidades muito identificadas e já reconhecidas no movimento e os temas sobre os quais eles falam, pois exemplificam a recorrência do machismo e do racismo como expoentes da temática prioritariamente abordada nos poemas. Além disso, as performances de Mel Duarte (2017) e Luiza Romão (2018) foram escolhidas pelo fato de que os poemas também fazem parte de obras escritas publicadas pelas autoras, corroborando a análise comparativa entre a versão escrita e a versão performatizada no que concerne aspectos das modalidades escrita e oral e sua incidência nas performances.

O aporte teórico no qual esta pesquisa se fundamenta está centrado principalmente no trabalho do crítico Paul Zumthor (1993, 1997, 2007) cujos estudos estão voltados à investigação da poesia oral. Ele sugere a existência de uma poética da oralidade, na qual a performance é fundamental por ser o meio através do qual essa poética se materializa. Considerada a relevância da ação performática, constituem também a fundamentação teórica desta pesquisa os estudos de autores que têm como foco a prática de performances, sob diferentes perspectivas.

No campo das artes, autores como Renato Cohen (2011), RoseLee Goldberg (2006) e Richard Schechner (2006), entre outros, dão embasamento à análise no que se refere à leitura da prática de performances em *slams* como fenômenos que se inserem no âmbito de manifestações artísticas. Além desses, a partir de uma abordagem cultural situada no contexto latino-americano, estabelecendo possíveis diálogos com o campo das artes, os estudos da autora Diana Taylor (2013) são essenciais para pensar performances quanto práticas que antecedem essa classificação de gênero artístico.

Auxiliam a possibilidade de compreensão da literatura como uma prática performática, os estudos da pesquisadora Graciela Ravetti (2002, 2003). Ainda no que diz respeito ao pensar aspectos voltados à literatura presente nos *slams*, as considerações de Josefina Ludmer (2007) e Cornejo Polar (2000) respaldam as análises. Para analisar o complexo processo de hibridação nos quais estão envolvidos fatores que compõem o cenário das competições de poesia falada, inserem-se os estudos de Néstor García Canclini (2008).

Além desses, para pensar as implicações sociais e culturais, atreladas às performances poéticas realizadas em *slams*, também fazem parte do aporte teórico dessa pesquisa, os pressupostos de Stuart Hall (2006) e Homi K. Bhabha (1998). No entendimento da performance nos *slams* como uma prática social e artística, híbrida por natureza, que transita em diferentes áreas, engloba diversas modalidades, se constitui a partir do entrelaçamento de inúmeros fatores, além dos autores citados nessas considerações iniciais, também constituem o aporte que alicerça as análises outros estudiosos cujas contribuições foram de grande importância.

Este trabalho está dividido em duas partes: a primeira, intitulada “O conhecer”, tem como foco apresentar algumas informações introdutórias referentes aos *slams* de poesia, bem como algumas pesquisas das quais esse movimento faz

parte. Com caráter de apresentação, este primeiro momento subdivide-se em duas partes, sendo que na primeira, intitulada “Slams de poesia: conhecendo e mapeando cenários”, dedico-me a trazer elementos que contextualizam historicamente o surgimento da modalidade *slam*, assim como desenvolvo alguns pontos importantes para situar e compreender o escopo dessa pesquisa. Em seguida, no subtítulo “Um olhar para outros olhares sobre os *slams*: um universo a compreender”, apresento algumas contribuições dadas por pesquisadores que desenvolveram estudos dos quais as batalhas de poesia falada fazem parte sob diferentes enfoques.

A segunda parte, na qual estão presentes as análises desenvolvidas, tem como título “Um apreender no caminho fronteiro” e está subdividida em quatro momentos. No primeiro, “A performance, a literatura e os entremeios de uma construção poética-política”, apresento reflexões sobre performance, traçando inicialmente um breve histórico situado no campo das artes e abordando os significados e a complexidade que envolve o uso do termo diante das inúmeras práticas as quais ele pode se referir. Em seguida, no subtítulo “Explorando linguagens em performance”, são desenvolvidas análises de elementos referentes à interlocução das múltiplas linguagens através das quais as performances poéticas se constituem, tendo como base os vídeos das performances selecionados para este estudo.

Como um desdobramento das discussões empreendidas no subtítulo anterior, o subtítulo seguinte desta segunda parte, intitulado “Literatura e performance: o complexo movimento de hibridação entre oralidade e escrita”, trata da relação híbrida entre oralidade e escrita, que faz parte da composição dessas performances, apresentando algumas análises comparativas entre versões escritas e faladas de poemas das autores Mel Duarte (2017) e Luiza Romão (2018).

No último subtítulo, “Performances poéticas e suas inscrições como atos políticos”, são analisados aspectos referentes à presença e ao envolvimento do corpo na construção das performances poéticas, fazendo referência principalmente às performances de Warley Noua (2016), Lucas Koka (2017) e Bruno Negrão (2017). Além disso, compõem as análises aspectos referentes à publicação dos vídeos das performances nas mídias sociais, suas implicações para o movimento *slam* e seus reflexos nos domínios da literatura.

**PARTE I**  
**O CONHECER**

## 1 SLAMS DE POESIA: CONHECENDO E MAPEANDO CENÁRIOS

O formato *poetry slam* chegou ao Brasil por iniciativa da poeta, *slammer*, atriz e MC Roberta Estrela D’Alva<sup>1</sup>, fundadora do primeiro *slam* brasileiro, o ZAP *Slam*<sup>2</sup>, no ano de 2008, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos<sup>3</sup>. D’Alva é hoje uma referência no país no que se refere a *slams* de poesia, em sua pesquisa de mestrado, a *performer* escreve sobre a prática descrevendo como se deu o surgimento desse formato:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (Smith, Kraynak, 2009: 10) chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia “slam” dos torneios de baseball e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu (NASCIMENTO, 2012, p. 105).

Mesmo com as especificidades que configuram a dinâmica própria do *slam*, é importante destacar que sua forma singular de possibilitar a expressão poética não permite que ele seja concebido como uma modalidade genuinamente nova, embora tenha uma configuração peculiar. Algumas manifestações que antecederam o *slam* de poesia apresentam características semelhantes às que identificam essa prática, é possível citar como exemplos a tradição oral indígena, os *griots*, os gregos, que já exercitavam na Antiguidade a prática de recitar poesia, os trovadores e as cantigas europeias no período medieval, os repentistas e a embolada no nordeste brasileiro, o *beatnik* e as batalhas de MCs do movimento Hip- Hop com seu *rap* (ritmo e poesia), manifestação com a qual o *slam* tem profunda ligação. A significativa força política das competições de poesia falada aproxima ainda mais os *slams* do universo que configura a cultura Hip-Hop.

---

1 Roberta Estrela D’Alva é o nome artístico de Roberta Marques do Nascimento.

2 ZAP é a sigla para “Zona Autônoma da Palavra”, *slam* que ocorre ainda hoje regularmente.

3O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos é um coletivo de teatro Hip-Hop que desenvolve atividades culturais na cidade de São Paulo/SP.

A performance, da qual faz parte a temática de cunho social que se sobressai e caracteriza a poesia<sup>4</sup>, e as regras que tornam singular a dinâmica de competição, estão entre os aspectos que marcam os *slams* como espaços que propiciam uma forma peculiar de expressão literária na contemporaneidade brasileira. Mesmo que haja algumas regras essenciais, como o tempo máximo de duração das performances, o texto autoral e a não permissão do uso de objetos cênicos, a flexibilização de alguns fatores concernentes a regras torna o *slam*<sup>5</sup> um movimento ainda mais significativo, ao passo que o complexifica.

Outro fator importante é que os grupos possuem uma organização sistematizada, ou seja, as batalhas acontecem com regularidade, com data e local fixo<sup>6</sup>. Comumente, os encontros ocorrem uma vez por mês, sendo que há a preocupação de que não haja conflitos de datas entre *slams* da mesma cidade. É habitual que essas datas sejam definidas de acordo com o dia da semana e período do mês, por exemplo: toda primeira segunda-feira do mês, toda última sexta-feira do mês. Embora alguns *slams* tenham como local de encontro espaços fechados (públicos ou privados), como casas de cultura, bares e locais de encontros de coletivos<sup>7</sup>, a maioria das batalhas de poesia falada acontece em lugares públicos, ao ar livre, como em praças, largos ou estações de metrô.

A dinâmica das competições acontece basicamente da seguinte forma: logo no início os organizadores, representados pela figura do *slammaster* (uma espécie de mestre de cerimônia do evento), definem um júri formado por cinco pessoas que estão na plateia, cada uma delas atribuirá notas de 0 a 10 para a apresentação dos poetas. É comum que sejam realizadas três rodadas de batalhas e chegam à rodada

---

4 A respeito dessa particularidade da temática, estou considerando especificamente o *slam* no contexto brasileiro.

5 No Brasil, são exemplos de variação nas regras os *Slams* das Minas (presentes em várias cidades do país), nos quais só mulheres podem participar da competição; o Menor *Slam* do Mundo (SP), em que as performances não devem ultrapassar dez segundos; o *Slam* Chamego (RS), em que só são permitidos poemas que tenham o amor como tema; o *Slam* do Corpo, no qual os *slammers* participantes são surdos e o *Slam* do 13, em que há duas modalidades de participação, uma para performances de até 13 segundos (o 13zinho) e outra para performances com os tradicionais 3 minutos (o 13zão). Além dessas duas possibilidades de participação, a nota no *Slam* do 13, vai até treze e não dez, como define a regra geral, seguida pela maioria dos *slams*.

6 É importante observar que com a crescente visibilidade do movimento no país, alguns *slams*, como o *Slam* da Guilhermina e o *Slam* das Minas-SP, por exemplo, são convidados para participar de diversos eventos culturais.

7 Algumas competições acontecem em locais como o *Red Bull Station*, que tem seu próprio *slam*, o Sófálá; o Itaú Cultural e o SESC, instituições que sediam e organizam eventos culturais para os quais alguns *slams* são convidados e onde acontece o *Slam* BR – Campeonato Nacional de Poesia Falada (2015 no SESC Pinheiros, 2016 no Itaú Cultural, 2017 e 2018 no SESC Pinheiros).

final os três poetas que receberem as melhores notas nas anteriores. Porém, a quantidade de rodadas pode variar de acordo com número de *slammers* que participará da competição.

A filosofia de democratização da poesia como um dos elementos que motivou a ideia do formato é condizente com uma postura de não rigidez diante da sua idealização, como é perceptível na observação de Nascimento:

Sob o ponto de vista prático, as comunidades de slam organizam-se de acordo com suas realidades, e são incentivadas, pelo próprio fundador Marc Smith, a levarem em consideração suas especificidades e a criarem dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas, para que a prática do slam se torne orgânica e não algo rígido e aprisionador. O slam tem um caráter copyleft, nenhuma das comunidades paga para usar o nome ou o “método”, as informações são disponibilizadas em rede para todos, e incentivados o diálogo e o trânsito entre diferentes comunidades (NASCIMENTO, 2012, p. 108 do pdf)

Cada “comunidade de *slam*”, como também são chamados esses grupos, organiza normalmente uma batalha “batalha de campeões”, no final do ano, que define quem será o representante no *Slam* BR - Campeonato Nacional de Poesia Falada, organizado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A competição nacional tem ocorrido desde 2014, até então sempre no mês de dezembro, na cidade de São Paulo/SP. Essa etapa nacional, que no ano de 2018 teve duração de quatro dias<sup>8</sup>, define o *slammer* que representará o Brasil no campeonato mundial, o *Grand Poetry Slam*, conhecido como a copa do mundo de poesia falada, que ocorre no início do ano subsequente, em Paris, na França.

Na tentativa de explicar a dimensão e ao mesmo tempo a particularidade do *slam*, Roberta Estrela D’Alva escreve em sua pesquisa de mestrado que o *poetry slam* pode ser definido de diversas maneiras: “uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento” (NASCIMENTO, 2012, p. 105). A pesquisadora acentua que é difícil definir o *slam* de maneira simplificada, pois no decorrer de sua existência “ele se tornou, além de um acontecimento

---

<sup>8</sup>As informações a respeito do campeonato nacional são disponibilizadas na página do Slam BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada no Facebook – @POETRYSLAMBRASIL – na qual também ocorre a transmissão ao vivo das performances.

poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo” (NASCIMENTO, 2012, p. 105).

Existe uma dinâmica básica na qual acontecem as competições e que é importante para dar coerência ao todo, porém, para além dela, é necessário observar também que há os *slams* são eventos artísticos de caráter comunitário e político. Nesses espaços em que o literário e o artístico se conjugam, são celebrados o encontro e o diálogo através da potência da presença e da fala. É criado todo um ambiente acolhedor propício à interação, à troca, à reivindicação e à denúncia. Antes do início das rodadas de batalha, por exemplo, há o momento do “MIC aberto”, no qual qualquer pessoa tem espaço para se manifestar. Assim, pode recitar um poema, autoral ou não, fazer a leitura de algum texto, cantar uma música, reivindicar algo.

No Brasil, há uma particularidade marcante no entendimento dos *slams* como eventos literários. Trata-se da associação direta dessas competições de poesia falada ao universo cultural urbano no qual se insere a literatura marginal periférica<sup>9</sup>. Essa associação acontece por fatores como a temática característica dos poemas, que dá forma a uma poética de cunho político, tanto pelo fato de que grande parte dos poetas é oriunda de bairros de periferia quanto por se colocarem como representantes de grupos cujos marcadores como classe, gênero, cor e orientação sexual constituem grupos socialmente marginalizados. Grande parte dos poemas performatizados aborda temas como racismo, homofobia, machismo e desigualdade econômica<sup>10</sup>.

Embora essa forma de expressão tenha surgido no Brasil no ano de 2008, somente a partir de 2016 começou a se espalhar pelo país de modo consistente. Antes disso, o movimento estava concentrado na cidade de São Paulo/SP<sup>11</sup>, havia

---

9Entendo essa classificação principalmente a partir do exposto por Érica Peçanha do Nascimento, na obra de referência: NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009; e por Lucía Tennina, no texto cuja referência segue: TENNINA, Lucía (2013). *Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200001&script=sci\\_abstract&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200001&script=sci_abstract&lng=pt). Acesso em 21 set. 2017.

10 É importante frisar que não são exigidos temas específicos, os poetas naturalmente tratam desses aspectos em seus poemas. Até o momento, minha pesquisa revelou que apenas o *Slam* Chamego, que ocorre em Porto Alegre/RS, exige que o poema tenha o amor como tema.

11 A esse respeito é interessante verificar o levantamento feito por Julia Figueiredo Murta de Araújo em sua pesquisa de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo-USP, sob o título: “Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas” (2018).

algumas comunidades de *slam* já consolidadas na capital paulista como o ZAPI *Slam*, o *Slam* da Guilhermina, o Menor *Slam* do Mundo, o *Slam* Resistência, mas não havia um cenário nacional de *poetry slams* como existe atualmente. Principalmente entre os anos de 2016 e 2017, houve um considerável crescimento do movimento no país com a criação de comunidades de *slam* em quase todos os estados brasileiros.

O documentário *Slam: Voz de Levante*<sup>12</sup>, lançado no final do ano de 2018, faz uma relação de comunidades de *slams* registradas em estados brasileiros, até o fechamento da produção. Consta na lista divulgada ao final do documentário, que apresenta o nome de cada *slam* e o estado no qual se situa, o total de cento e quarenta e cinco comunidades de *slams*<sup>13</sup>. Essa listagem coloca em evidência que embora existam *slams* em dezessete estados, essas comunidades ainda estão bastante concentradas na região Sudeste.

É notória a relação do crescimento desse movimento em todo país com o momento político conturbado que está sendo vivenciado desde o início do processo político social que culminou com o golpe que retirou a presidenta Dilma Rousseff da presidência. O lugar organizado para a fala, que remete a uma arena na qual são tratados dialogicamente problemas políticos de diversas ordens, propicia a retomada do espaço público urbano no encontro com o outro em um tom de reivindicação e protesto, que se realiza da poesia.

Em um cenário no qual crescem o cerceamento de direitos e o incentivo a uma política pautada no ódio às minorias, como negros, mulheres e homossexuais, precisam ainda mais ocupar espaços que projetem suas vozes. Nessa conjuntura, a presença física em batalhas de poesia, que é extremamente significativa, potencializa-se diante da expansão da palavra e da imagem propiciada pelo uso da internet, através da interação em mídias sociais.

Apesar de se realizar no encontro presencial, valorizando o diálogo, os *slams* começaram a ser reconhecidos em âmbito nacional pela massiva divulgação

---

12Slam: Voz de Levante. Direção: Roberta Estrela D'Alva e Tatiana Lahmann. Produção: Marisa Reis. Brasil, 2018.

13De acordo com a listagem apresentada no documentário, há trinta e cinco *slams* no estado de São Paulo, trinta e um no estado do Rio de Janeiro, dezenove em Minas Gerais, doze no Rio Grande do Sul, nove no estado da Bahia, nove em Santa Catarina, seis no Espírito Santo, cinco no Distrito Federal, três no Mato Grosso, quatro no Mato Grosso do Sul, quatro no Estado do Pernambuco, dois no Ceará, dois na Paraíba, um no Pará, um em Sergipe, um no Rio Grande do Norte e um no estado do Acre.

nas páginas em mídias sociais, especialmente pelo compartilhamento de vídeos das performances no Facebook. Nesse sentido, é pertinente mencionar que comumente os organizadores dos *slams* criam páginas em redes sociais, principalmente perfis no Facebook e canal no YouTube. A página no Facebook é muito utilizada como veículo de comunicação direta com o público, nela são anunciadas as datas de realização dos *slams*, são publicados os vídeos com as performances e divulgados eventos culturais diversos dos quais o *slam* pode fazer parte como festas literárias, encontro de *slams*, publicação de livros, por exemplo.

Embora haja um grande volume de publicações de vídeos de performances em mídias sociais, é fundamental mencionar que existe um recorte, pois nem todas as performances executadas nos *slams* são publicadas em vídeo. Os critérios para publicação não são explícitos, todavia, é possível inferir, devido ao padrão do que é publicado, que a preferência é dada a performances que foram vencedoras de rodadas, performances vencedoras de *slams* e/ou que tenham causado maior comoção no público. Outra hipótese é de que sejam priorizadas performances de *slammers* já conhecidos do público, cujos vídeos de performances atingiram grande número de visualizações.

A respeito da temática priorizada nas performances, responsável em grande parte por caracterizar os *slams* como territórios nos quais se executam performances marcadamente políticas, também se faz necessário problematizar que essa evidência parte de um recorte. Mas, ela se confirma nas falas<sup>14</sup> de organizadores de *slams* e de *slammers*, bem como através de pesquisas realizadas até então que citam ou têm como foco aspectos do *poetry slam* no Brasil. Isso porque as publicações propositalmente tendem a priorizar determinados temas, o que não significa a ausência de outros temas que não os vinculados a um engajamento político próprio de pautas identitárias, como raça e gênero.

Diante dessas colocações, apresento alguns pontos relevantes a respeito da abordagem da pesquisa, considerando o escopo de análise e os objetivos propostos. A centralidade na performance é o eixo orientador de toda análise aqui desenvolvida. Porém, embora as performances poéticas em *slams* ocorram “ao

---

14 Essas falas podem ser verificadas nos documentários *Slam: Voz de Levante*, *Slam das Minas – Seja heroína, seja marginal*, *Pelas margens – vozes femininas na literatura periférica*, além de reportagens como a publicada pela revista Carta Capital em seu canal no YouTube sobre o *Slam Resistência*, intitulada “Slam Resistência: Revolução através da poesia”.

vivo”, e este fator esteja sendo considerado a todo momento, por ser intrínseco à poética das competições de poesia falada, respeitando imperativos éticos e visando otimizar a viabilidade de realização desta pesquisa, foram analisadas performances cujos vídeos estão disponibilizados no canal do YouTube dos *slams* nas quais elas foram realizadas. Minhas análises partem então das performances colocadas em arquivo no formato de vídeo e publicados nas mídias sociais.

Ainda assim, afirmo meu entendimento de que é preciso discernir entre o “ao vivo” e a captura que registra o momento em que ele ocorre. Concordo com a perspectiva de Paul Zumthor (1997) e Daiana Taylor (2013) quanto à impossibilidade de que a performance seja capturada integralmente, pois “a memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la” (TAYLOR, 2013, p. 51). Apesar de afirmar que “um vídeo de uma performance não é uma performance” (TAYLOR, 2013, p. 50), Taylor considera que “o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório<sup>15</sup>” (TAYLOR, 2013, p. 51). Dessa forma, cumpre elucidar que esta pesquisa não desconsidera o todo, ou seja, o “ao vivo”, mas na conjuntura em que se desenvolveu, tem foco na parte representada no vídeo.

Conforme exposto anteriormente, fazem parte das análises desenvolvidas nessa pesquisa, cinco vídeos de performances publicados em canais do YouTube. Segundo a descrição que acompanha os vídeos publicados no YouTube<sup>16</sup>, as performances foram realizadas no mês e ano correspondente à publicação. Uma exceção é a performance de Mel Duarte, que aconteceu em 2016 e foi publicada em 2017, conforme descrição do vídeo publicado no canal da poeta.

A fim de apresentar uma breve contextualização, exponho algumas informações a respeito dos *slams* em que as performances foram realizadas, assim

---

15 A pesquisadora Daiana Taylor (2013) distingue arquivo e repertório de modo que o primeiro corresponde a registros materializados, que podem estar disponíveis em diferentes formatos como textos, mapas, vídeos entre outros; já o segundo corresponde a práticas incorporadas como danças, fala e esportes.

16 Os vídeos podem ser acessados usando os links:

Warley Noua. *Slam* Resistência. Canal Sociedade dos Poetas Subversivos (2016) - <https://www.youtube.com/watch?v=4Wc543Cdr6c&t=2s;>  
Mel Duarte. *Slamdo* 13. Canal Mel Duarte (2017) - <https://www.youtube.com/watch?v=ronEbg6vgAk&t=12s;>  
Lucas Koka. *Slam* Resistência. Canal Sociedade dos Poetas Subversivos (2017) - <https://www.youtube.com/watch?v=3nWjy397L6Q&t=20s;>  
Bruno Negrão. *Slam* Peleia. Canal *Slam* Peleia (2017) - <https://www.youtube.com/watch?v=s9YDa7PkcTU;>  
Luiza Romão. *Slam* da Guilhermina. Canal *Slam* da Guilhermina(2018) - [https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsyY-8&t=43s.](https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsyY-8&t=43s)

como sobre os *slammers* que as realizaram. As informações foram obtidas principalmente mediante consulta às páginas desses *slams* e dos *slammers* no Facebook. Essas páginas são importantes tanto porque analiso vídeos que também estão publicados nelas quanto porque, assim como os canais no YouTube, têm funcionado como o repositório de vídeos das performances registradas em arquivo. Outrossim, o texto de apresentação dessas comunidades no espaço virtual releva a tônica do movimento e visibiliza a sincronia do posicionamento político assumido por essas comunidades.

Seguindo a ordem de publicação dos vídeos, apresento a seguir algumas informações sobre os *slammers* citados neste trabalho. Posteriormente, faço uma breve apresentação dos *slams* nos quais as performances foram realizadas. De acordo com a ordem cronológica, o primeiro vídeo publicado, no canal “Sociedade dos Poetas Subversivos”, foi o da performance de Warley Noua (2016) em edição do *Slam Resistência*.

Noua é cantor, ator, poeta, *slammer*, morador da cidade de Guarulhos/SP (2016). Em uma página de financiamento coletivo, na qual buscava auxílio para o projeto de gravação de um CD, é identificado coletivamente, como uma voz que vem de grupos sociais “invisibilizadxs”: negrxs, bichxs, afeminadxs<sup>17</sup>. Nos vídeos de performances de Noua publicados até o momento no YouTube e no Faceebok, é possível observar que sua fala está direcionada a abordar assuntos referentes a esses grupos sociais, principalmente no que se refere ao racismo e à homossexualidade.

De todos os cinco *slammers* citados, Mel Duarte é certamente a mais atuante e uma das mais reconhecidas, tanto porque é *habitué* na cena de *slams* da capital paulista quanto por ser uma das organizadoras e idealizadoras do *Slam* das Minas SP, competição que só permite a participação de mulheres. A poeta, que fala prioritariamente sobre machismo e racismo em seus poemas, possui vários vídeos de performances publicados. Ficou reconhecida nacionalmente em 2016 após o vídeo em que performatiza o poema intitulado “Verdade seja dita”, denunciando as violências do machismo pela cultura do estupro, atingir milhares de visualizações.

No mesmo ano, a artista foi convidada para fazer uma apresentação na FLIP e foi vencedora do Rio *Poetry Slam*, campeonato de poesia falada realizado na

---

<sup>17</sup>As informações estão disponíveis no link: <https://www.catarse.me/warleynoua>. Acesso em 27 jan. 2018.

Festa Literária das Periferias – FLUPP, que aconteceu na comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro/RJ. Duarte também possui dois livros publicados, entre eles *Negra nua crua* (2016), do qual faz parte o poema “Sobre Empoderar”, performatizado no *Slam* do 13 e publicado no canal da artista em 2017.

O poeta, *slammer* e ator Lucas Koka Penteado possui alguns vídeos de performances publicados no canal “Sociedade dos Poetas Subversivos”, todos eles mostram sua participação em edições do *Slam* Resistência. Koka ficou conhecido na capital paulista por fazer parte da liderança do movimento de ocupação de escolas desencadeado por estudantes secundaristas entre 2015 e 2016, evento ao qual o *slammer* faz referência na performance aqui citada. Além disso, passou a ser nacionalmente reconhecido pelo seu trabalho como ator após participar de uma novela transmitida em rede nacional. Em seus textos, fala prioritariamente sobre racismo, abordando as diferentes formas nas quais ele se manifesta na sociedade brasileira.

Assim como Koka, Bruno Negrão tem o racismo como tema principal de seus em suas performances. O poeta e *slammer* gaúcho, que tem grande visibilidade na cena de *slams* no Rio Grande do Sul, participa de batalhas de poesia na cidade de Porto Alegre, como o *Slam* Peleia e o *Slam* RS. Negrão participou do campeonato nacional de poesia falada, o *Slam* Br, no ano de 2017. Um de seus poemas mais conhecidos, publicado em formato de vídeo, tem como título a provocativa indagação “E se Jesus fosse preto?”.

A última *performer* citada é, assim como Mel Duarte, uma *slammer* que possui um trabalho já reconhecido no âmbito da produção literária marginal, principalmente em São Paulo/SP. Luiza Romão além de poeta e *slammer* é também atriz e desenvolve diversos trabalhos artísticos nos quais explora essas formas de expressão. A artista, cujos poemas tratam do machismo, do sexismo e da violência com que se dá a desigualdade de gênero na história do Brasil, vem explorando a obra *Sangria* (2017) de modo a desdobrar a publicação do livro físico em performances poéticas apresentadas sob diversas formas. Romão produziu uma websérie, na qual convidou vinte e oito mulheres, artistas de diferentes áreas, para performar cada um dos vinte e oito poemas que compõem o livro, gravados na voz dela. Fez apresentações performatizando poemas da obra em “shows-líricos” e recentemente publicou também o filme *Sangria*, que está disponível no canal do

YouTube que leva seu nome.

Após estas informações a respeito dos *performers*, apresento sucintamente algumas informações no intuito de contextualizar as performances nos espaços em que elas aconteceram e aos quais elas permanecem vinculadas, mesmo após a captura e publicação em vídeo. Os *slams* mencionados são Resistência, do 13, Peleia e da Guilhermina. O *Slam* Resistência acontece desde o ano de 2014 na Praça Roosevelt, localizada na região central da cidade de São Paulo, e os encontros são realizados toda primeira segunda-feira de cada mês.

A página @slamresistencia no Facebook, ao apresentar essa comunidade, menciona que Del Chaves, o idealizador desse *Slam*, “junto aos protestos que tomaram as ruas em 2013/2014, sentiu o chamado pra começar esta nova modalidade de intervenções poéticas num local de reuniões de mov. sociais com intuito de potencializar tanto os protestos quanto os poetas/poetisas desta cena emergente!” (SLAM RESISTÊNCIA, 2019, on-line). A descrição que apresenta o *slam* pode ser vista no seguinte trecho: “o slam resistência vem na sintonia dos protestos, dos movimentos sociais e do enfrentamento político ativo em defesas culturais/sociais, sócio-ambientais e contra truculência do estado para com os manifestantes!” (SLAM RESISTÊNCIA, 2019, on-line).

Esse *Slam* é reconhecido no cenário atual como um dos *slams* de maior projeção no país, com significativa responsabilidade pela expansão das batalhas de poesia falada. Isso ocorre devido ao fato de ter sido o primeiro grupo que investiu nas postagens e usou o potencial do Facebook como uma mídia de grande alcance e capacidade para mobilizar pessoas. O *Slam* Resistência reúne um considerável número de pessoas na praça Roosevelt a cada encontro mensal. Os vídeos das performances realizadas nessa batalha de poesias possuem um grande número de visualizações, alguns chegam a cem mil, o que pode ser considerado alto para esse tipo de conteúdo. Apesar de ser bastante atuante no Facebook, ainda não possui canal no YouTube, os vídeos das performances que acontecem nesse grupo são publicados no canal “Sociedade dos Poetas Subversivos”.

O *Slam* do 13 foi fundado no ano de 2015 e também possui considerável projeção nacional. Mas, diferentemente do *Slam* Resistência, o do 13 é mais conhecido na cena de *slams* da capital paulista, cidade em que são realizados os encontros dessa batalha toda última segunda-feira de cada mês, dentro do terminal

Santo Amaro. Na página do Facebook @SlamDo13, o grupo é apresentado da seguinte forma: “o Slam do 13 surgiu com o objetivo de trazer para o zona sul, reduto de muitos poetas, esse movimento que já existe em outras regiões, que são as batalhas de poesia” (SLAM DO 13, 2019, on-line). A apresentação segue com a explicação: “Tentamos mesclar um pouco do que cada Slam tem de característico, a música, a rua, os poemas longos e curtos, e então surgiu esse formato meio treze” (SLAM DO 13, 2019, on-line).

Dentre os *slams* em que aconteceram as performances as quais faço referência, o *Slam Peleia* é o único que não acontece em São Paulo/SP. As “peleias poéticas”, seguindo a expressão utilizada pelo coletivo em sua página no Facebook para se referir as batalhas de poesia falada, acontecem em Porto Alegre/RS, comumente toda última sexta-feira do mês, no Largo Zumbi dos Palmares, localizado no Bairro Cidade Baixa, e eventualmente no viaduto do Brooklyn, localizado no centro da capital gaúcha. Na página @slampeleiaRS, a apresentação do grupo traz a seguinte explicação: “O Slam Peleia surgiu a partir do encontro de pessoas admiradoras de poesia, que identificaram a necessidade de um espaço de expressão da poesia livre, em formato de competição, na cidade de Porto Alegre” (SLAM PELEIA, 2019, on-line), e concluem afirmando: “Acreditamos que, como nós, existam mais pessoas com o mesmo propósito (inquietação). Sendo assim, convidamos todxs a participar dessa linda peleia poética” (SLAM PELEIA, 2019, on-line) .

O último *slam* sobre o qual me refiro é, juntamente com o *Slam Resistência*, um dos mais atuantes nesse cenário. O *Slam* da Guilhermina foi criado no ano de 2012, é o segundo *Slam* fundado no Brasil e o primeiro a acontecer na rua, uma vez que antes dele havia apenas o ZAP! *Slam* que é realizado na sede do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. As edições acontecem toda última sexta feira de cada mês ao lado do Metrô Guilhermina-Esperança e chegam a reunir mais de trezentas pessoas, de acordo com informação apresentada na página @slamdaguilhermina. O grupo se apresenta como um “coletivo”, uma “organização comunitária” e um “evento literário ao ar livre que tem como proposta reunir poetas e público para experienciar a palavra de uma forma lúdica (SLAM DA GUILHERMINA, 2019, on-line). Esse coletivo organiza também batalhas de poesia falada entre escolas da cidade de São Paulo/SP, o *Slam* de Poesias Interescolar.

Após trazer breves considerações sobre esses *slams*, visando mostrar alguns pontos que auxiliam a compreensão do contexto no qual as performances ocorrem, bem como da publicação dos vídeos, apresento no subtítulo a seguir alguns elementos encontrados em pesquisa de fortuna crítica produzida até o momento. Nessas pesquisas, o *slam* aparece e é analisado tanto como objeto central quanto associado a outros movimentos e à prática de autores de literatura. Incluir alguns elementos de análises desenvolvidas por outros pesquisadores colabora para o entendimento de aspectos que serão abordados nas análises as quais me dedico neste trabalho, haja vista as especificidades das performances que acontecem em *slams*.

### 1.1 Um olhar para outros olhares sobre os *slams*: um universo a compreender

Até o fechamento deste trabalho, havia poucas pesquisas publicadas sobre os *slams* de poesia ou que consideram os *slams* sob alguma perspectiva, como na relação com os saraus e com o Hip-Hop, por exemplo. A busca por essas pesquisas, publicadas no formato de tese, dissertação ou artigo científico, foi realizada no portal de periódicos da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Exponho a seguir elementos de alguns desses trabalhos, cujos pontos desenvolvidos pelos autores foram importantes no sentido de contribuir com o desenvolvimento desta pesquisa.

Início mencionando a dissertação *A performance poética do ator-MC*, defendida em 2012 por Roberta Marques do Nascimento, citada anteriormente, que dedica um capítulo a discorrer sobre o *slam*. A autora apresenta alguns aspectos que são relevantes para a minha pesquisa, como a sugestão de algumas formas de definir o que é o *slam* e a sua relação com a cultura Hip-Hop. Ao mencionar a diferença entre *slam* e *spoken word*, Nascimento (2012) reforça a importância do momento presente, da performance em que os *slammers* falam as poesias, no espaço organizado com uma dinâmica própria que confere um caráter próprio.

Ela destaca o *slam* como um evento singular, “muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação” (NASCIMENTO, 2012, p. 99). Sua análise

revela um olhar sob o viés do teatro, que foca no aspecto performático do poeta como alguém que está representando ou fazendo uma “autorrepresentação”, pois, segundo a autora, o ponto de vista do discurso permite que as performances sejam assim caracterizadas (NASCIMENTO, 2012).

Elementos como provocar emoção, despertar sentimento, criatividade, habilidade, frequência cênica, emissão sonora, tempo, espaço, composição, interação com o público são considerados na sua análise, remetendo ao trabalho de um ator. Nascimento (2012) se refere à estética em sua análise, mas trata-se de uma estética materializada no universo do teatral, com ênfase no caráter artístico do *slam* de poesia sob a perspectiva de uma encenação, ou dramatização. A pesquisa está centrada na relação entre teatro e Hip-Hop, a partir da figura do ator-MC, porém, faz aproximações entre teatro, Hip-Hop e *slams*, apresentando a performance como eixo a partir do qual se constrói a relação entre os modos de expressão decorrentes dessas práticas.

Na dissertação *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*, defendida em 2016, o *slam* também não é o ponto central. Contudo, a jornalista Jéssica Balbino tem por objetivo compreender como se dá a produção de literatura periférica feita por mulheres e os *slams*, juntamente com os saraus, são destacados como modos através dos quais as mulheres produzem e divulgam sua literatura. Em grande parte da pesquisa, o *slam* aparece associado aos saraus, muito pelo fato de que é significativa a presença de mulheres nesses dois ambientes, principalmente no cenário da capital paulista.

Balbino (2016) ressalta que estes espaços são importantes atualmente para que as escritoras mostrem seus textos. Um dado relevante apontado pela pesquisadora é que muitas mulheres que participam de saraus e *slams* possuem ensino superior e algumas cursaram pós-graduação. A abordagem de Balbino é pertinente a minha pesquisa, pois a presença significativa de mulheres nos *slams* está diretamente relacionada ao machismo como um dos temas recorrentes nas performances.

O formato de competição, que torna o *slam* diferente de saraus e da prática do *spoken word*, é enfatizado pela jornalista. Dessa forma, ela faz referência ao crítico Paul Zumthor, afirmando que o caráter competitivo é historicamente vinculado à poesia oral e que está mais atrelado a fatores lúdicos do que estéticos. A

pesquisadora fala das “vozes” femininas e dos espaços que essas “vozes” estão ocupando. Para a autora, o aspecto democrático e a oralidade estão entre as características mais marcantes do *slam*, o que influencia a presença de mulheres (BALBINO, 2016).

A pesquisadora observa que é uma prática comum entre as escritoras contemporâneas, em especial as que participam de *slams*, divulgar seus textos através de vídeos postados em páginas da internet. Quanto a essa prática, Balbino (2016, p. 167) considera que “a ideia é atrelar a escrita à oralidade, permitindo que as mesmas poesias cheguem a mais pessoas do que as frequentadoras dos espaços de saraus e *slams* onde muitas vezes elas são criadas, concebidas e declamadas pela primeira vez”. Assim, destaca o fato de que a divulgação de vídeos em que as poetas aparecem declamando seus textos cresceu nos últimos dois anos e que os poemas de maior divulgação são os que abordam temas políticos e sociais (BALBINO, 2016).

A recorrência de temas políticos é mencionada pela autora que cita o poema “Verdade seja dita” falado pela poeta Mel Duarte no *Slam* Rachão Poético, batalha da qual foi vencedora. O mesmo poema foi recitado no Sarau Suburbano, mostrando que a relação entre *slam* e sarau acontece, dentre outros fatores, porque os poetas transitam nesses espaços. Sobre a produção das mulheres na literatura periférica, Balbino conclui que

com seus produtos – livros, saraus, *slams* e a partir da própria presença – estabelecem conexões com a própria ancestralidade e abrem espaços de resistência cultural, espiritual e política ao declamar suas poesias, sejam elas com viés social, político, eróticos ou qualquer que seja a vertente, mas ocupando o próprio espaço e lugar de fala (BALBINO, 2016, p. 255).

A jornalista apresenta nos anexos de seu trabalho a transcrição de entrevistas que realizou com as poetas e *slammers* Mel Duarte, Luz Ribeiro, Roberta Estrela D’Alva e Luiza Romão. São falas importantes porque permitem conhecer e analisar o ponto de vista das poetas. Luiza Romão, por exemplo, reflete sobre sua relação com o *slam*, relatando como se dá o processo de participação nas batalhas, e afirma que, embora sejam ofícios muito próximos, há particularidades que diferenciam o ser poeta e o ser *slammer*. Romão refere-se aos saraus e aos *slams* como “artes mais engajadas”.

É necessário então observar quais elementos constituem essas particularidades que diferenciam autores que são apenas poetas e autores que são poetas e *slammers*. Uma possibilidade é de que as especificidades estejam em fatores constituintes da ação performática que os *slams* exigem, além da temática dos poemas. Alguns dos poemas podem ser escritos pensando na performance que será realizada em um determinado espaço arquitetado para a competição no decorrer de um tempo delimitado. Isso pressupõe não só uma temática como toda uma preocupação com a estrutura do texto que será enunciado oralmente.

Em consonância com a pesquisa de mestrado desenvolvida por Balbino, no artigo intitulado “A Batalha da Poesia... O *slam* da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo”, o autor Marcello Giovanni Pocai Stella (2015) situa o movimento dos *slams* no contexto de produção da literatura marginal-periférica (termo assim empregado pelo autor). Ele optou por focar apenas em uma batalha, o *Slam* da Guilhermina, realizando uma pesquisa de cunho etnográfico. Para tanto, observou quatro batalhas no *Slam* da Guilhermina e, além de observar, participou de algumas batalhas como competidor.

Stella apresenta com minúcia o que acontece no *slam*, relata cada etapa do encontro e como é a participação dos envolvidos, que são: *slammaster* (o “mestre de cerimônia”), poetas e público, este dividido entre júri, público cativo e passante – que ele classificou como “tipos sociais” (STELLA, 2015). Seguindo uma perspectiva antropológica, o autor analisa o *slam* dividindo-o em aspectos como cenário, no qual observa a forma de organização do espaço físico, atores, em que classifica e especifica a atuação dos “tipos sociais”, e regras, no qual descreve a dinâmica que caracteriza as batalhas.

O relato apresentado nesse artigo é interessante para compreender como se ambientam esses encontros de interação e intervenção cultural, pois, além das batalhas de poesia, são espaços nos quais há leitura, música, dança. O pesquisador justifica que essa inserção no campo de pesquisa como competidor deu-se por acreditar que esse seria o melhor método, visto que “o ambiente das batalhas de poesia parece ser bem permeável a novos poetas, talvez nem tanto para pesquisadores” (STELLA, 2015, p. 2).

Diante dessa colocação, observo que em algumas performances são feitas críticas à valorização de determinados aspectos estéticos normalmente associados

à formação de um cânone literário elitista, ainda associado ao círculo acadêmico. A poesia no *slam* é julgada, mas naquele contexto privilegia-se o julgamento do público e não o da academia, que historicamente seria um lugar no qual é conferido o poder de atribuir valor e legitimar os textos como sendo de boa ou má qualidade.

Na organização estrutural hierárquica da sociedade, a academia está associada aos espaços de poder das elites. Embora o acesso a esse espaço tenha se democratizado significativamente nos últimos anos, ainda tende a representar o poder hegemônico que é alvo de crítica e contestação nas performances. A literatura no *slam* é feita para a apreciação e o julgamento daqueles que comungam de uma mesma vivência, os poetas parecem não estar interessados na legitimação conferida pela autoridade do âmbito acadêmico. Stella (2015) conclui seu texto destacando a maleabilidade dos *slams*, que na sua concepção são eventos multifacetados e preñes de significados.

Dentro também dessa perspectiva da potência de significação presente nas batalhas de poesia falada, outros dois pesquisadores fazem a aproximação entre *slams* e *saraus* e analisam os dois movimentos concomitantemente, no âmbito da literatura marginal periférica: Claudia de Azevedo Miranda (2015), no artigo “*Slams* e *Saraus*: espaços táticos da periferia na cultura urbana”, e Carlos Cortez Minchillo (2016), no artigo “Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo”.

A proximidade com os *saraus* tem sido muito apontada por quem pesquisa os *slams* de poesia. Essa aproximação pode se dar basicamente pela identificação que há desses dois movimentos no contexto da literatura marginal periférica. São espaços (sejam físicos ou simbólicos) nos quais tanto os escritores quanto a temática dos textos estão associados a um universo no qual os diferentes estatutos de marginalidade convergem, se entrecruzam e se constroem com base em múltiplas facetas identitárias.

Em seu artigo, Miranda (2015) analisa a criação cultural na periferia da Zona Sul de São Paulo/SP e na região de *Aubervilliers*, subúrbio de Paris. De acordo com a pesquisadora, essas duas regiões têm o *Hip-Hop* como referência discursiva e utilizam, através da produção cultural, táticas para demarcar território, reforçar a identidade e dar maior visibilidade aos grupos de origem (MIRANDA, 2015). Os

*slams*, juntamente com os saraus, seriam espaços nos quais as vozes da periferia, chamadas de “vozes subalternas”, se expressam.

Na análise, Miranda (2015) considera que a poética apresentada nesses espaços é dotada de uma força potencial e de uma intensidade que revela o poder da oralidade. Utilizando Paul Zumthor como referencial teórico para analisar a performance e a oralidade no *slam*, a pesquisadora cita uma cena do filme *Slam*<sup>18</sup>, de Marc Levin, para ilustrar esse poder da oralidade e sugere que as vozes dos poetas *slammers* são a expressão da subalternidade:

seriam um canal de resgate, recuperação de identidade e construção de imaginário capaz de habilitar o indivíduo através do poder dessa voz poética; descortina algo que transcende as discussões sobre o valor desse gênero, tornando inquestionável o fato de que essa voz representa um outro e seu fazer poético é uma forma de expressão literária. (MIRANDA, 2015, p. 4).

Dessa forma, considera o movimento uma produção da margem e o coloca como um modo de questionar e rasurar o discurso hegemônico. Sua análise está ancorada nos conceitos de “pedagógico” e “performático”, de Homi K. Bhabha (1998), e situa-se nos estudos que consideram as minorias, a heterogeneidade, o antagonismo e a tensão existentes na diferença cultural. Ao se referir especificamente ao *slam*, Miranda faz referência à noção de identidade cultural presente nos estudos de Stuart Hall (2003, 2006).

Para esta estudiosa, o *slam* expressa um padrão que caracteriza as tribos contemporâneas: “são grupos heterogêneos, que competem em circuitos locais, nacionais e internacionais, unidos a partir e através da performance poética”. Além disso, a autora afirma que esses grupos “estabelecem vínculos de reforço identitário, assim como exercitam a ‘identidade partilhada’ conceituada por Stuart Hall” (MIRANDA, 2015, p. 9). *Slams* e saraus são movimentos que diferem, mas compartilham das mesmas referências, foram motivados pelos mesmos impulsos.

Pessoas marginalizadas socialmente passaram a conceber a produção cultural como meio de subversão e luta contra as opressões e a invisibilidade. Escrever literatura, declamar nos saraus e participar das batalhas de poesia passaram a ser formas de romper o silenciamento imposto sobre essas vozes e

---

<sup>18</sup>SLAM. Direção: Marc Levin. Cinema independente. 1998. Estados Unidos. 103 min. Son, Color, Formato: 35mm.

subverter o apagamento simbólico dos corpos dos quais essas vozes emanam. No *slam*, esses aspectos ganham força, pois a palavra está na performance, que só acontece com o uso do corpo e da voz, ou seja, esses sujeitos marginalizados potencializam o seu dizer, rompendo a invisibilidade, conforme analisa Miranda:

através de práticas literárias, a poesia oral surge como um “gênero de combate”, onde a arregimentação de vozes ganha força e se organiza em exércitos pacíficos armados pela palavra. As novas vozes que emergem das periferias questionam o poder hegemônico de diversas maneiras e certamente estão contribuindo para novas formas de se narrar a cidade. (...) essas vozes antes invisíveis e silenciadas vão “arrombando” espaços com táticas que focam apenas na poética da palavra e fazem crescer um movimento que faz prosperar uma vida literária nas periferias. (MIRANDA, 2015, p. 13).

A estudiosa destaca que os poemas falados no *slam* são uma tática de denúncia, materializada pela língua com a “desconstrução linguística” engendrada por esses grupos (MIRANDA, 2015). Esse é um aspecto de repercussão marcante que provoca a mobilização da crítica literária e suscita a discussão quanto à oralidade, que surge novamente com força, pois “favorece a subversão da língua” (MIRANDA, 2015, p. 10).

A aproximação entre *slams* e *saraus* também é analisada no artigo “Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo”, de Carlos Cortez Minchillo. O pesquisador enfatiza a crescente produção e divulgação de poesia nos *saraus*, *slams* e coletivos culturais em São Paulo/SP. Ao relacionar diretamente o *slam* e os *saraus* à cultura Hip-Hop, o autor não deixa de lembrar que esses movimentos “também podem ser associados à arte dos repentistas populares que, individualmente ou em pares, com seus improvisos, declamações e disputas poéticas animam ainda hoje feiras e festas de tantos recantos do Brasil” (MICHILLO, 2016, p. 12).

Esse pesquisador também faz referência à oralidade citando Paul Zumthor e destaca que ela é um elemento constituinte da performance dos poetas, tanto no *slam* quanto no *sarau*. Em sua análise, observa que a performance é o ponto central nesse modo de fazer literatura e é o elemento que confere o aspecto de novidade, afetando “a produção e a fruição da literatura, assim como os modos tradicionais de estudá-la” (MINCHILLO, 2016, p. 13). Segundo seus estudos, a natureza

performática da poesia produzida nesses espaços está ancorada no pertencimento do poeta àquele grupo social, conferindo-lhe legitimidade e autenticidade.

Mesmo a performance sendo o elemento central, não exclui a escrita. Minchillo afirma que a escrita continua sendo importante, uma vez que a maioria dos poetas passa pelo processo de escrita antes da performance na “poesia ao vivo”. Os poetas escrevem seus textos com antecedência e muitos leem no momento da performance. Além disso, por mais que os escritores tenham visibilidade no universo da poesia falada “a publicação em livro ainda preenche expectativas autorais que correspondem a parâmetros hegemônicos de prestígio no sistema literário” (MINCHILLO, 2016, p. 14), visão esta que pode ser relativizada ou problematizada, conforme será possível perceber no decorrer deste trabalho.

Outro elemento apontado pelo pesquisador é que os envolvidos parecem não reconhecer que “há desconexão ou antagonismo entre a poesia ao vivo e o registro impresso” (MINCHILLO, 2016, p. 14). O professor alerta que essa modalidade performática de literatura exige que se analise o texto no momento da performance, pois o texto escrito não evidencia toda a complexidade que envolve a situação de fala. Assim, corrobora a ideia de que se faz necessário analisar elementos como a voz e o corpo na produção de efeitos de sentido da performance poética.

A *internet* é um elemento importante no universo da “poesia ao vivo”, a esse respeito Minchillo observa que as mídias sociais são meios de divulgação importantes para impulsionar e dar visibilidade aos eventos e aos poetas. A socialização desses eventos literários e a forma como se constituem distanciam a literatura do seu caráter individual e solitário (MINCHILLO, 2016).

A divulgação das performances atrai o interesse da mídia e desperta o interesse de empresas e eventos culturais de grande porte. Nesse sentido, deve-se atentar para as batalhas que acontecem no espaço Red Bull e a participação na Festa Literária de Paraty (Flip), por exemplo, pois ao mesmo tempo em que revelam o êxito das performances, promovem um deslocamento de espaço, e faz-se necessário observar que implicações esse deslocamento poderá trazer.

O estudioso identifica nos saraus e nos *slams* um comprometimento político e comunitário que impulsiona “um exercício coletivo de emancipação das vozes subalternas e a luta das comunidades pela superação de seus traumas e problemas” (MINCHILLO, 2016, p. 16-17). Minchillo (2017) publicou também o artigo “*Slam*:

cartografia social e território poético” no qual desenvolve uma análise contundente sobre alguns aspectos que cercam os *slams* de poesia, embora se aproxime de algumas considerações que já havia apresentado no artigo anteriormente mencionado. O pesquisador faz um paralelo pertinente entre o surgimento do *slam* e o momento histórico vivido pelo Brasil em meados do ano de 2008.

Havia, no período, algumas mudanças políticas e econômicas em curso que mobilizaram setores da sociedade ao promover uma evidente melhora na distribuição de renda, democratização e ampliação do acesso ao ensino superior pelas políticas educacionais afirmativas, garantias de direitos trabalhistas e incentivo a produções culturais “alternativas”, como o próprio autor classifica.

Essas ações de impacto social significativo, frutos de um longo percurso histórico de reivindicações, podem ter tornado propício o momento para que os *slams* surgissem como espaços de visibilidade para vozes historicamente silenciadas na sociedade brasileira. Todavia, foi a partir de 2013<sup>19</sup>, especialmente em 2016 e 2017, que o movimento ascendeu e se espalhou pelo país, juntamente com um processo de crise política e econômica no qual se destacam discursos conservadores, que vão contra os avanços sociais conquistados no período anterior recente. Essa relação da expansão de *slams* com o momento político do país é apontada por Araújo (2018).

Torna-se relevante considerar o contexto histórico mencionado brevemente por Minchillo (2017) porque essa “virada” política, que se iniciou em 2013, influenciou a propagação e o fortalecimento do *slam* enquanto um movimento político. O movimento, que desde o surgimento no Brasil é marcado pelo caráter social, pode ter passado a agregar com mais veemência um comprometimento ético e político diante da conjuntura que se formou no país, especificamente após o avanço da extrema direita e todo o retrocesso que ela representa para os grupos minoritários. Essa dimensão política que se consolidou como uma característica das comunidades faz com que a prática poética nesses espaços seja configurada como “atos político-performáticos” (COELHO, 2017).

Em sua pesquisa de mestrado, Rogério Meira Coelho analisa o que descreve como “atos político-performáticos” no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam

---

19 Ano em que aconteceram manifestações em todo o país com o slogan “vem pra rua”.

Clube da Luta que acontecem na cidade de Belo Horizonte/MG. Para Coelho, a “palavrAção” é central nesses atos:

A palavra em ação nesse contexto está impossibilitada de ser recortada da performance. Ela não age apenas a partir de um orador, mas interage com os espectadores (os que foram ali com o propósito de ouvir, também aqueles que não estavam preparados para o encontro), com os sons, com o movimento das pessoas, com as notícias dos dias, com a reação imprevisível do público que tem a liberdade garantida pelo convite ao microfone aberto, sem distinção de idade, gênero, cor, religião ou partido (COELHO, 2017, p. 66).

Após contextualizar o surgimento do *slam* dentro de uma situação social e política nacional, Minchillo insere os elementos políticos na dinâmica do movimento, caracterizando as batalhas de poesia falada como locais que agregam “sujeitos heterogêneos que compartilham, em diferentes graus e arranjos, certas marcas sociais (...) e uma mesma percepção de serem objeto de marginalização, opressão e estigmatização” (MINCHILLO, 2017, p. 6). São espaços nos quais se consolidam laços de identidade e comunitários com posturas políticas, que se formam a partir de uma linguagem específica, assim, constituem-se como “locais de troca e de aprendizagem, onde se define e se divulga um campo vocabular, códigos gestuais e dispositivos retóricos da performance poética; onde se convenciam tons discursivos (...)” (MINCHILLO, 2017, p. 6).

A literatura produzida nos *slams* contesta e confronta tanto uma conjuntura social de maior abrangência quanto esferas estruturais específicas que se ligam ao todo, como o próprio sistema literário. Por isso, de acordo com Minchillo (2017), o caráter contestador do *slam* dá-se não só pelo conteúdo dos poemas, mas por questionar implicitamente parâmetros consagrados do sistema literário. Como eventos essencialmente performativos, reinstituem o valor das relações presenciais entre autor/apresentador e audiência em ambientes tradicionalmente não consagrados à literatura: a estação do metrô, a praça pública, a calçada, o bar das quebradas. Ao acontecerem nesses espaços, esses grupos interferem no mapa da produção e recepção literárias.

Os *slams* ampliam o território de produção e consumo de literatura de modo a deslocar “a centralidade, no mapa das práticas literárias, do texto impresso e da leitura individual e silenciosa” (MINCHILLO, 2017, p.6). Sendo assim, o estudioso

considera que os *slams* estão causando um impacto nos procedimentos de estudo do objeto literário. A esse respeito, ele ressalta a necessidade de um novo modo de olhar para a literatura produzida nesses espaços: “urge que se façam estudos dos componentes linguísticos e performáticos dessa literatura, de preferência focalizando de maneira individualizada e comparativa a produção dos escritores/performers” (MINCHILLO, 2017, p. 7).

A constatação do pesquisador vem ao encontro desta proposta de pesquisa na qual tenho por objetivo empreender análises que partam da construção desses textos literários performáticos, para compreender seus efeitos de sentido em um campo social mais abrangente. Essa visão pode ser percebida na abordagem feita por Cynthia Angra de Brito Neves (2017) no artigo intitulado “*Slams* – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo”. Nele, a autora tem como foco analisar a importância das batalhas de poesia que acontecem em escolas da capital paulista como meio de promover o letramento literário. O *Slam* Interescolar promovido pelos organizadores do *Slam* da Guilhermina vem desenvolvendo um papel de relevância nesse sentido.

Embora o foco de seu estudo se distancie daquilo que desenvolvo nessa pesquisa, algumas considerações e análises feitas pela pesquisadora são pertinentes ao estudo aqui apresentado. Além de reforçar o caráter político dos *slams*, relatando sua experiência ao presenciar batalhas, Neves (2017) apresenta algumas considerações sobre o corpo e a voz que dialogam com a perspectiva da minha abordagem. Após mencionar algumas considerações de Paul Zumthor sobre a performance oral, a autora conclui que os textos poéticos oralizados criam novos sentidos.

Desses processos de significação decorre o forte impacto “que as poesias exercem quando da sua escuta, pois o que está em jogo são as palavras, os sentidos, as onomatopeias, os ritmos, as melodias; gesto, corpo, língua, olhar e voz são despertados na cena poética em voz alta” (NEVES, 2017, p. 100). A autora considera que, nos *slams*, os poemas são “incorporados”, para ela “corpo e voz, simultaneamente, dão o tom do espetáculo performático” (NEVES, 2017, p. 102), o que enfatiza o quanto a presença do corpo em performance é um aspecto que importa às análises.

A partir da leitura de todas as pesquisas mencionadas, é possível afirmar que

o *slam* é estudado prioritariamente sob a perspectiva sociocultural, com destaque para o caráter performático, que é um dos grandes diferenciais dessa modalidade. O aspecto de competição das batalhas, com atribuição de notas às poesias, foi problematizado por alguns autores, que questionam a pertinência do formato de competição. Este pode ser um indicativo de que é necessário buscar compreender melhor qual a relevância desse formato para o movimento. Parece haver entre *slammers* e organizadores o consenso de que a competição não é o essencial, o importante é a poesia, a participação e a interação.

Outro elemento marcante é a associação direta do *slam* ao universo cultural urbano no qual se insere a literatura marginal-periférica, pois em todos os trabalhos analisados o movimento aparece como um modo de produzir literatura marginal e está normalmente vinculado aos saraus. É preciso investigar com mais propriedade esses aspectos porque há muitos deslocamentos nesses grupos. O movimento de *slams* tem ganhado cada vez mais adeptos nas capitais e cidades do interior, em vários estados brasileiros. Há diversas e complexas questões que envolvem essa expressão performática a partir das quais é pertinente desenvolver pesquisas e estudos.

Após apontar considerações presentes nos estudos consultados, apresento na segunda parte desse trabalho as análises desenvolvidas no decorrer da minha pesquisa. Estas análises partem do entendimento de que a prática poética que acontece no *slams* são performances e que como tal, naquele contexto específico, se configuram por características singulares, como o uso do corpo e o processo de hibridação entre oralidade e escrita.

## **PARTE II**

### **UM APREENDER NO CAMINHO FRONTEIRIÇO**

## 1 A PERFORMANCE, A LITERATURA E OS ENTREMEIOS DE UMA CONSTRUÇÃO POÉTICA-POLÍTICA

O texto literário enunciado nos *slams* acontece no ato performático. É através da performance que o poeta materializa seu poema e agrega a ele elementos que vão além da linguagem verbal. A performance é o ato primordial nas competições de poesia falada, ela passa então a ser o modo pelo qual o poema se engendra. A partir dessa evidente centralidade no ato performático, analiso esse modo de manifestação, considerando o que entendo por performance e destacando os elementos que caracterizam e constroem a poética da performance nos *slams*.

A ideia de performance a partir da qual também é pertinente pensar o *slam* é atravessada por concepções diversas, mas que guardam alguns pontos de convergência fundamentais. Na tradição oral das narrativas de povos africanos e indígenas, na dramaturgia, nos saraus, que fazem parte da história da humanidade desde a Antiguidade, assim como na literatura de cordel, no repente e nos trovadores da cultura gaúcha, é possível afirmar que a literatura sempre abrangeu esse aspecto performático, tendo em vista especialmente a enunciação oral dos textos. Embora seja possível analisar também a escrita literária como performance, este não é o objetivo principal dessa pesquisa.

Na contemporaneidade, o *slam* se destaca como modo de manifestação literária no qual a performance poética ganha ênfase. O poema extrapola a forma do verbo ao ser performatizado pelo autor no espaço organizado para a fala. A dinâmica específica com competição, tempo limite para a enunciação do poema, proibição do uso de objetos cênicos e exigência de que o texto seja autoral, são componentes cruciais a esse destaque do ato performático, modulado pelo corpo com uso da palavra falada.

A performance enquanto manifestação artística é classificada como um gênero dentro do campo das artes. Embora tenha ciência de que o termo performance possui atualmente um espectro de utilização, cujo sentido se adapta a diversas áreas do conhecimento, meu interesse nessa pesquisa está centrado na ideia de performance que transita em um diálogo permanente entre as artes e a literatura, estabelecendo interlocuções com outras áreas como a antropologia, a sociologia e a linguística, por exemplo.

Analisar a literatura nos *slams* em consonância com estudos da performance no âmbito artístico e político-social, é colocar no centro da discussão toda a complexidade que envolve tanto esse movimento em si quanto o entrecruzamento dos vieses performáticos/performativos. O *slam*, como modo de produzir e divulgar literatura contemporânea em espaços nos quais se propõe a democratização do fazer/ouvir poético através da fala/escuta, constitui-se essencialmente como um exemplo de hibridez.

Dizer simplesmente que os *slams* são competições de poesia falada é relevar apenas uma de suas múltiplas facetas. Eles são competição, esporte, jogo, coletivos, organizações sociais, arenas de teatro, movimento literário, eventos culturais, manifestações artísticas. A performatização de poemas nesses espaços mostra que o próprio modo de constituição do *slam* é multifacetado por natureza e, portanto, exige ser compreendido a partir de uma visão interdisciplinar.

Neste primeiro momento, enfatizo o uso e sentido do termo na perspectiva das artes, percorrendo seu histórico no século XX. Mesmo que seja importante resguardar as devidas particularidades de cada forma de expressão no devido contexto em que ocorre, a performance marca o elo do *slam* com movimentos artísticos que o antecederam. Diante disso, é crucial pontuar também a possibilidade de entender como performáticas as diversas manifestações culturais ameríndias e africanas, que antecederam a classificação dada pela arte enquanto disciplina, com as quais os *slams* podem ser diretamente associados.

Ao resgatar a etimologia da palavra performance, Taylor (2013) cita Tuner, explicando que seu entendimento do termo tem como base a raiz etimológica francesa “*parfournir*”, “fornecer”, “completar” ou “executar completamente”, passando para o inglês como *performance* (TAYLOR, 2013, p. 28). Jorge Glusberg (2013) explica ainda que se trata de um vocábulo derivado do latim *per-formare*, cujo significado é realizar. O autor especifica ainda que o emprego da palavra:

pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 2013, p. 72).

Dentro desse espectro, o uso do termo performance é por consequência bastante abrangente. Em uma breve classificação, Schechner (2006) aponta oito situações nas quais ocorrem as performances e enfatiza que estas podem se dar em separado ou entrelaçadas: na vida cotidiana, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos de massa, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrados e temporais, em ação (SCHECHNER, 2006).

Ainda assim, o autor destaca que essa lista não contempla todas as possibilidades, pois cada uma dessas categorias pode abranger práticas e situações incomensuráveis. Essa categorização dada por Schechner está no âmbito do que Carlson (2004) considera ser um uso mais geral do termo na nossa cultura. Ela corrobora para que se tenha “(...) uma ideia dos matizes semânticos gerais que a palavra pode adquirir à medida que circula por uma série de usos especializados” (CARLSON, 2004, p. 25).

Como é possível perceber, há um vasto espectro de possibilidades de uso e consequente significação da palavra performance, dentro de incontáveis possibilidades. Por isso, a pertinência de situar a performance que ocorre nos *slams* na perspectiva de uso do termo que encontra-se no âmbito das artes em diálogo com a literatura. Ademais, comumente, a performance literária nas batalhas de poesia falada tem se destacado pela interlocução entre a performance artística e aspectos de performatividade nos sentidos postulados por Judith Butler (2018) e Homi Bhabha (1998) entre os quais estão implicados elementos políticos que envolvem gênero e raça.

Ao olharem para o passado das sociedades latino-americanas desde a colonização, ou mesmo antes dela, frente a alguns registros específicos, Daiana Taylor (2013) e Ravetti (2002, 2003) não deixam de considerar a performance como uma prática que antecede os estudos disciplinares. Taylor assegura que “a performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudo em sua forma atual seja relativamente recente” (TAYLOR, 2013, p. 39). Richard Schechner (2006, p. 30) afirma que “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance”. Para o autor, “certos eventos são performance e outros um pouco menos. Existem limites para o que “é” performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” performance” (SCHECHNER, 2006, p. 39).

Assim, o pesquisador faz uma distinção a partir do entendimento do “enquanto” performance e “é” performance, a partir da qual compreendo que a ação realizada nas batalhas de poesia falada “é” performance:

Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 2006, p. 39).

Inicialmente, para melhor compreender a relação dos *slams* com estudos da performance, faço referência a alguns eventos históricos precedentes, que foram bastante significativos. No entanto, é importante observar que esses eventos estão inseridos em determinados contextos históricos nos quais o termo performance passa a ser usado, dentro da perspectiva disciplinar no campo das artes. Nesse âmbito, ainda é necessário apontar o apagamento de práticas ancestrais, principalmente de cultura ameríndia e africana, que possuem natureza performática, servindo de inspiração para muitas práticas contemporâneas, e são comumente invisibilizadas, o que é apontado por Taylor (2013).

Assim, é importante lembrar que um ponto sobre o qual se sustenta o gênero performance é o uso da corporeidade e as práticas corporais remontam a tempos antigos. Elas abrangem desde rituais praticados por comunidades indígenas e africanas, passando pelo teatro da cultura oriental nipônica, por rituais da tradição judaico-cristã, chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci e mais recentemente, o Futurismo na Itália, França e Rússia, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus (GLUSBERG, 2013).

Glusberg usa o termo “pré-história da performance”, justificando que aplica-se pelo fato de esses movimentos anteriores conservarem “alguns pontos de contatos com a arte da performance, que emerge como um gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta” (GLUSBERG, 2013, p. 12). Não é possível ignorar o que foi produzido nessa “pré-história”, principalmente porque esses “pontos de

contato” revelam proximidades do *slam* com manifestações anteriores que tinham a performance como base, tanto no que concerne a elementos estruturais e estéticos quanto a elementos de ordem filosófica, política e social. Deve-se pensar, assim, tanto nas práticas que são anteriores à classificação da performance como manifestação artística quanto nas que nela passaram a figurar.

Nesse período “pré-histórico”, mais precisamente o que se situa no início do século XX, havia uma ideia embrionária de performance, embora ainda não houvesse o entendimento da performance como um gênero artístico. RoseLee Goldberg (2006), ao contextualizar o desenvolvimento dessa forma de expressão no decorrer do século XX, inicia mostrando a relevância das manifestações artísticas performáticas nas décadas de 1900, 1910 e 1920, salientando as manifestações que marcaram os movimentos de vanguarda na Europa, como Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo.

É possível observar, já nesses momentos, que atos performáticos podem nascer de ideias disruptivas e que a literatura esteve sempre presente nas ações subversivas que implicavam a construção de performances. Quando analisa esses eventos pioneiros, Glusberg (2013) afirma que o fazer artístico performático de poetas, pintores, dramaturgos e músicos buscava denunciar a estagnação e o isolamento da arte daquele período. O pesquisador enfatiza que “o que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)” (GLUSBERG, 2013, p. 12).

O escritor francês Alfred Jarry e o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti são exemplos de autores de literatura que estavam envolvidos em produções performáticas entre o final do século XIX e o início da primeira década do século XX. O primeiro voltado ao teatro e o segundo, já nos anos 1910, se dedicou à produção de *saraus* (GOLDBERG, 2006). A performance, desde então, tende a se caracterizar por ser um modo de expressão através do qual os artistas podem usar diversas formas de materialização. Ela está atrelada à ruptura de padrões formais limitadores e, em grande parte dos casos, torna-se evidente em momentos sociopolíticos conturbados e inquietantes.

No momento entre guerras e no período pós Segunda Guerra, as performances artísticas ganharam destaque no cenário das manifestações culturais. Especialmente nos Estados Unidos, nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, é notório o surgimento de movimentos e o desenvolvimento da arte nas suas mais diversas formas de expressão. Goldberg (2006) menciona que diante dos horrores causados pela Guerra, no período recente ao seu fim, passou a ser comum que os artistas não mantivessem uma postura apolítica na sua conduta e tampouco nas suas produções.

No âmbito da literatura, mais especificamente entre as décadas de 1950 e 1960, ganham evidência as concepções libertárias da geração *beat*. Um movimento literário caracterizado pelo questionamento e subversão de padrões conservadores, tanto no que tange aspecto de estilo ou forma quanto aos temas abordados. Essa geração pode ser considerada umas das correntes influenciadoras dos *slams*. O campo da poesia nesse período foi marcado pela experimentação, Matos (2003) lembra as chamadas poesia sonora e poesia visual e o desenvolvimento de experiências de oralização, vocalização e performatização da *beat generation*. A pesquisadora menciona também o *British Poetry Revival*, na Inglaterra, e grupos da denominada “poesia marginal”, já nos anos 1970, bem como o movimento anterior dos concretistas, no Brasil (MATOS, 2003).

Cabe observar que a literatura da geração *beat* foi destaque pela temática marginal, voltada principalmente pela defesa das liberdades individuais como a questão da orientação sexual, por exemplo. No que se refere a aspectos formais, os textos caracterizam-se pelo uso de uma linguagem menos rebuscada e pela proximidade com a variedade da língua comumente empregada na fala. Nas décadas seguintes à explosão contestadora e crítica trazida pela geração *beat* por meio da literatura, é notória a efervescência de produções artísticas performáticas, nas suas mais diversas formas de configuração.

Os anos 1960 ficaram historicamente marcados pelo surgimento e grande mobilização da cultura hippie, e sua influência singular em múltiplos modos de expressão. O movimento hippie surge dentro do movimento de contracultura, que decorre basicamente da não conformidade com a estrutura e a dinâmica social baseada na exploração humana. Os reflexos da contracultura, na qual podem ser

inseridas essas formas de expressão que criticam e questionam o *establishment*, são identificados em práticas contemporâneas como os *slams*.

Na esteira do movimento de contracultura, surge, ainda em meados dos anos 1960, a ideia da *live art*, que pode ser definida, nas palavras de Renato Cohen (2011, p. 38), como “um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista”. Essa dessacralização era um dos aspectos cruciais à geração *beat*, no contexto literário. O cerne disruptivo que influenciou todo o cenário de produções artísticas nesse efusivo período da história expandiu-se significativamente, alimentou as manifestações que configuraram a contracultura e estão ainda hoje vivos, considerando as especificidades das demandas atuais da sociedade.

A *live art*, ao primar pela arte ao vivo e pela arte viva (COHEN, 2011), tornou-se um movimento a partir do qual derivaram diversas formas de expressão como a *action painting*, o *happening*, a *body art* e a performance. Na música, na dança, nas artes plásticas são percebidas significativas influências desse movimento, assim como na literatura. Cohen (2011) observa que na literatura as ideias da *live art* podem ser percebidas tanto na “proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal” quanto em “experiências altamente elaboradas, como as de James Joyce que em *Ulisses*, por exemplo, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento e narra a epopéia de um cidadão absolutamente comum” (COHEN, 2011, p. 39).

É propício registrar que nos anos 1960 foram destaques no cenário artístico brasileiro os emblemáticos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark. *O Parangolé* (1965), de Oiticica, é um exemplo representativo de expressividade artística corporal ao colocar o corpo em lugar de grande evidência. Relacionada à música e à dança, mais especificamente ao samba, esta obra de Oiticica ilustra o rompimento das fronteiras entre formas de expressão artísticas até então pouco comuns no país. Além de desestabilizar as pretensas amarras formais e estéticas que colaboram para definir e delimitar gêneros artísticos, *O Parangolé* simboliza também a liberdade de expressão e a dessacralização da arte.

A *performance art*, que passou a ser reconhecida como gênero artístico, se constituiu a partir de todo o processo de desenvolvimento desses movimentos que a antecederam. O termo *performance art* para designar um gênero começou a ser

usado pelos americanos entre as décadas de 1960 e 1970. O que caracteriza e interliga de certo modo as formas de expressão antecedentes à performance como é reconhecida atualmente é, basicamente, mas não somente, o aspecto vivo dado pela presença do artista e o enfoque no seu corpo.

Essa “presença física do emissor poético no evento comunicativo dos textos” (MATOS, 2003, p. 49), o “ao vivo”, é também uma marca dos *slams* de poesia através da presença do *slammer* que enuncia seu poema. A gênese do caráter performático dos *slams*, a forma como o movimento se organiza no Brasil, a identificação com a literatura marginal e por consequência com tudo o que ela representa na literatura brasileira contemporânea, seja pela temática ou pelo meio social do qual a maioria dos poetas é oriunda, o coloca como uma forma de expressão de contracultura, como a *live art* e, seguindo essa linha, como a *performance art*.

De todo o trajeto histórico da performance no intenso século XX, é fundamental, ao analisar essa forma de manifestação nos *slams*, salientar a década de 1980. A referida década interessa em particular a esse estudo porque foi nos anos 1980 que as competições de poesia falada no formato do *slam* começaram nos Estados Unidos. É evidente que a ambientação da performance tal como ocorre na maioria dos *slams* dentro do cenário brasileiro e a performance no *slam* que Smith organiza desde os anos 1980 é diferente<sup>20</sup>. Todavia, justamente para compreender o que tem tornado a performance de poemas singular nos *slams* brasileiros, é preciso olhar para o histórico desse modo de expressão em suas múltiplas facetas.

No bojo do momento em que os *slams* começam a acontecer, torna-se pertinente observar o que Zumthor (1997) menciona:

Nos EUA, os *talkings* de Rothenberg, os poemas da antologia *Open Poetry*, nos anos setenta, re-oralizam o discurso da escrita, situando o “texto” no lugar da concreção da palavra vocal, e reivindicando naquela um dialogismo (no sentido bakhtiniano do termo) radical: o de uma linguagem-em-emergência, na energia do acontecimento e do processo que o produz (ZUMTHOR, 1997, p. 173).

---

20 Essa constatação parte especialmente do que observei no documentário *Slam: Voz de levante*, lançado em 2018 com direção de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva e produção de Marisa Reis.

Um aspecto que para Cohen (2011) é central ao pensar as performances a partir da década de 1970, e que se intensifica na década seguinte, é a utilização do corpo do artista. Ao considerar a performance no âmbito das artes plásticas e das artes cênicas, o autor observa o que é essencial à prática da performance, o que se aplica também à performance nos *slams*: “(...) o artista irá prestar atenção à forma de utilização do seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” (COHEN, 2011, p. 44).

Na efervescência de produções artísticas, Cohen (2011) destaca os anos 1980 como sendo o período marcado pela releitura de tudo que já havia sido produzido até o momento, agregando o uso de tecnologias até então inexistentes. De toda a complexidade que constitui o que Cohen chama de releitura, se sobressai a expressão artística na linguagem musical, marcada pela estética singular do *punk* e do *new wave*. Esses movimentos, que surgem na Europa no final da década de 1970, chegam aos EUA em 1980 com as performances sendo apresentadas inicialmente apenas em clubes *undergrounds* (COHEN, 2011).

Mais a título de registro histórico do que na intenção de desenvolver análises sobre o movimento em solo brasileiro, Cohen (2011) ressalta que no Sesc Pompeia ocorreram em 1982 e 1983, respectivamente, dois eventos importante para a *performance art*, o “14 noites de Performance” e o “II Ciclo de Performance”. Também em 1983, foi criado no Centro Cultural São Paulo o “Espaço Performance” e em 1984 a Funarte realizou o I Festival de Performances que, de acordo com Cohen (2011), ficou marcado pelo encerramento de um ciclo, tendo em vista que a performance já estava integrada ao cenário artístico no eixo Rio-São Paulo, e pela realização de performances consideradas bastante primárias.

Nos EUA dos anos 1980, a incidência de performances no circuito *underground*, coincide com o surgimento do *slam*. Essa possibilidade de apresentar performances poéticas com uma dinâmica própria foi criada no bar *Green Mill Jazz Club* na cidade de Chicago, fora do circuito cultural de centro. Smith, em parceria com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou o que ele mesmo chama de “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (NASCIMENTO, 2012), o que de certo modo reforça a percepção de releituras apontada por Cohen (2011), mesmo que o *slam* não acompanhe o caráter niilista dos anos 1980.

Isso porque, além do *vaudeville*, o show cabaré poético remete as *seratas* do movimento futurista italiano que teve grande impacto no início do século com os recitais poéticos, a música e a leitura de manifestos, culminando na abertura do Cabaret Voltaire em Zurique. Além disso, remete também aos recitais de poemas do grupo *Littérature* no Café Certà, em Paris (GOLDBERG, 2006). Friso a pertinência dessa relação histórica, pois mesmo que a performance de poemas em *slams* no Brasil seja marcada pela singularidade de se vincular à literatura marginal e, portanto, agregar toda a complexidade que esse envolvimento requer, as manifestações performáticas que marcaram o decorrer do século XX e as circunstâncias de criação do *slam* nos anos 1980 também tinham a performance como elemento central. Ademais, essas manifestações também eram dotadas de um viés subversivo, contracultural e marginal, cada uma a seu modo específico.

Nesse sentido, Goldberg (2006) enfatiza a influência de pautas políticas das minorias, que envolviam questões identitárias, étnicas e do multiculturalismo, nas performances artísticas. Índios, negros, latinos, desenvolviam apresentações performáticas de teatro, música, dança cuja temática estava centrada nas pautas políticas que tratavam de questões relacionadas a esses grupos (GOLDBERG, 2006). O que a autora apresenta revela um ponto de convergência entre a performance nos *slams* brasileiros e *performance art* difundida no final da década de 1980 e início dos anos 1990.

Na Inglaterra e nos EUA, companhias de dança e teatro, formadas por negros, visavam dar ênfase às narrativas da diáspora e da cultura africana. Nos EUA, o coreógrafo David Rousseve organizou uma performance que “misturava textos falados, música, gospel, rap e jazz para contar duas décadas de uma história familiar” (GOLDBERG, 2006, p. 201). Em Londres, a sequência de performances intitulada “*Let’s Get it On: A política da performance negra*” expunha a natureza multicultural da população britânica, constituindo o que Goldberg (2006) caracteriza como espetáculos híbridos vibrantes e combinações de culturas diversas.

Cumprir observar também que é na década de 1980 que o movimento Hip-Hop se intensifica, ganha as ruas da periferia de New York e o *spoken word* se populariza. Ainda mais à margem do que as manifestações performáticas tidas como de contracultura, o *spoken word* não faz parte do que se entende por performance nas obras com as quais trabalho nessa pesquisa. Porém, também o compreendo

como uma prática performática que está muito próxima do *slam*, por ter como base a palavra e sua expressão oral, além, evidentemente, de toda função política que caracteriza o movimento Hip-Hop. Não é meu objetivo desenvolver essa discussão, mas através de breves leituras compreendo que tanto no *spoken word* quanto no *slam* há performance poética e o que diferencia ambos seria basicamente a ausência das regras que caracterizam o segundo.

Já no período inicial dos anos 1990, enquanto a cultura Hip-Hop começa a ganhar força no Brasil, Goldberg (2006) observa que o pós-colonial invade as produções artísticas e a performance passa a ser o meio mais produtor na tentativa de expressar toda a sua complexidade. Os atos performáticos que comumente reuniam diferentes formas de manifestação como música, dança, literatura e teatro eram verdadeiros manifestos, dotados de significativo engajamento político (GOLDBERG, 2006). Dessa forma, se configura a arte da performance no final do século XX como uma arte de protesto, como uma forma de protesto social, construída, assim como por tantas outras possibilidades, pela presença corpórea do artista.

Considerados alguns dos pontos principais que delineiam uma história da performance no decorrer do século XX, ficam evidentes elementos característicos dessa modalidade sobre os quais irei me ater a seguir. Antes de ressaltar apenas os elementos que constituem o foco de análise dos poemas performatizados nos *slams*, deve haver um entendimento quanto à complexidade do conceito de performance dentro de uma visão mais ampla. Goldberg (2006) afasta possíveis tentativas de simplificações reducionistas ao considerar a história da performance no século XX como a história de um meio de expressão maleável e indeterminado.

Diante de todo esse breve e panorâmico percurso histórico, faz-se necessário considerar que, no cenário em que se localizam e se disciplinaram os estudos da performance, configura-se também o apagamento das práticas que remetem a tempos mais longínquos. Nessa perspectiva, Taylor problematiza:

Presume-se, evidentemente, que a performance – agora entendida como prática inspirada fortemente nas artes visuais e em representações teatrais não convencionais, *happenings*, instalações, *body art* e *performance art* – é uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas mais antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. A ênfase da vanguarda na originalidade, no

efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas de prática performática (TAYLOR, 2013, p. 36).

O que a autora pontua é o esquecimento de práticas performáticas que já ocorriam muito antes dessas classificações dadas no âmbito das artes visuais e que inspiram novas práticas, cuja criação está muito mais para releituras, adaptações ou significativas inspirações do que para a originalidade que reivindicam e autoproclamam. Nesse sentido, Taylor (2013) cita como exemplo o relato do Frei Motolinía, no século XVI, admirado com a participação de nativos Tlaxcala em uma celebração de *Corpus Christi*, e lembra “as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais: Artaud, inspirado pelos Tlaxcalas; a dependência de Brecht de formas não ocidentais como base para sua estética revolucionária; o interesse de Grotowski pelos Huichol” (TAYLOR, 2013, p. 37).

Embora tenha situado predominantemente a performance que ocorre nos *slams* nesse cenário artístico que se destacou ao longo do século XX, ressalto sua interlocução com práticas performáticas ancestrais. A contação de histórias pelos griots de culturas africanas é um exemplo de performance embrionária que escapa às classificações e definições dadas a partir de um período histórico, muito marcado pelas invasões e tentativas violentas de imposição da cultura europeia e pela configuração geopolítica pós segunda guerra.

Esse aspecto de ancestralidade é ainda mais relevante quando considerada a recorrência do racismo como tema de poemas. Lucas Koka (2017), por exemplo, constrói sua performance falando sobre a vivência da religiosidade de matriz africana. Embora o poeta o faça já considerando um contexto de opressão dado pelo imperialismo português, ele coloca em evidência práticas culturais que podem ser lidas como performance e que estão aquém de momentos históricos datados.

Esse apagamento deve ser mencionado, já que não exclui a compreensão da performance artística como um meio de expressão de caráter fluido, orgânico e aberto. Isso corrobora a ideia de que ela possui infinitas variáveis e é comumente praticada por artistas que não se sujeitam às limitações impostas pelas formas já estabelecidas. São artistas que primam pelo contato direto da sua arte com o público, indo na contramão de toda uma lógica mercadológica de consumo. Esses aspectos estão em consonância com as performances apresentadas nas competições de poesia falada, visto que os próprios *performers* se autodenominam

poetas, sem a preocupação de que tenham ou não poemas publicados no formato livro.

Em suma, o que se sobressai na relação das performances poéticas de *slams* com o gênero artístico performance é que essa modalidade tem tido uma base anárquica (Goldberg, 2006):

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG, 2006, p. IX).

A arte feita “ao vivo” está na essência do que compreendo nesse estudo como performance, mas toda sua maleabilidade a torna de fato complexa. Falar sobre performance requer que se façam ponderações e que se tenha consciência de toda sua organicidade. Mesmo que nos *slams* a maleabilidade da performance possa parecer limitada, tendo em vista o foco na performance poética, não é possível trabalhar com uma definição que desconsidere as implicações trazidas pela presença do poeta-*slammer*.

### 1.1 Explorando linguagens em performance poética para uma práxis política

Nas competições de poemas falados, a literatura torna-se pública através do agir do autor dentro de um cenário específico. Com o propósito de analisar a escrita como performance, Alex Beigui (2011) não deixa de apontar algumas questões que são primordiais para pensar a modalidade de performance que se faz para além da escrita, ou seja, que se faz com a presença materializada, a presença viva do poeta. O pesquisador assegura que a performance “propõe de algum modo uma revisão da história, da divisão filo e ontologicamente do corpo/pensamento, talvez não para consertá-la, ou reproduzir sua gênese, mas para exercitá-la diante da história como provocação aos lugares determinados da cultura” (BEIGUI, 2011, p. 31).

Diante disso, no contexto das batalhas de poesia falada a performance poética está em consonância com o entendimento de Aleixo, que explica:

Adoto o termo “performance poética” para designar um tipo de obra artística híbrida, ou *intermídia*, que, tendo origem na transposição da palavra escrita para os âmbitos vocal e corporal, tanto abre-se para o diálogo criativo com outros sistemas semióticos (o vídeo, a dança, o teatro, a radioarte etc.) quanto atualiza e tensiona procedimentos técnico-formais consolidados pela tradição, como a declamação, a recitação, o jogral, a “leitura branca”, o canto popular e outros (ALEIXO, 2017, n.p).

Embora a presença do autor esteja também no texto escrito, o “ao vivo” agrega elementos cruciais à leitura do poema. Não se pode fazer somente a leitura do elemento verbal, pois ao ser performatizado o poema passa a ser constituído também por elementos de linguagem não-verbal, expressados pela corporeidade do poeta-*slammer*. A possibilidade de que o *slammer* enuncie alguns versos com entonação de canto, o uso de expressões faciais, gestuais e movimentos corporais, a possibilidade de que use um penteado ou uma roupa que tenha conexão com o conteúdo do seu poema fazem com que se unam a ele, entendido a priori como uma produção literária verbal, elementos que compõem o todo chamado performance.

Cohen (2011) caracteriza a performance como sendo uma “arte de fronteira”, justamente pela impossibilidade de que se limite uma definição, mas sempre considerando que ela se constitui a partir de certas especificidades. Esse modo de expressão possui uma linguagem própria por ser fronteira, híbrida, disruptiva e conglomeradora, pois:

rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral. (COHEN, 2011, p. 27).

Mesmo com a possibilidade de não delimitar um conceito preciso, a performance sempre terá um caráter cênico. Cohen (2011) menciona que essa possibilidade de expressão essencialmente cênica é uma função do espaço e do tempo, porque algo precisa estar acontecendo em um determinado espaço, em um tempo específico. No *slam*, diferentemente do que pode ocorrer em outras formas de

expressão performática, o espaço é definido, trata-se do lugar onde acontece a competição de poesia falada (praças, estações de metrô, largos, casas de cultura etc.), assim como o tempo será sempre delimitado: três minutos, que comumente é o tempo limite que o *slammer* dispõe para enunciar seu poema.

A tríade básica da expressão cênica – atuante-texto-público – definida pelo crítico de teatro Jacó Guinsburg é trazida por Cohen (2011), como ponto de partida para pensar elementos básicos da performance. Diferentemente das múltiplas possibilidades de representação em cada tópico, quando se fala em performance artística de modo geral, no *slam* essa tríade é composta por partes bem definidas e a correspondência pode ser estabelecida da seguinte forma: atuante – poeta/*slammer*; texto – poema; público – leitores/interlocutores.

A linguagem da performance é, por natureza, híbrida. No *slam*, a hibridez se dá sob diferentes aspectos, que tornam-se intrínsecos: (i) a mistura entre artes cênicas e literatura, considerando as questões de representação, de interpretação cênica do ator e do *slammer*, aspecto a partir do qual se dá a distinção entre quem é poeta e quem é poeta e *slammer*, e da interação direta com o público; (ii) a oralidade e a escrita, como modalidades concomitantes de produção e apresentação do texto literário em performance; (iii) a presença da performatividade político-social na performance poética.

Fica latente ao expor esses elementos que se imbricam a complexidade ímpar do processo de hibridismo, “a performance literária é uma “desaprendizagem”, pois mistura citações aparentemente desconexas, ainda pouco compreendidas pela crítica datada pela tradição da forma e do belo” (BEIGUI, 2011, p. 31). A especificidade do *slam*, que o diferencia de outras múltiplas possibilidades de execução de performances, se concentra no poema enunciado pelo seu autor, dentro de uma dinâmica específica. O poema, a presença do poeta, seu corpo e sua voz constituem a estética da performance poética ou da literatura performatizada.

Esses elementos, que interligados tornam a literatura no *slam* um ato essencialmente performático, fazem parte do estudo sobre poesia oral, desenvolvido por Paul Zumthor (1997). O objeto de análise do estudioso suíço é a poesia oral, no entanto, ele desenvolve seu pensamento a partir da compreensão de que esta é um modo de performance. Embora deixe evidente que a poesia oral analisada por ele é anterior à própria ideia de literatura, o pensamento de Zumthor (1997) corrobora a

intenção de analisar a literatura contemporânea sob uma perspectiva que inclui aspectos inerentes à performance. Em Zumthor (1997), a poesia oral é central e com ela a presença daquele que enuncia o poema.

É nesse sentido que requer uma abordagem, no mínimo, interdisciplinar e por isso constitui-se como um elo entre a literatura e outros modos de manifestação no campo das artes, considerando o caso do *slam*. A poética da oralidade que o pesquisador se propõe a estudar acontece como um fenômeno que não está centrado diretamente na emissão sonora, embora a voz ocupe significativa relevância em seus estudos. Sua concepção vai além, pois abrange caracteres fundamentais como o ambiente e o corpo, que molda a presença do sujeito na ação e produz sentido (ZUMTHOR, 1997).

A partir desse entendimento, o crítico define performance como “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). A concretização desta ação requer um locutor e um destinatário (poeta e público), um texto (poema), as circunstâncias (espaço e tempo), o corpo e a voz. A poesia oral só acontece quando há a junção desses elementos constituintes da performance e o texto é compreendido como o elemento verbal da ação. Portanto, cada um desses elementos é um fator que implica a construção do todo.

O corpo e a voz do poeta, assim como as circunstâncias nas quais enuncia seu poema, não são isolados ou externos, fazem parte estão na performance tanto quanto a linguagem verbal. Na visão de Glusberg (2013, p. 52), “(...) as performances podem ser vistas como realizações semióticas por excelência”. Isso porque o autor leva em consideração que “toda atividade humana e, particularmente, a atividade corporal estão determinadas por convenções” (GLUSBERG, 2013, p. 52). A enunciação poética, que exige a presença do poeta, faz com que a linguagem corporal seja lida como estatuto semiótico que é.

Ocorre no caso do *slam* que a performance possui um formato específico, delimitado pelas regras. A especificidade é dada pela singularidade do poema e pelo modo como o *slammer* o enuncia, do qual não devem ser dissociados os componentes não-verbais, sob o risco de que o sentido do poema fique comprometido em alguns casos. No entrelaçamento de linguagem verbal e corporal, a voz e o corpo são compreendidos como elementos semióticos, formando uma

relação estrutural que pode ser entendida com base no que Glusberg (2013) denomina processo intrasemiótico. No âmbito da poesia oralizada, a linguagem verbal pressupõe concomitantemente a voz e a palavra ligadas a uma estrutura corporal, como elementos intrínsecos.

Quando Glusberg (2013) escreve que a performance é primeiramente uma comunicação corporal, que nela a comunicação verbal ocupa um lugar secundário, está se referindo prioritariamente a modalidades de execução de performances que podem não fazer uso da linguagem verbal. O autor afirma ainda que a performance é uma expressão artística que não necessita fazer uso de palavras (GLUSBERG, 2013). No caso da relação entre performance e literatura, essa ordem é desestabilizada em razão de ser a palavra, escrita e/ou falada, como ocorre no *slam*, um dos elementos fundamentais.

A palavra é um ponto de partida da expressão performática que acontece nas competições de poesia falada, principalmente porque os poemas performatizados nos *slams* passam pelo processo anterior de escrita, conforme problematizo adiante. No entanto, a “performance de um texto sobrepõe à palavra acomodada nas linhas do papel e a confronta com o histórico, o ritual íntimo deflagrado, a memória do corpo, os traumas, a desconstrução dos sistemas e hegemonias de pensamento” (RODRIGUES, 2010, p. 163). A performance poética nas batalhas de poesia falada é construída pela “corpografia”, definida por Aleixo para fazer referência a “um procedimento criativo que implica o agenciamento de todo o corpo pela voz, melhor dizendo, pelas “grafias da voz” (ALEIXO, 2011, n.p).

A estrutura corpórea do poeta está presente desde a concepção do poema no momento da escrita, mas ela ganha outro estatuto quando ele passa a ser um *slammer*. É quando o *slammer* usa sua estrutura corporal para falar seu poema que passo a analisar os elementos dessa estrutura como componentes do seu texto, sem que possam ser dissociados da palavra. A presença física do sujeito que escreveu aquele texto e o está enunciando soma à palavra, o movimento, o gesto, a expressão facial e a voz em suas variáveis e maleáveis possibilidades de arranjo. Eder Rodrigues, relacionando performance e literatura, comenta o possível impacto desses recursos na construção do poema:

No âmbito literário, por exemplo, o poema não mais se conteve nas covas do papel e se corporificou em vídeo-poema, contrastando imagem e palavra, pulsando silêncio e letra. Outros recursos de

construção emergem sem hierarquia de valores e então a poesia se estabelece também enquanto oralidade, ressignificações imagéticas, traços, híbrida numa prosa poética ou num poema que proseia. Observa-se uma nova reintegração do texto, que antes de obedecer a sistemáticas fixas de construção de sonetos, versos brancos ou redondilhas, prima por um textual em contexto, versos sujos, impróprios, livres numa mistura muito mais fiel ao dinamismo da existência. Um texto que salta das páginas e se inscreve na tela, numa escrita que escorre no corpo do poeta que a elucida e que faz poesia com o próprio corpo (RODRIGUES, 2010, p. 29).

Cada poema enunciado nos espaços de competição de poesia falada acontece como uma performance, que pode ser melhor compreendida a partir do entendimento de Zumthor (1997) de que há uma poética da oralidade e de que a performance é o meio através do qual ela se materializa. Tal compreensão contempla elementos que se inserem na oralidade e formam uma poética dotada de especificidades sem as quais o enunciado não se completa. Assim como a literatura, “as *performances* trabalham com todos os canais de percepção (...). Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras, acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais” (GLUSBERG, 2013, p. 71). Acrescidas a estas experiências, e interferindo nelas, estão as experiências socioculturais relacionadas à existência e às marcas identitárias dos sujeitos, muito presentes no *slam*.

Convergem a partir desses pontos pelo menos duas modalidades de performance: a *performance art* e a performatividade político-social. O predomínio do racismo e do machismo como temas em poemas, performatizados principalmente por homens negros e por mulheres negras e brancas, evidencia o *slam* como um espaço no qual essas modalidades se atravessam. A essência da performance artística como uma expressão de *live art*, mais próxima da vida, conduz à proximidade com o entendimento da existência dos sujeitos em sociedade como uma performance (STRATICO, 2011). Os marcadores discursivamente produzidos a partir de elementos corpóreos de raça e gênero são usados pelos *performers* como linguagem em um processo de contra-discurso.

Graciela Ravetti (2002) menciona o poder performativo do discurso oficial e das teorias culturais legitimadas, que “reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é *efetivamente* o latino-americano, o feminino, etc” (2002, p. 49). A autora propõe então que os atos

performativos ilocutórios (atos de fala) e os atos performativos paródicos (aos quais se referem Judith Butler, Homi Bhabha e Franz Fanon, entre outros), que estão no âmbito da performatividade social, sejam utilizados como estratégias na tomada de consciência sobre as imposições decorrentes desse poder performativo (RAVETTI, 2002). Com base nessa premissa, Ravetti sinaliza a consonância da literatura com a performance:

Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para “programar” esses atos é a literatura (RAVETTI, 2002, p.49).

A partir disso, me disponho a pensar os elementos que são fundamentais para entender a performance poética e essenciais para analisar as implicações de ordem identitária, cultural e política dos quais não se pode dissociar os *slams*, tendo em vista justamente a preferência por temáticas que reivindicam a discussão dessas pautas. Questões culturais que marcam determinadas perspectivas do que é ser mulher branca, mulher negra e homem negro na sociedade brasileira estão recorrentemente presentes nas performances em batalhas de poesia.

As performances de Bruno Negrão (2017), Lucas Koka (2017), Luiza Romão (2018), Mel Duarte (2017) e Warley Noua (2016), são exemplos dessa presença. Negrão, Koka e Noua denunciam o racismo vivenciado sob diferentes perspectivas, desde a perseguição cotidiana vinda da construção do homem negro como um potencial criminoso até a criminalização de práticas religiosas de matriz africana. Em sua performance, Noua (2016) expõe situações do cotidiano em que os olhares racistas e o apontar de dedos devido a sua cor, ao seu cabelo, ao seu comportamento “indecente”, o perseguem. O performer, ao passo que afirma perceber essas manifestações supostamente mascaradas, denuncia ser constantemente percebido e perseguido pela força policial.

Denúncia semelhante é feita por Negrão (2017) que realiza movimentos de passo em sua performance para afirmar que não irá mais admitir a “troca de calçada” por quem o vê na rua. O que os dois *performers* evidenciam são conseqüências da produção discursiva, que a partir de um determinado fenótipo, criminaliza indivíduos e práticas culturais associadas aos grupos aos quais eles

pertencem. É a imagem desses *slammers* associada à palavra falada que em performance faz o corpo ser parte da produção de sentidos.

Esses relatos do cotidiano revelam o racismo manifestado nas ruas, que acontece “quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar” (BHABHA, 1998, p. 37). Todas essas, são práticas que podem ser desenvolvidas enquanto performances, ações de performatividade social. Diante desses aspectos que as palavras de Schechner são pertinentes:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (...). Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2006, p. 2).

Esses “papéis sociais” assumidos por esses sujeitos ou que a eles se impõem de modo violento, estão presentes nas performances poéticas. Mel Duarte (2016, 2017) traz elementos de gênero, cor e classe sob os quais se configuram diferentes modos de opressão; já Luiza Romão fala na perspectiva da mulher que desde a invasão portuguesa se vê acuada, violentada pela força com que se impõe o patriarcado, uma das bases de estruturação da sociedade desde a formação do país. Já em sua performance, Negrão (2017) menciona ícones históricos, mas se atém a situações cotidianas muito características do Brasil contemporâneo para explicitar sua compreensão de que os espaços ocupados pelos negros são específicos, restritos e altamente delimitados.

A partir da pergunta feita ao pai: “um dia pedi pai existem mais pretos ou brancos”, ele obtém a resposta diante da qual desenvolve toda sua constatação e expressa sua indignação: “ele sabiamente disse: filho depende do lugar”. Assim, ele aponta situações cotidianas que mostram os espaços nos quais os negros não estão, ou onde estão em minoria, e onde são a maioria. Ele observa que foi o único negro no colégio particular e que há mais negros no ônibus do que na faculdade em

que estuda, dois aspectos que o colocam em situação diferenciada entre seus pares ao passo que revelam que escolas particulares e faculdades normalmente não são espaços ocupados por pessoas negras (NEGRÃO, 2017).

Após esses versos que “escancaram”, conforme o termo usado no poema, o quanto os espaços sociais são demarcados e limitados para a população negra, o *slammer* encaminha-se à finalização da performance reconhecendo que está em uma situação atípica, sabe que é uma exceção entre seus pares. No entanto, o rejeita a condição de permanecer sendo a exceção, pois nesse caso a compreende como indício do racismo, e explicita sua inconformidade ao evidenciar a intenção de mudar a regra. Regra esta que coaduna a ordem social vigente na qual estão estabelecidos quais os lugares destinados aos negros e negras. O que o *slammer* revela a partir da trajetória traçada na performance exemplifica, a partir dos micro-espaços, como o “racismo estrutural” (ALMEIDA, 2018) opera, incidindo nas situações cotidianas.

Está normalizado na sociedade brasileira que a população negra ocupe espaços definidos como de menor prestígio e é essa regra que o poeta questiona e desafia ao dizer que quer mudar, que deseja ocupar todos os espaços: “porque vencer sozinho é exclusão isso pra mim não interessa, eu não vim pra virar exceção eu quero é mudar toda a regra”. Essas performances reforçam o entendimento da categoria “raça” como uma construção política e social, como uma “categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo” (HALL, 2006, p. 66). Na explicação de Almeida a

raça opera a partir de dois registros básicos que se cruzam e se complementam:

1. *Como característica biológica*, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele;
2. *Como característica étnico-cultural*, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes [...]” (ALMEIDA, 2018, p. 24, grifos do autor).

Sob uma perspectiva diferente de Bruno Negrão, Koka (2017) resgata expressões próprias de religiões africanas, ditas na língua Yorubá, para afirmar sua ancestralidade e denunciar o racismo que se manifesta através da marginalização dessas religiões. O poeta destaca a imposição da cultura do senhor de escravo, que determinava o cristianismo ao povo negro como mais um elemento sob o qual se

configurou a dominação. Koka (2017) nega a vivência de uma religião historicamente imposta pelo processo de colonização, afirma não estar disposto a se ajustar a um determinado padrão de comportamento. Na performance de Negrão (2017), assim como na de Koka (2017), o que está em evidência é a denúncia e a não conformidade. São performances que remetem a práticas da vida cotidiana na perspectiva da relação dessas práticas com a cor da pele, em circunstâncias sociais e pessoais específicas, segundo Schechner (2006) observa.

Na performance de Romão (2018), a crítica-denúncia se faz na perspectiva da opressão de gênero, que coloca mulheres constantemente como alvos de violência física. Desde a invasão portuguesa, conforme trajeto histórico percorrido na denúncia da *performer*, as mulheres convivem com a violação de seus corpos. Duarte (2016, 2017), por outro lado, fala na perspectiva da mulher negra e como tal critica manifestações feministas caracterizadas pela cor e pela classe social: “Pois feminicídio agora é palavra nova/ Que uma classe reacionária nem sabe usar,/ mas mesmo assim, estampam cartazes e na avenida paulista/ saem com ela para desfilar” (DUARTE, 2016).

Quando discorre sobre o que denomina “narrativas performáticas”, Graciela Ravetti (2002, p. 47) justifica que recorre “à aceção do termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político social”. É preciso considerar esses dois âmbitos ao analisar as performances citadas, pois elas possuem um caráter político inquestionável. Esse caráter foi essencial para que as competições de poesia falada atingissem a dimensão que atingiram no país. Performatizar nos *slams* é um ato de protesto, que ao colocar em evidência o racismo e o machismo vivenciados cotidianamente, desvela o que ocorre no presente olhando sempre para o antes e afirmando um depois que deverá ser diferente.

Ao analisar tradições representativas em performances contemporâneas, Taylor (2013, p. 88) observa que essas performances levam adiante tais tradições porque “continuam a formar uma corrente viva de memória e contestação”. Quanto a esse aspecto, Taylor (2013) faz uma análise da performance política, considerando as populações indígenas, que se assemelha à performance política executada pelos *slammers* mencionados anteriormente: “a performance política, por exemplo, pode se inspirar em enredos anteriores à conquista para elucidar condições contemporâneas para as populações indígenas” (TAYLOR, 2013, p. 88).

Essas performances podem ser caracterizadas ainda como práticas poético-discursivas em que os *slammers* assumem posições e se colocam frente aquilo que é dito sobre os grupos sociais aos quais pertencem, mulheres e negros, nos casos citados. Embora não esteja adotando nessa pesquisa a perspectiva da autoficção, não é possível ignorar que esta se configura como uma significativa hipótese de análise das performances poéticas. Diana Klinger (2008) afirma a relação do texto de autoficção com a performance como arte cênica. De acordo com a autora:

O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Imaginando a analogia entre a literatura e as artes cênicas, poder-se-ia traçar uma correspondência entre o teatro tradicional e a ficção, por um lado, e a arte da *performance* e a autoficção, por outro (KLINGER, 2008, p. 25).

A comparação que Klinger estabelece entre a arte da performance com a autoficção cabe as performances selecionadas pela pertinência da temática, pois são homens negros e mulheres negras e brancas falando sobre elementos relacionadas à raça e ao gênero, e é reforçada pela ausência de elementos de encenação como cenário, trilha sonora, figurinos, iluminação, entre outros aspectos. A presença do *slammer*, sem qualquer caracterização específica para a performance, desnuda ainda mais a impossibilidade de dissociar por completo da figura do autor (*slammer/performer*) com a da obra (performance).

Mel Duarte inicia sua performance anunciando: “Meu nome é doce mas não se iluda” (DUARTE, 2017), assim, usa o sentido do próprio nome como uma espécie de aviso quanto ao teor do seu texto que acontece em “tempos de guerra”, reforçando o caráter autoficcional. A performance de Noua também acontece nesse espaço de construção simultânea, pois embora não explicita usando a auto referência pelo nome, ele usa o corpo, especificamente o cabelo, de modo que fica estabelecida relação performance-autoficção: “Cê tem noção que o meu cabelo incomoda tanto, que eu falo com propriedade a maioria dos brancos fazem cara de nojo” (NOUA, 2016, on-line).

Essa relação é construída principalmente porque, como acontece prioritariamente nos *slams*, as noções de performance no âmbito cênico e no político-social são intrínsecas, nas palavras de Ravetti:

os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do *sujeito* enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 47, grifo da autora).

Os estudos de Taylor (2013) corroboram a compreensão dessas complexas relações, que marcam também processos de hibridação igualmente complexos, principalmente, no que se refere à presença da performatividade político-social na performance poética. Isso porque a estudiosa, ao elucidar quanto ao vasto espectro que abrange os sentidos do termo performance, identifica a existência de dois níveis. A partir do entendimento de que “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27), Taylor explica que no primeiro nível

a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos - dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais - que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião (TAYLOR, 2013, p. 27).

Já no segundo nível, a performance “também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como performances*” (TAYLOR, 2013, p. 27 grifo da autora). Assim, a pesquisadora cita o exemplo da obediência cívica, da resistência, da cidadania, do gênero, da etnicidade e da identidade sexual como sendo “ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública” (TAYLOR, 2013, p. 27) e explica:

Entender esses itens *como performances* sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer (TAYLOR, 2013, p. 27 grifo da autora).

As cinco performances que fazem parte do escopo de análise desta pesquisa apresentam esses dois níveis, aspecto que é muito característico nas performances apresentadas em *slams*. Elas envolvem comportamentos teatrais, ensaiados, apropriados para o evento, já que os performers precisam obedecer regras pré-estabelecidas, e são, por excelência, práticas incorporadas nas quais é possível identificar elementos da vida cotidiana que podem ser entendidos como performance. Modos de ser pré-estabelecidos que definem o que é ser mulher e o que é ser negro na sociedade, fazem parte desses elementos.

Pelo seu viés político, levando em consideração também o entendimento do gênero e da raça como performativos, essas performances são ações de resistência situadas no corpo e a partir do corpo pela voz e pela palavra que dele emana. Na dinâmica da arte performativa moderna analisada por Carlson (2004), os praticantes

não baseiam o seu trabalho em personagens previamente criadas por outros artistas, mas nos seus próprios corpos, nas suas autobiografias, nas suas experiências específicas numa dada cultura ou no mundo, que se tornam performativos pelo facto de os praticantes terem consciência deles e por os exibirem perante um público (CARLSON, 2004, p. 29).

O inevitável envolvimento da “estruturação corporal” (Zumthor, 1997) no momento da performance exige uma hermenêutica específica, que não está definida, mas que precisa abarcar questões até então pouco exploradas pelos estudos literários. Faz-se necessária uma “hermenêutica do corpo-em-ação”, conforme sugere Glusberg (2013, p. 83). Embora normalmente os poemas não sejam construídos diretamente na oralidade, questão sobre a qual me dedico a discorrer ainda neste capítulo, a ação performática posterior insere de modo específico o corpo e a voz que dele emana, além dos aspectos dêiticos, como elementos de produção de sentido no jogo da linguagem poética.

É importante mencionar também que o contato do público leitor com o poema, salvo em raras exceções, acontece apenas quando ele é performatizado, tanto ao vivo quanto através dos vídeos publicados nas mídias sociais. Ciente de que é preciso analisar sem deixar de problematizar a ação performática no *slam*, apresento as palavras de Jerusa Ferreira, que ao pensar as peculiaridades da literatura de cordel, expõe pontos importantes para analisar também o que ocorre nas competições de poesia falada:

Estamos diante da complexidade de antigos saberes, da manutenção de gêneros preservados, em verso, e da transformação imposta pelas instâncias modernizadoras. Ancorada na performance, no gesto, no corpo, esta literatura remete à imagem e à conjugação de outras artes. E sua leitura traz a complexidade do oral/escrito em presença (FERREIRA, 2011, p. 17).

Os *slams* estão prioritariamente nas ruas, das ruas partem para as telas dos *smartphones* e computadores via *internet*, fazem parte do cotidiano e dos espaços compartilhados física e virtualmente, é a literatura feita ao vivo que perdura. Como é próprio da performance, têm uma perspectiva humanística, visam proximidade e falam direto às pessoas e com as pessoas, o conteúdo dos poemas atinge de forma mais objetiva e precisa seus interlocutores.

A estética da literatura construída nesses atos performáticos se configura por ser dinâmica, viva, próxima daquilo sobre o que ela fala e para quem se dirige, desafia e escapa às tentativas de enquadramentos estilísticos estanques. A partir desse posicionamento, analiso a seguir o aspecto híbrido com foco na presença da escrita e da oralidade no contexto do *slam* enquanto movimento literário contemporâneo.

## 1.2 Literatura e performance: o complexo movimento de hibridação entre oralidade e escrita

Para iniciar as discussões a que me proponho, no sentido de investigar o que chamo de “natureza híbrida” dos *slams*, concentro minhas análises nas duas modalidades que são essenciais à relação entre performance e literatura nos *slams* de poesia: a oralidade e a escrita. Saliento que a pertinência de analisar a presença dessas modalidades foi identificada desde os momentos iniciais da pesquisa e afirmada no processo que culminou com a escrita desse texto. Isso porque é de demasiada importância a presença de elementos que não são perceptíveis na escrita para a construção e produção de sentido da performance poética que acontece nos *slams*. Junto a esse aspecto, estão os impactantes fatores políticos-culturais que decorrem do uso desses dois modos de interação pela linguagem.

Estou dando ênfase ao aspecto da oralidade, pois minha análise tem como foco a performance no momento da fala. Poucos textos performatizados pelos

poetas são publicados na versão escrita, seja no perfil em mídias sociais ou em livro. O conhecimento de que os poemas passam pelo processo de escrita dá-se pelo relato de alguns *slammers* em entrevistas e documentários e pode ser confirmado nas performances em que eles aparecem lendo o poema, comumente na tela de *smartphones*, como mostra o vídeo da performance de Bruno Negrão (2017).

Dentro das regras básicas que caracterizam um *slam* de poesia não há qualquer menção à questão da elaboração do poema, considerando o elemento verbal de sua composição. A única exigência imposta é de que seja um texto autoral. O texto verbal tanto pode ser elaborado no tempo disponibilizado para que o poeta faça sua fala quanto pode ter sido previamente escrito e memorizado, ou lido, como acontece na performance citada. Embora seja corriqueiro que os *slammers* leiam o poema, o habitual é que os poemas sejam memorizados e enunciados sem o recurso da leitura, como ocorre nas performances de Noua (2016), Duarte (2017), Koka (2017) e Romão (2018).

De qualquer forma, essa presença do oral e do escrito na criação literária que envolve os *slams* coloca em evidência, dentro das configurações contemporâneas de interação social das quais a literatura é parte indissociável, as discussões que há muito problematizam aspectos de culturas orais e de culturas nas quais a escrita é predominante. Os *slams* podem ser colocados no cerne das discussões que têm como foco pensar essas duas modalidades de uso da língua, essenciais à literatura. Pelos diversos fatores que atravessam a performance no contexto das batalhas de poesia falada, seja considerando o modelo da dinâmica que os caracteriza, os temas recorrentes nos poemas, o modo de produção do texto, assim como a forma pela qual as performances chegam até o público e o espaço-tempo no qual elas acontecem, a conexão entre oralidade e escrita ganha contornos particulares.

Nesse sentido, um aspecto relevante a ser considerado é que a gravação dessa performance em vídeo e sua publicação em mídias digitais alcança um público muito maior do que aquele presente nas batalhas. A publicação das performances influencia uma nova relação de leitores com a literatura, pois fragiliza a associação direta literatura-escritura e chega a um público contemporâneo que está imerso no universo digital, do qual a literatura parece estar se distanciando. No domínio das discussões sobre literatura e oralidade, as performances poéticas ao

serem gravadas e publicadas podem ser inseridas ainda no que Zumthor (1997) classifica como oralidade mediatizada.

Não só a coexistência da escrita e da oralidade precisa ser levada em consideração, mas o modo como elas são usadas. É preciso considerar a adaptabilidade dos autores e organizadores de *slams* a fatores que configuram as práticas sociais contemporâneas, nas quais essa literatura emerge, o que inclui o uso frequente de *smartphones* e mídias digitais. Os *slams* não deixam de ter um vínculo expressivo com a tradição oral, pois nas batalhas o poema é transmitido pela fala, os poetas estão nas ruas, reunindo pessoas em torno das performances.

É possível afirmar que esses eventos estão fundamentados em uma base ancestral de tradição oral, que pode ser comparada ao que acontece ainda em alguns povos de cultura africana e indígena, mas seu surgimento dentro de uma sociedade já dominada pela escrita e principalmente a produção dos poemas primeiramente nessa modalidade o caracterizam como um meio de produção literária, cuja transmissão é oral. Dessa forma, não é possível ignorar a existência da escrita como modalidade na qual os poemas são concebidos em um momento inicial, constituindo uma primeira versão desses textos e evidenciando a relação naturalmente híbrida entre a fala e a escrita na produção de literatura. Mesmo que proporcionalmente ainda sejam poucos poemas publicados na modalidade escrita, ela existe nesse contexto e tem importância para esses autores.

A literatura faz parte do processo histórico de supervalorização da escrita. Ao priorizarem a fala, na realização da performance poética, como modo de comunicação literária, os *slams* colocam inevitavelmente a discussão em um campo político. A transmissão oral de literatura em uma sociedade dominada pela escrita, na qual o livro é compreendido, não raramente, como único meio de veiculação de textos literários, caracteriza um regresso à oralidade em suas primitivas formas de manifestação, reajustando-a aos moldes contemporâneos. Ademais, a dinâmica dos encontros em *slams* corresponde ao que analisa Zumthor quando pontua alguns aspectos característicos da poesia oral:

Marcada por sua pré-história, a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta. Historicamente, jamais perde por inteiro essas características. Daí sua relativa indiferença aos cânones sucessivos da beleza e, frequentemente, sua agressividade, sua tendência a se

organizar em formas contrastivas, provocadoras, suscitadoras de competição.” (ZUMTHOR, 1997, p. 279-280)

Trata-se de desafiar as formas hegemônicas de poder, entre as quais se insere a literatura canônica. Esse retorno à socialização de textos literários através da fala vem sendo manifestado de forma peculiar desde o início do século XXI, nos já tradicionais *saraus* da periferia paulistana, elemento que marca também a proximidade desses dois movimentos. Na perspectiva da literatura marginal periférica, *slams* e *saraus* são comunidades que organizam eventos literários, partilhando a celebração da palavra falada.

A oralidade nesses espaços remete a um retorno “mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (ZUMTHOR, 1997, p. 27). As performances de Koka (2017), Duarte (2017) e Negrão (2017) estão associadas a esses aspectos da oralidade apontados por Zumthor, pois ao falarem sobre o racismo fazem o movimento de transitar na história, apontando para elementos do passado sem os quais não se pode compreender o presente. Esses *performers* buscam sobreviver através da sua voz, mas sua fala revela que essa busca não pode fugir dos laços passados aos quais essas vozes estão ligadas. O mesmo movimento é feito na performance poética de Romão (2018), contudo, a voz da artista está associada exclusivamente a questão do gênero.

Pensar em oralidade leva a pensar na tradição oral comum a todos os povos em algum momento de sua história e que está nas bases da formação étnica e cultural brasileira principalmente através das matrizes africana e indígena. Mesmo que a tradição oral seja precedente também na matriz europeia, a chegada dos portugueses marca a introdução da escrita pela força. Na invasão do território, cujos habitantes não usavam o sistema gráfico representado pelo alfabeto como tecnologia para a comunicação, assim como também não era prioridade o uso da escrita entre os povos negros escravizados, a escrita alfabética foi usada como um instrumento de dominação.

As tradições orais são cruciais à história da humanidade, contudo, diante do advento e da importância da escrita, é importante que se faça a distinção entre a oralidade fundadora e a oralidade que passa a coexistir à escrita, dentro de sistemas sociais logocêntricos. Além dessa coexistência de ambas, em que a escrita é o objeto ao qual se atribui valor e a oralidade tornou-se subjugada, destaca-se

também o fato de que na atualidade essa oralidade é mediatizada. Dessa forma, o que Zumthor (1997) chama de “nova oralidade” manifesta-se basicamente a partir de modalidades diversas que a diferem da “antiga oralidade”.

Os *slams* brasileiros, uso como exemplos o *Slam* da Guilhermina, o *Slam* Peleia, o *Slam* Resistência e o *Slam* do 13, nos quais foram realizadas as performances mencionadas nesta pesquisa, não estão inseridos em uma sociedade de tradição oral, contudo neles acontece a transmissão oral na performance poética. A distinção feita por Zumthor (1993) é importante para a compreensão da oralidade e da escrita não como modalidades excludentes. Define o autor que a tradição oral se situa na duração e a transmissão oral no momento da performance (ZUMTHOR, 1993).

Estabelecida a distinção entre tradição e transmissão, Zumthor (1997, p. 34) explicita: “considerarei como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”. Com isso, o pesquisador se afasta da compreensão que limita a poesia oral como aquela produzida somente no momento da fala. Ele pondera também que havia a associação direta entre oralidade e ausência de escritura, o que não se confirma, a partir de seus estudos da poesia na Idade Média (Zumthor, 1993). Assimilo, portanto, essa compreensão de Zumthor (1993, 1997) para entender os *slams* como espaços contemporâneos de comunicação poética oral, no qual a existência da escrita não pode ser ignorada.

É certo, conforme afirma o pesquisador (1993, 1997), que com o predomínio da escrita nos últimos séculos, já não é possível pensar em práticas genuinamente orais. A literatura, junto com a propagação da imprensa, é um dos exemplos mais significativos do processo histórico no qual se constituiu a supremacia da escrita. O próprio termo “literatura” origina-se da relação entre escrita e leitura e constitui, como apontado por Zumthor (1993, p. 277), “(...) um fato histórico complexo, mas, na perspectiva das longas durações, necessariamente transitório”. Diante disso, é possível apontar a problematização que cerca o uso da expressão literatura oral, que seria, por natureza, contraditória.

Ao propor analisar a performance na perspectiva de “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 45), Taylor considera que a fratura

não é entre palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual) (TAYLOR, 2013, p. 48, grifos da autora).

Diante disso, a estudiosa problematiza o sentido e o uso do termo “literatura oral”. Ela assegura que “o próprio termo literatura oral nos diz que o oral já foi transformado em literatura, que o repertório foi transferido para o arquivo” (TAYLOR, 2013, p. 58). Compete analisar quanto à presença da literatura nos *slams* de poesia a complexa configuração do híbrido, sem a tentativa de enquadramento ou classificação, que entendo ser inadequada. É notório observar que convivem e dialogam, nesse caso, o arquivo e o repertório.

O que evidencio é a presença das duas modalidades justamente desafiando as tentativas em um processo de (re)produção, divulgação e consumo que as repele. Mesmo em comunidades indígenas, entre os trovadores, no cordel, no repente, nas batalhas de MC’s de Rap já não se pode desconsiderar o uso da escrita, seja anterior ou posterior à performance oral. Oralidade e escrita estão sincronicamente na base do fazer literário performático que se configura nos *slams* de poesia.

Por mais que eles sejam espaços que privilegiam a fala, é inegável o caráter duplo dos poemas: orais e ao mesmo tempo escritos (ZUMTHOR, 1993). A voz do poeta está no texto escrito e no oral, formas distintas, mas não antagônicas. O poeta marginal se pronuncia no fluxo do trânsito escrita-fala, mesmo que acabe por não tornar público o poema na primeira forma e se afirme certa supremacia da oralidade nas competições de poesia falada.

Compreende-se esse trânsito com fundamento na distinção estabelecida por Zumthor (1993, 1997) no que se refere às quatro espécies ideais de oralidade, classificadas como primária e imediata, mista, segunda e mecanicamente mediatizada. Segundo ele, essas espécies são correspondentes a três situações de cultura (Zumthor, 1993). A oralidade primária e imediata não comporta nenhum contato com a escritura, trata-se daquela que “se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos” (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

As oralidades mista e segunda aproximam-se por serem coexistentes à escrita dentro de um determinado grupo social. Oralidade mista é definida como aquela em que há uma influência externa, parcial ou retardada da escrita (ZUMTHOR, 1993, 1997). Oralidade segunda é aquela que “se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário” (ZUMTHOR, 1997, p. 37). Zumthor (1993, p. 18) acrescenta de forma explicativa que “a oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escritura”); e a oralidade segunda, de uma cultura “letrada” (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita)”. O autor define ainda a existência da oralidade mecanicamente mediatizada, que se diferencia pela interferência no tempo e/ou espaço.

Compreendo então que a comunicação poética oral, a performance poética, que ocorre em *slams*, situa-se no que o pesquisador classificou como “oralidade segunda”. Isso porque mesmo com a predominância da fala, esta acontece a partir da memorização ou da leitura de poemas previamente escritos. Para além dessa constatação, é essencial observar que eventos ocorrem no interior de um sistema literário dominado pelas práticas de escrita. Sendo assim, é comum haver o entendimento de que quando se menciona uma prática oral refere-se por consequência à ausência de escrita.

Porém, ainda nos estudos sobre poesia oral na Idade Média, Zumthor (1993) observa que mesmo neste período, em que o acesso à escrita era ainda limitado, este entendimento não condiz com a complexa dinâmica social em que se configurava o “literário”. O pesquisador questiona-se então: “haverá em poesia, de alguma maneira, uma contradição entre o uso da escritura e as práticas vocais?” (ZUMTHOR, 1993, p. 96), respondendo, afirma que não.

Os estudos mostram a conciliação na coexistência dessas práticas para a expressão poética. No âmbito da performance, Taylor (2013, p. 46) observa que mesmo antes da dominação europeia, da qual fez parte a imposição da escrita alfabética, os astecas, os maias e os incas usavam suas formas de registro escrito como um “auxílio mnemônico”, um “lembrete para a performance”. Ademais, é preciso estar ciente de que houve certa demora para que a escrita chegasse ao patamar reconhecido atualmente (ZUMTHOR, 1993, 1997).

Finnegan (2016, p. 71) lembra que “(...) só em um período relativamente curto da história, a disseminação por meio da palavra escrita tem sido o veículo aceito para a comunicação literária”. Importa, porém, observar que, dentro desse tempo relativamente curto de existência, a escrita alfabética atingiu uma importância singular, o que corroborou a construção de visões polarizadas que estabeleceram uma dicotomia inapropriada entre esses dois modos de expressão.

É contundente pontuar que essa a polarização fala/escrita deu-se por uma construção socialmente marcada, servindo a interesses políticos de estabelecimento de poder para dominação. Quando ponderadas as questões políticas, culturais e linguísticas, torna-se evidente o equívoco de pensar fala e escrita como formas antagônicas na produção de literatura. No que concerne aspectos de linguagem, o professor Luiz Antônio Marcuschi estabelece relações propícias para pensar a produção das performances poéticas:

a escrita não poder ser tida como uma representação da fala (...). Em parte, porque a escrita não consegue reproduzir muitos dos fenômenos da oralidade, tais como a prosódia, a gestualidade, os movimentos do corpo e dos olhos, entre outros. Em contrapartida, a escrita apresenta elementos significativos próprios, ausentes na fala, tais como o tamanho e tipo de letras, cores e formatos, elementos pictóricos, que operam como gestos, mímica e prosódia graficamente representados. Oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois elementos linguísticos nem uma dicotomia (MARCUSCHI, 2007, p. 17).

Por essa razão, o estudioso propõe que a relação entre oralidade e letramento, e dentro desses âmbitos fala e escrita, seja posta “no eixo de um contínuo sócio-histórico de práticas” (MARCUSCHI, 2007, p. 18). O pesquisador se propõe a problematizar a relação entre fala e escrita a partir da ideia de “contínuo”, explicando:

o que me interessa defender não é uma noção de contínuo como ‘continuidade’ ou linearidade de características, mas como uma relação escalar ou gradual em que uma série de elementos se interpenetram, seja em termos de função social, potencial cognitivo, práticas comunicativas, contextos sociais, nível de organização, seleção de formas, estilos, estratégias de formulação, aspectos constitutivos, formas de manifestação e assim por diante (MARCUSCHI, 2001, p. 35-36).

Situa-se nesse “contínuo” a complexidade da produção literária que caracteriza a comunicação poética nos *slams*. A hibridez na qual se produz o texto em performance, que na maioria dos casos fora escrito e passa a ser falado, não pode ser constatada apenas no produto final. Ela deve ser compreendida como um processo em que se forja o “contínuo” e no qual residem complexas relações que demonstram similaridades e disparidades, aproximações e distanciamentos.

Adotada esta perspectiva, é primordial afirmar que o híbrido se dá no encontro, na fusão, sem que para isso se neguem ou ignorem as diferenças, ao contrário. Canclini (2008, p. XIX) define hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Ocorre que esses processos são altamente complexos, nas palavras de Hall o hibridismo “trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2006, p. 71).

O poema na performance tem como base uma sequência linguística organizada, portanto não pode diferir totalmente da sua versão escrita. Mas, os distanciamentos que se tornam evidentes pelas especificidades da performance poética, com a presença do poeta, destacam o fato de que o linguístico é apenas um dos planos de realização do texto (ZUMTHOR, 1993). O poema performatizado ilustra a relação fala-escrita em que “uma simbiose pode instaurar-se” (ZUMTHOR, 1993, p. 154).

Selecionei quatro performances que fazem parte do escopo desse estudo como exemplos com a finalidade de mostrar a gradação na mudança do texto poético no híbrido entre oralidade e escrita: as realizadas por Mel Duarte (2016) e Luiza Romão (2018) e as realizadas por Lucas Koka (2017) e Warley Noua (2016). No caso das primeiras, é possível comparar o texto poético em suas duas versões, a escrita e a performatizada, uma vez que os poemas foram publicados em livro pelas autoras. No caso dos segundos poetas citados, o texto não foi publicado na modalidade escrita. Por razões sobre as quais me atenho adiante, a ausência da versão escrita não prejudica a análise.

As poetas Mel Duarte e Luiza Romão performatizaram textos que estão publicados em seus respectivos livros. O poema “Sobre Empoderar”, de Mel Duarte, cuja performance foi vencedora do *Slam* do 13 na edição de julho de 2016, está

publicado em vídeo no canal da autora no YouTube também em seu livro *Negra Nua Crua* (2016). A comparação entre as duas versões do texto revela que em termo de aspectos formais linguísticos não há diferenças que se acentuam. A esse respeito, analiso a partir da observação de Zumthor (1997, p. 143): “poesia oral e escrita usam uma linguagem idêntica: mesmas estruturas gramaticais, mesmas regras sintáticas, mesmo vocabulário de base. Entretanto, nem a distribuição dos empregos, nem as estratégias de expressão são as mesmas”.

Destacam-se na distinção entre as duas versões desse poema de Mel Duarte elementos que concernem a estratégias de expressão. A performer usa expressões corporais e vocais de modo significativo para reforçar o sentido do que está expressando verbalmente através de sua fala. As mudanças de modulação vocal, de expressões faciais e de gestos produzidos com os braços são propositais para acompanhar a fala de algumas palavras, de forma que corroboram o efeito de sentido dessas palavras.

Na enunciação oral performática, a poeta dá ênfase ao que está pronunciando ao mudar sua entonação vocal, como pode ser observado nos versos “Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas/ Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada”<sup>21</sup> (DUARTE, 2016, p. 25). A *slammer* projeta as palavras “silenciadas” e “amarradas” através da voz em um tom que sugere indignação diante do que elas representam. A modulação empregada na pronuncia da palavra “nada” faz com que o verso soe como uma pergunta colocada de forma irônica.

Junto à modulação vocal, a *slammer* usa também expressões faciais que correspondem ao sentido que quer produzir nos versos dos quais é autora e intérprete. Ao enunciar versos como “Sou atleta, exercito minhas palavras para acertarem/ seu íntimo” (DUARTE, 2016, p. 24) e “Pois hoje já posso avistar,/ no horizonte um batalhão de mulheres em punga/ Prontas para atacar!” (DUARTE, 2016, p. 25), ela faz com que os movimentos do seu corpo sejam integrados a uma poética ao associar gesto e enunciado (ZUMTHOR, 1997). Há de se considerar que “a oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto

---

21 No caso da análise das performances de Luiza Romão (2018) e de Mel Duarte (2016), optei por citar o texto escrito nos livros publicados pelas autoras. Esta opção ocorre a fim de respeitar a publicação das autoras, já que a transcrição poderia ser entendida como uma terceira versão do poema.

mudo, um olhar (ZUMTHOR, 1997, p.203), dessa forma, “um modelo gestual faz parte da “competência” do intérprete e se projeta na performance” (ZUMTHOR, 1997, p. 203), o que, nesse caso, não se verifica na escrita.

Na sequência dos versos: “Pois feminicídio agora é palavra nova/ Que uma classe reacionária nem sabe usar/ mas mesmo assim, estampam cartazes e na avenida paulista/ saem com ela para desfilas” (DUARTE, 2016, p. 25), a articulação de entonação vocal e expressão facial exprimem um tom de ironia que se torna evidente na versão performatizada do texto. É a forma como a *slammer* projeta sua fala que produz o sentido cuja percepção não é explícita na escrita. Desta maneira, a voz e o gesto propiciam uma verdade, tomam para si, e cumprem, a responsabilidade de persuadir (ZUMTHOR, 1993).

O corpóreo é elemento crucial no que se refere aos registros orais e escritos. Está explícito nos versos de “Sobre empoderar” que se trata de uma mulher negra, e explicita-se ainda o caráter autobiográfico quando, no primeiro verso, a autora usa o próprio nome como referência para produzir um efeito semântico que será de contradição com o que expressa no decorrer de todo o poema: “Meu nome é doce mas não se iluda” (DUARTE, 2016, p. 24).

Na presença da autora como performer, se sobressai o uso do gesto e da voz como recurso para a comunicação do texto poético. Nesse envolvimento ativo da presença física performática, o gesto e a voz funcionam como elementos de significação que emanam de uma estrutura corporal na qual a cor da pele, o cabelo e os acessórios usados no corpo pela poeta, também cumprem um papel na arquitetura poética da performance.

A imagem de mulher negra ganha como referente a própria poeta. O primeiro verso do poema faz com que esta referência se constitua também no texto escrito. Acrescenta-se ainda o fato de que há no livro imagens que mostram a poeta, que se apresenta já na capa desta edição. A noção de presença, atrelada à materialidade propiciada pela performance oral, passa a ser menos abstrata na versão escrita e impressa deste poema. Isso se dá tanto pelo jogo linguístico que a *slammer* faz, usando o sentido do próprio nome para, pelo antônimo, caracterizar o teor dos seus versos, quanto pelos elementos imagéticos que compõem a edição, na qual a figura da poeta é usada não só na capa como também nas composições das imagens que separam as três partes nas quais o livro é dividido.

Há de se pontuar, a partir dessa observação, a tendência que há nessa nova geração de escritores e escritoras de reunir em seus livros elementos imagéticos que vão além do registro de signos linguísticos e se entrelaçam ao verbal de modo a transcender os limites da função de ilustrar. As imagens podem ser desenhos abstratos que dialogam com a temática da qual tratam os textos e/ou, como acontece nos livros *Negra nua crua* (2016), de Mel Duarte, e *Sangria* (2017), de Luiza Romão, imagens das próprias autoras que performatizam artisticamente e têm esses registros inseridos ao longo do livro.

Importa às análises dos hibridismos, nos quais se configura a constituição desses textos performatizados, assegurar que o uso dessas imagens está acontecendo de forma a ampliar e, principalmente, potencializar a expressão poética escrita. Parece haver uma necessidade de tornar menos abstrata a presença do corpo no processo de escrita. Assim, delineia-se um modo de remeter também à oralidade, entendida sob a perspectiva da presença na performance.

Embora sejam inquestionáveis a importância e o potencial da palavra escrita, ela por si só parece não estar sendo integralmente suficiente para construir os sentidos do que se quer dizer através dessa comunicação poética. É possível apontar a partir dessa constatação duas premissas: a de que essas performances poéticas estão inseridas em um contexto sociocultural no qual a imagem tem um grande valor em todos os processos de comunicação e a de que o conteúdo do qual elas tratam favorece um maior grau de integração entre os elementos que caracterizam sua construção multimodal.

Mais do que ler sobre o que é ser mulher (branca e negra, consideradas as especificidades de cada grupo social) em uma sociedade alicerçada no patriarcado machista, é urgente mostrar esses corpos feridos na insurgência de suas múltiplas possibilidades de existir. É nessa perspectiva que os *slams*, como territórios literários para a presença, colocam em evidência o texto poético que está na fronteira entre a expressão oral e a escrita. Assim como a palavra, o corpo transita entre a performance oral e o registro escrito. Não se restringindo ao entendimento do processo de escrita como ação performática, ele se expande como registro imagético.

A escrita já não é mais o código por excelência, ela exerce uma função importante, permite escrever sobre, mas mais do que escrever, é preciso mostrar.

Por isso, ela não está sendo a única forma de expressão escolhida por essas poetas porque já não é suficiente para contemplar suas necessidades. Escritas como a de Mel Duarte e Luiza Romão se engendram como performance. Mesmo assim, a publicação desses poemas em forma de livro não comporta somente o registro escrito, da temática emerge a necessidade de imagens que extrapolam o signo verbal.

À produção de imagens propiciada pelo encadeamento de palavras precisam se unir as potencialidades de expressão de outros elementos gráficos que não o verbal. O corpo, que é o elemento básico do assunto sobre o qual se escreve, está registrado de forma gráfica no livro, assim como o corpo do qual se fala está inevitavelmente produzindo sentidos na performance oral. Nas duas modalidades, os caracteres biológicos, culturais e sociais que formam a noção de corpo estão presentes.

A análise comparativa da publicação dos poemas escritos e das performances orais mostra que Duarte (2016) e Romão (2017, 2018) se colocam nos poemas tanto como corpos que produziram performativamente uma escrita quanto corpos que se mostram visualmente nessa escrita. Mesmo que as imagens presentes no decorrer dos livros tenham sido manipuladas, artisticamente editadas, o resultado, propositalmente atingido com essa interferência, não prejudica essa ideia do corpo-gravura, ao contrário, a corrobora.

A escrita dessas poetas-*slammers* estaria no âmbito do que Ravetti (2003) denomina “transgênero performático”. Propondo-se a analisar a escrita latino-americana, no século XX, a autora explica o que entende por “transgênero performático”:

um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) - cultivado por escritores (as) que fazem uso do seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber e para, também, sensibilizar-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e em seguida encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar o que se diz, produza, como consequência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizar-se também (RAVETTI, 2003, p. 86, grifos da autora).

Na edição do livro *Sangria* (2017), a presença do corpo-gravura dá-se de modo mais explícito. Junto a cada poema está impressa uma fotografia mostrando

partes do corpo da poeta. As imagens apresentam costuras, em diferentes formatos, feitas nas fotografias manualmente, em linha vermelha, pela própria poeta. O efeito visual impactante produz sentidos que coadunam o vigor empregado pela *slammer* ao performatizar o poema “DIA1. NOME COMPLETO” (ROMÃO, 2017)<sup>22</sup>.

As relações entre o poema publicado no formato livro e sua versão na performance poética dialogam com o entendimento de Zumthor (1997) quanto à definição do nível poético por uma estruturação segunda, resultante de um trabalho de estruturação textual e modal. A estruturação textual tem por objeto a língua, independente da forma de registro, já a estruturação modal pode ser gráfica, quando se trata de escrita, e vocal, quando se trata de oralidade. Colocado esse entendimento do autor, quero destacar o que conclui a partir dele: “A parte das estruturas *textual* e *modal* na constituição do monumento difere sensivelmente na poesia escrita e na oral. O textual domina o escrito, o modal as artes da voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 41, grifos do autor).

Ao enunciar o poema, a *performer* emite sua voz em tom alto, imprimindo através do recurso vocal toda a indignação que vem da análise que propõe em seus versos, que tratam da estruturação do patriarcado machista brasileiro. Diferente de como Mel Duarte enuncia seu texto, Luiza Romão usa mais elementos da estruturação corporal. A entonação, a modulação e o ritmo vocal acontecem junto a um significativo apelo gestual, configurado de maneira coerente à intensidade e ao ritmo empregados na fala. Esse engajamento mais acentuado do corpo na performance de Romão (2018) transporta para a oralidade toda a revolta presente nos versos escritos.

A voz fundamental quando se faz referência à oralidade e vai além de uma existência puramente biológica, a partir da qual é possível explorar recursos modais. Zumthor (1997) refere-se à voz como uma “coisa” e explica sua especificidade mencionando que cada uma das suas qualidades materiais, tais como o tom, o timbre, o alcance, a altura e o registro, remete a um valor simbólico. Há, nesse sentido, um estatuto simbólico na voz que está associado não só ao seu aspecto linguístico, ou sonoro, mas a sua importância ao representar um corpo que fala, uma vez que nela a linguagem se movimenta.

---

22 Quando faço referência ao texto publicado no livro coloco o ano de publicação deste, já quando refiro-me à performance, coloco o ano em que o vídeo foi publicado no YouTube.

A voz é o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. (ZUMTHOR, 2007, p. 83)

(A voz) É uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me liberta dele (ZUMTHOR, 2007, p. 83-84).

As *performers* expressam com o corpo, do qual emerge e se propaga essa voz simbólica, aquilo que no papel está escrito em palavras. Usam-se recursos distintos dentro das possibilidades que cada modalidade - fala e escrita - permite. O modal de fato predomina na enunciação e o registro escrito desses poemas confere o tom no qual eles devem ser pronunciados. Nos versos seguintes: “Tá bom! Você quer espaço? eu chego pro lado, não/precisa de disputa” e “Sigo a minha intuição, vozes por vezes sussurram/em meus ouvidos” (DUARTE, 2016, p. 24), a *slammer* emprega um tom de voz mais tênue, conferindo um sentido amigável diante da não concordância com a disputa, assim como utiliza uma entonação vocal coerente com a ideia de um sussurro, a qual se refere no verso.

Do mesmo modo, quando enuncia o verso “É hora do levante e não haverá reprise!” (DUARTE, 2016, p. 25), é possível notar que o efeito de sentido dado pelo uso do ponto de exclamação na escrita é colocado na versão oral através da entonação vocal. São diferentes recursos que o textual e o modal permitem à poeta e dos quais ela se utiliza dentro dos distintos formatos de publicação do seu poema. O ponto de exclamação funciona como elemento gráfico, que expressa no poema escrito os sentidos correspondentes à entonação, que é um recurso vocal usado na linguagem falada e analisado como um elemento prosódico.

De forma semelhante, Romão também usa recursos gráficos na sintaxe do poema que não só a palavra escrita. A impossibilidade de escrever a palavra Brasil é representada na escrita pelo uso dos sinais gráficos. O asterisco, o sinal de mais, o acento circunflexo e o símbolo da porcentagem são utilizados na sequência das letras bê e erre, da seguinte forma: br\* + ^ % (ROMÃO, 2017), nos primeiros versos do poema. Com isso, indica que uma palavra deveria ser escrita, mas é impossibilitada, uma vez que o uso dos elementos gráficos interrompem a escrita e, conseqüentemente, a leitura da palavra e o efeito semântico decorrente dela.

O uso desses símbolos na escrita implica justamente na impossibilidade do escrever, logo, do ler/falar o nome do país. A caneta se recusa a escrever, como é possível saber na sequência do poema, e ao invés de deixar o espaço em branco, ou usar outro símbolo como as reticências, por exemplo, esses sinais são empregados para travar a escrita e conseqüentemente a leitura. Sendo assim, não está relacionado a um sentido a ser preenchido, mas o próprio não-escrever, o não uso das letras, na versão escrita, que se transforma em um não-falar na performance, é carregado de sentidos que serão explicitados e explicados durante o poema. A escrita em caixa alta da palavra Brasil, logo após essa grafia dos sinais, configura uma escrita-grito, que se confirma no momento da fala com o tom dado pela *performer*.

Luiza Romão expressa na modulação vocal usada no decorrer da enunciação os sentimentos de revolta e repulsa, além de certa comoção ao enunciar os versos nos quais faz referência a um caso de estupro, configurando o que Zumthor (1993, p. 51) caracteriza como a “experiência de certo acordo entre o verbo e a voz”. Há um determinado uso dos recursos textuais desde a escrita, na escolha das palavras, na sua combinação com as demais, no encadeamento dos versos, que incide sobre a articulação do modal e em um momento posterior, se realiza na performance poética. Na performance de Romão (2018), os elementos modais, configurados principalmente pela voz, pelos movimentos gestuais e pela expressão facial, são acentuados.

Assim, embora não possa ser desconsiderado o fato de que as *performers* são coerentes com as especificidades semânticas produzidas pela escrita, na performance de Romão (2018) os recursos de expressão corporal são utilizados com mais ênfase. Por conseqüência, a performance torna a versão oral do poema mais distante da sua versão escrita. Acentuam-se na ação performática elementos de dramaticidade que permitem afirmar: na performance de Romão (2018) os aspectos modais são mais ressaltados do que na performance de Duarte (2016). Na primeira, os elementos próprios da oralidade incidem de maneira mais significativa no todo do texto.

A dramatização e a improvisação são recursos mais utilizados por Romão (2018), que além de poeta e *slammer* é atriz com formação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Quanto ao uso das potencialidades de elementos

prosódicos e gestuais próprios da oralidade, Finnegan (2016, p. 79-80) observa que, com a comunicação real de suas palavras, o performista “pode ampliar e salientar o que diz de acordo com seu modo de emissão, embelezando as palavras com música, movimento e até, ocasionalmente, dança, fazendo aparecer a intenção do humor, ou o *pathos*, ou a ironia, por meio de sua expressão ou seu tom”. Assim, atinge uma complexidade que consiste “em conjugar enfaticamente o linguístico, o vocal e o gestual” (ZUMTHOR, 1993, p. 251).

É evidente na performance de Romão (2018) um nível maior de improvisações caracterizadas por substituição e acréscimo de palavras no decorrer do texto. Na lista de nomes de ex-presidentes do país presente na penúltima estrofe da versão escrita do poema, não consta o nome dos dois últimos presidentes do país, no entanto, a *slammer* os acrescenta na performance. Esse caso ilustra significativamente a intenção que os *slammers* podem ter de interpelar o público.

A poeta não deixa de adaptar seu texto ao ouvinte no curso da performance, pois ao variar o tom, ao mudar os gestos, ao modular a enunciação, estará considerando o público que a prestigia (ZUMTHOR, 1997). Público esse que em parte frequenta *slams* porque está familiarizado com o teor dos poemas. A fala permite um jogo, assim, um sério brincar com o texto poético que a escrita não possibilitaria.

Mesmo diante dessa constatação, me refiro aqui a um processo híbrido, que como tal, impossibilita que se pense a partir da histórica visão dicotômica, transferida também para a literatura. Essas possibilidades de modificação no texto em um estar nele e sair dele, rearranjando-o conforme o espaço no qual é enunciado, sem deixar de considerar o que foi previamente escrito, é característica da relação entre as performances poéticas e a versão prévia. O que observo nesse processo de criação que inicia na escrita como performance e culmina na performance oral é a possibilidade de existência de uma “oralidade escrita” (SCHIPPER, 2016), como o exemplo dos poemas de Luiza Romão e Mel Duarte mostram.

Isso porque ao entenderem-se como *slammers* é possível que as poetas construam escritas permeadas pela fala com a qual já estão habituadas nas competições de poesia. O verso “hoje minha boca é meu escudo e minha espada” (DUARTE, 2016, p. 25) faz parte tanto da performance de Mel Duarte no *Slam* do 13

quanto da escrita do poema publicada em seu *Negra nua crua* (2016). A palavra "boca" associada aos termos "escudo" e "espada" produz a ideia da fala como, simultaneamente, defesa e arma de uma mulher que luta contra o machismo e o racismo. Está configurado, dessa forma, um registro escrito que não se circunscreve a fazer referência a uma oralidade, mas a convoca.

Sob outra perspectiva, observo um movimento análogo na performance e no poema escrito de Luiza Romão. A *slammer* pronuncia mais de uma vez o verso "eu queria escrever a palavra brasil" (ROMÃO, 2017), caracterizando a intenção de escrita na transmissão oral. O verso explicita uma escrita prévia, ele apresenta na oralidade a angústia de um processo experienciado diante da prática poética em outra modalidade de registro. Ao finalizar o poema, afirma ainda: "não escreverei mais o nome desse país" (ROMÃO, 2017), o que confere destaque ao processo híbrido de escrever e falar. É interessante considerar que a poeta poderia substituir o verbo "escrever" pelo verbo "falar", o que não ocorre. Dessa maneira, a performance poética pode ser também um espaço no qual se fala sobre o escrever.

Os caracteres que compõem o todo do *slam* precisam ser considerados no entendimento do processo de hibridação que constitui essa produção literária. Eles estão diretamente relacionados a fatores culturais e sociais mais amplos dos quais a literatura faz parte, especialmente na situação em que se formou a sociedade brasileira, fruto do colonialismo. A oposição construída historicamente que polariza os dois modos de expressão, oral e escrito, está no âmago do processo de colonização ocorrido na América Latina.

Cornejo Polar (2000), referindo-se ao diálogo de Cajamarca, o define como o 'grau zero' da relação entre uma cultura oral e outra escrita. O diálogo estabelecido entre o imperador inca Atahualpa e o padre espanhol Valverde, no ano de 1532, simboliza o enfrentamento de duas culturas – a inca, centrada na oralidade, e a europeia, centrada na escrita. O referido momento histórico, de acordo com Polar, explicita a necessidade de um conceito de literatura que

[...] tem a ver com algo mais importante que continua marcando até hoje a textura mais profunda das nossas letras e de toda a vida social da América Latina: com o destino histórico de duas consciências que desde o seu primeiro encontro se repelem pela matéria lingüística em que se formalizam, o que pressagia a extensão de um campo de enfrentamentos muito mais profundos e

dramáticos, mas também a complexidade de densos confusos processos de imbricação transcultural<sup>23</sup> (POLAR, 2000, p. 221).

Além da forma, é fundamental a relevância das temáticas priorizadas nos poemas estar associada ao corpo que performatiza. Nas competições de poesia, os *performers* falam sobre o racismo e o machismo vivenciado em experiências na sociedade brasileira, formada também a partir dessa imbricação. Eles usam a escrita, vinda da matriz dominante europeia, e destacam a oralidade, prioritária nas matrizes africana e indígena. Ao pensar a partir do processo de colonização, Taylor (2013, p. 45) observa que “a escrita, paradoxalmente, passou a substituir a incorporação e a se colocar contra ela”.

No eixo do que Polar (2000) caracteriza como um campo de enfrentamentos profundo e dramático se forja o processo de hibridismo. Tamanha complexidade, certamente, não comporta dicotomias e polarizações. A análise da observação de Canclini propicia o pensar sobre a presença da escrita na produção desses poetas que performatizam, observa o estudioso:

Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. Mesmo nos países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal (...), o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências (...) (CANCLINI, 2008, p. 142-143).

Por isso, em termos históricos, é importante que se pense a presença da escrita, mesmo em um espaço que privilegia a fala. Escrever, para os poetas marginais, é um modo de burlar esse sistema que historicamente usa a escrita como modo de estabelecer o que é culturalmente valorizado, mantendo o distanciamento necessário às relações sociais fundamentadas em estruturas de poder. Por outro lado, do ponto de vista do acesso a essa literatura, a transmissão oral é importante, uma vez que facilita o contato de um público maior, não porque seja constituído por analfabetos, mas pelos diversos motivos que afastam as pessoas da leitura de

---

23 É importante observar que os termos transcultural e híbrido, embora sejam eventualmente usados como similares, na sua origem estão associados a processos que se constituem de modo distinto, conforme explica Taylor (2013).

literatura. Ainda nesse sentido, há também de ser considerado que o *slam*, como modalidade acessível, tem colaborado para incentivar a leitura.

Os grupos socialmente marginalizados passam a figurar em cenários de produção escrita sem deixar de valorizar a transmissão oral. Não coincidentemente, homens e mulheres negros e negras se destacam tanto na organização de *slams* quanto como sendo *slammers*. Essas arenas poéticas, nas quais vozes subalternas se expressam pelo corpo e pelo verbo, suscitam pensar na pergunta proposta pela pesquisadora indiana Gayatri Spivak (2010) em seu antológico ensaio de título homônimo: “pode o subalterno falar?”.

Em sua dissertação de mestrado, Balbino (2016), estudando as vozes femininas na literatura periférica, afirma que sim. O que observo é justamente a tomada do espaço de fala por esses grupos oprimidos, através dos *slams*. Conforme Ferréz já anunciava no seu manifesto “Terrorismo Literário”<sup>24</sup>, não há mais de se ter porta-vozes, a voz agora sai do corpo marginalizado. Essas vozes subalternizadas, que falam e escrevem, caracterizam uma literatura, que no Brasil já vem desde a popularização dos saraus em São Paulo/SP e escapa à ordem posta.

É uma literatura em que o híbrido promove o enfrentamento de estereótipos, dentro de uma configuração social desigual e opressora. Por um lado, o “hibridismo ajuda a explicar como a autoridade colonial é produzida, performatizada e mantida” (TAYLOR, 2013, p. 155-156); por outro, o híbrido se “abre para fora”, formando “uma pletora de possibilidades, justaposições e novas configurações” (TAYLOR, 2013, p. 157). Os *slams* de poesia emergem dessa possibilidade de abertura, na qual se (re)combinam formas, conteúdos, expressividades múltiplas que são indissociáveis ao pulsar das vivências.

Há de se considerar a relação intrínseca entre esse novo formato de expressão literária performática e as tensões sociais, culturais, históricas e, por consequência, políticas, que caracterizam a sociedade brasileira. Assim, os *slams* expressam o que Polar (2000, p. 21) chama de “(...) conflito implícito numa literatura produzida por sociedades internamente heterogêneas, inclusive multinacionais dentro dos limites de cada país, ainda marcadas por um processo de conquista e

---

24 FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p.9-14.

É importante observar que no manifesto, Ferréz, embora afirme que os sujeitos subalternizados passam a falar por si, refere-se ao subalterno como uma totalidade, considera questões de raça e classe, mas a voz das mulheres não é considerada nesse momento.

uma dominação colonial e neocolonial (...). O crítico assegura ainda que “uma literatura produzida por sociedades assim constituídas não pode deixar de refletir e/ou reproduzir os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e sua dinâmica” (POLAR, 2000, p. 21).

Nas performances poéticas realizadas em *slams*, questões voltadas à desigualdade racial e de gênero e a sua interlocução, nas quais cabe colocar também o fator classe social, são destaques como temas. É preciso considerar que na dinâmica social, em que surgem essas performances, imperam as mais diversas formas de expressão do racismo e do machismo. A temática de cunho político, que contribui para que o formato das competições venha ganhando e se espalhando pelo país, se projeta por intermédio de corpos negros e femininos que se colocam ao espectador/leitor como a referência dos temas sobre os quais falam.

### 1.3 Performances poéticas e suas *inscrições* como atos políticos

Ao observar o que ocorre no contexto dos *slams*, nota-se que “o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 154). Como será possível observar nos exemplos a seguir, os versos indicam uma necessidade e uma vontade de expressão, que estão no texto escrito e se confirmam na fala. Mesmo diante dos textos em que não tenho acesso à versão escrita, observo que a escolha de palavras e expressões, a forma como estão encadeadas e como os temas são abordados apontam para a importância da fala, sem que se impossibilite a escrita.

Certamente, essa inclinação à oralidade é característica do gênero poema, especialmente devido a aspectos de métrica. Porém, diante do que ocorre na grande maioria dos poemas performatizados nos *slams*, são os aspectos formais diretamente relacionados aos temas que tornam evidente um predomínio dado a necessidade de falar, que ultrapassa a regra básica de que se deve falar nas competições de poesia. Afirmo a coexistência dos poemas na escrita e na fala, no entanto, destaco que os versos se caracterizam por serem moldados para a fala, ou mais, para o grito, que não corrobora a relevância de se pensar as especificidades da escrita nesse contexto literário. Os versos explicitam a vontade de transcender a

voz existente no texto escrito para a voz que se materializa a partir de uma existência expressa em atos performáticos.

A fala do texto poético é o que motiva a existência da performance nesse universo dos *slams*. Porém, além da leitura do texto no ato performático, é possível que o autor tenha publicado o poema em livro ou em páginas virtuais. A publicação escrita do texto performatizado, seja antes ou depois de realizada a performance, torna o poema publicamente duplo, isto é, o mesmo texto tem duas versões as quais os leitores podem ter acesso: a escrita e a performatizada. Os poemas duplicados mantêm elementos em comum que os tornam identificáveis, mas guardam suas especificidades. A performatização do texto na batalha agrega elementos que diferem da escrita como performance, isso porque há “elementos já virtualmente presentes no texto escrito que só por meio da ação do corpo e da voz (que também é corpo) podem ser de fato materializados” (ALEIXO, 2011, n.p).

Convém problematizar o entendimento de Zumthor (1997) de que cada vez que a comunicação poética passa de um registro a outro – do oral ao escrito ou do escrito ao oral – se produz uma mutação radical que é raramente perceptível a nível linguístico, mas que faz com que o poema mude de natureza e função. É evidente que o posicionamento do pesquisador está em consonância com o seu propósito de analisar a poética da oralidade e que para tanto precisa ser enfático ao considerar as propriedades específicas do texto poético oral. Mas, no caso dos *slams*, há de se relativizar, pois a coexistência de poemas nas duas formas de registro mostra que essa mutação sempre acarretará graus de significação distintos e nem sempre será radical.

Até o momento, meu foco foram dois poemas cujas versões oral e escrita estão disponíveis ao leitor. A partir de agora, analiso duas performances orais para as quais não há versão escrita publicada até o momento. Não é possível fazer uma análise comparativa como nos poemas anteriormente citados, mas Warley Noua e Lucas Koka performatizam seus poemas de modo a tornar ainda mais complexo esse processo de hibridação. São poemas que exigem a presença do poeta, cada um por motivos diferentes.

No caso da performance de Koka (2017), há um trecho em específico no qual é o movimento corporal que cumpre o que tradicionalmente seria papel da palavra. Quando o *slammer* enuncia “meu santo não faz assim ele faz assim” (KOKA, 2017),

é o movimento feito com o corpo que mostra a que se refere esse “assim”. Os gestos feitos pelos santos, que no imaginário estão associados a religiões cristãs e a religiões de matriz africana, respectivamente, são reproduzidos pelo *performer* e é preciso estar acompanhando sua ação para saber do que trata o “assim”, nas duas vezes que é utilizado. Somente ao visualizar o movimento do corpo do *slammer* é possível compreender o sentido.

Há, evidentemente, recursos no código escrito que permitiram ao poeta referir-se a esses gestos, fazendo com que o leitor construísse a imagem de cada um. Entretanto, a escrita desse trecho do poema acarretaria significativas mudanças em sua estrutura, exigindo o acréscimo de palavras e, por consequência, possivelmente implicaria na mudança de versos. O que o uso do gesto na performance permite afirmar então é que poderia haver uma significativa distância entre a versão escrita e a versão falada desse poema.

O corpo faz parte da sintaxe do texto, sendo assim, sua ausência compromete o sentido. O poeta publicou em seu canal no YouTube um vídeo composto pelo áudio da performance, por imagens que fazem referência ao tema do poema e pelo texto escrito que funciona como uma espécie de legenda. Mas, a imagem do momento em que ele reproduz os referidos gestos tem tanta importância que esse trecho da performance apresentada no Slam Resistência faz parte da composição do vídeo publicado por ele, obviamente porque caso usasse apenas o áudio e a legenda o poema ficaria incompleto. O leitor não teria elementos suficientes para compreender integralmente a mensagem poética.

A escolha pelo gesto é de natureza performática e se projeta de forma a ser lida como uma escolha política. Os movimentos gestuais configurados pelas mãos do poeta remetem ao sagrado, mais especificamente a duas formas de representação de sagrado que são culturalmente distintas. O primeiro movimento, no qual o *performer* une a palma das mãos, tem um significado dentro do universo da fé cristã, mais especificamente da igreja Católica; o segundo, em que ele coloca os braços para trás e sacode os ombros, tem um significado no contexto das religiões de matriz africana, nesse caso em específico, o Candomblé e a Umbanda.

Na performance, o *slammer*, um homem negro, nega através da gestualidade, que simboliza uma determinada fé, a imposição da religião do colonizador e senhor de escravos. Ao mesmo tempo, afirma a sua crença através de uma configuração

gestual que é própria do sagrado africano, colocando-se como pertencente a um determinado grupo social. Ele afirma suas raízes denunciando o racismo que se mostra também através da criminalização da suas crenças. O poema se inscreve na pele, se realiza na presença física do poeta-*performer* como agente do próprio texto naquele espaço-tempo.

A corporeidade é atrelada aquilo sobre o que se fala nos poemas, como ponto de contato entre o *slammer*-artista que performatiza (performance) e o sujeito homem, mulher, negro, negra, que se faz presente atuando naquele espaço (performatividade). Isso, levando em consideração o entendimento de que o corpo não é limitado a sua materialidade biológica, mas é produzido a partir do que se diz sobre ele. A construção discursiva situada cultural e socialmente, está nessas performances enquanto práticas poético-discursivas.

No momento da performance, os gestos de Koka (2017) integram os movimentos do corpo à poética de um modo específico (ZUMTHOR, 1997). Eles se associam ao enunciado de forma a completar seu sentido, não estão simplesmente acompanhando as palavras. Sobre os gestos como elementos da “estruturação corporal”, constituintes da performance, Zumthor afirma que “(...) alguns dentre eles significam, outros simplesmente apelam à minha atenção, à minha emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo da cena corporal; outros duplicam a palavra” (ZUMTHOR, 1997, p. 205). O pesquisador analisa ainda:

Quanto à relação complexa da gestualidade como linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definição: redundante, o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambigüidade; enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito (ZUMTHOR, 1997, p. 205).

Quando modula e articula os gestos para fazer referência às religiões, o *performer* não os usa para completar palavras, configura-os pelo movimento dos braços de forma a substituí-las. Sendo assim, na comunicação poética, ele fornece ao espectador uma informação que está nos gestos, culturalmente reconhecidos. Nesse momento do poema, não são as palavras, são os gestos que comunicam. É evidente que em todas as performances os gestos têm sua função e fazem parte do processo de comunicação poética, dada a importância da “estruturação corporal” na performance, mas é relevante observar sua potencialidade ao passo que está “denunciando o não dito”.

A partir disso, também cabe analisar o gesto final feito por Negrão (2017) em sua performance. Ao pronunciar as palavras “dá pra ver que eu não vim pra deixar claro”, o *performer* produz um movimento com os braços, fazendo referência ao próprio corpo, mais especificamente a cor da pele, usada ironicamente como antônimo para a palavra “claro” expressada pelo verbal. O *performer* estabelece e usa a relação entre o verbal e o corporal para produzir sentidos e remeter à questão de toda sociabilidade negativa que se produz no uso de palavras e expressões relacionadas ao “negro”. O termo “claro” é culturalmente associado ao branco e tem como antônimo a palavra escuro, associada ao negro. A primeira é identificada com aspectos bons, enquanto a segunda com aspectos negativos, o que se configura também como expressão do racismo.

Nessa perspectiva, é importante considerar que essa ação se faz na junção entre formas linguísticas e não linguísticas, as quais Zumthor (1997) agrupa como “socio-corporais”. Em Duarte (2016) e Romão (2017), a gestualidade acompanha o verbal, enfatizando, corroborando seu sentido. Considerada a definição estabelecida por Zumthor (1997), os gestos empreendidos pelas *performers* têm caráter redundante ou buscam minuciar o sentido da palavra não deixando dúvidas quanto ao sentido que visam expressar. A forma como Koka (2017) insere na performance os dois gestos coloca-os como elementos constituintes da sintaxe do poema. Os movimentos de gestualidade vêm na sequência da palavra “assim”, completando o seu sentido e estabelecendo relação com as palavras enunciadas posteriormente.

É certo que quando se fala em modalidade escrita há também de se considerar movimentos de gestualidade. Mas, como explica a comparação de Zumthor (1997, p. 207), a poesia escrita “inventou estratégias que lhe permitem integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto: sempre parcial, ambíguo, condicional”, já “na poesia oral, o texto não tem o que fazer destes índices: cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema” (ZUMTHOR, 1997, p. 207). É baseando-se nesse entendimento que o estudioso afirma que a “função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia” (ZUMTHOR, 1997, p. 207).

Esta ligação primária, que externaliza o poema, é essencial à performance. Ela possibilita todo o desencadeamento do uso do corpo na poética que caracteriza a literatura divulgada nos *slams*. A performance de Warley Noua (2016) no Slam

Resistência é mais um exemplo de toda complexa construção de movimentos corporais, da voz, de expressões faciais e de gestualidade no uso do corpo para modalizar o discurso poético. A expressão corporal, e tudo o que a ela se relaciona, confere características ímpares à performance de Noua.

O *slammer* “encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento de corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular” (ZUMTHOR, 1997, p. 207). É possível observar isso nas demais performances também, no entanto, no poema de Noua contrastam teores de melancolia, repulsa, revolta, medo e ironia que complexificam a relação enunciado-gesto.

O *performer* enuncia as palavras iniciais da performance usando entonação de canto, o que provocaria um distanciamento entre a versão oral e a versão escrita, caso o poeta a tivesse publicado. Assim que conclui essa introdução cantada, ele começa a enunciar seus versos em um ritmo vocal um tanto acelerado, acompanhado por uma movimentação rítmica do corpo que dialoga com a frequência rítmica da voz. Noua se movimenta fazendo expressões faciais e gesticulando enfaticamente enquanto faz uso do espaço que dispõe para a performance.

O cunho fortemente teatral da performance de Noua explicita significativamente o pensamento de Zumthor (1997, p. 209): “é a forma dramática que reveste normalmente, em todas as culturas, a performance poética. Totalmente presente, o corpo encena o discurso”. Para além disso, cabe pensar então na poética da performance como uma inscrição, dentro do que assertivamente observa Marcelino Freire. O escritor afirma que no *slam* a poesia é escrita diretamente desses corpos feridos, permanentemente excluídos, portanto, o correto seria compreendê-la como uma poesia “inscrita”, nascida do próprio corpo do poeta *performer* (FREIRE, 2018)<sup>25</sup>. Essas performances poéticas são construídas através do corpo-discurso, compreendido a partir do que ensinam as palavras de Zumthor:

Pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma

---

25 Essa colocação do autor é proveniente de uma fala concedida em entrevista ao canal da revista Carta Capital no YouTube. FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire: "Literatura de firulinha não faz resistência". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S07We755nUA>. Acesso em 13 fev. 2019.

semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; (...) É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Esse entendimento está muito mais relacionado ao próprio “ser” do poeta, sua cor de pele, sua sexualidade, o lugar de onde vem, a classe social a qual pertence e o que vivenciou a partir desses lugares em que é colocado. Entretanto, quando essa vivência atravessa a comunicação poética performatizada, sendo o tema sobre o qual se fala, a análise dos elementos da “estruturação corporal” torna-se transversal. O cabelo é o motivo do sentimento de repulsa que está no decorrer de todo o poema e ele não faz parte de uma caracterização para a performance, lembrando que não são permitidos adereços. É o poema “inscrito”, o sentido que vem do corpo.

Dessa forma, há de ser considerada no processo a existência do “arquétipo”, enquanto categoria definida por Zumthor: “arquétipo refere-se ao eixo vertical, à hierarquia dos textos; designa o conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual” (ZUMTHOR, 1993, p. 145). Assim definido, o pesquisador explica: “mesmo que uma seqüência lingüística (texto) seja escrita, memorizada previamente à performance, ela mostra ainda o arquétipo, permanece virtual, numa relação com o que será performatizado” (ZUMTHOR, 1993, p. 145).

A publicação do poema na versão escrita, como ocorre nos casos de Duarte (2016) e Romão (2017), pode tornar essa virtualidade menos opaca, já que o leitor/espectador tem acesso as duas formas. Já nos textos de Noua (2016) e Koka (2017), a não publicação oficial dos poemas na modalidade escrita faz com que a relação entre uma escrita prévia e a performance seja caracterizada por um nível de virtualidade consideravelmente mais opaco.

A escrita, no caso de Noua, assim como no de Koka, poderia tornar as duas versões do poema distantes demais para que se pudesse considerar os resquícios básicos de unicidade, assim, o “arquétipo” ficaria borrado. Os versos finais enunciados pelo poeta Noua (2016) são os que ratificam a dificuldade de conceber um movimento linear no eixo escrita-inscrita, ou inscrita-escrita, retomando o termo empregado por Freire (2019). Em Noua (2016), os versos que finalizam o poema, com a trama em que se articulam linguagem verbal e gestual, seria difícil conceber

uma versão escrita sem que a produção de sentidos ficasse consideravelmente prejudicada. Haveria um distanciamento maior entre o escrito e o falado.

Nesse sentido, é pertinente compreender o que analisa Zumthor quanto ao elemento gestual:

Objeto de percepção sensorial interpessoal, o gesto coloca em obra, em seu autor elementos cinéticos (...), processos térmicos e químicos, traços formais como dimensão e desenho, caracteres dinâmicos, definíveis em imagens de consistência e de peso, um ambiente, enfim, constituído pela realidade psicofisiológica do corpo de que provém e do entorno desse corpo. (...) o gesto pode ser signo, na medida muito geral em que ele é culturalmente condicionado, e na medida específica em que ele traz, em meio determinado, uma significação convencional (ZUMTHOR, 1993, p. 243).

Quando começa a falar os versos finais “nojo também é enjojo por algo desagradável, repulsa, repugnância” (NOUA, 2016), o poeta diminui o ritmo vocal e a velocidade com que desenvolve os gestos. O tom de ironia completa o final em que se expressa um sentimento de vingança por toda a dor sentida. Relacionado a esse tom irônico está também o ritmo vocal empregado por ele, observo que até o momento final, o *slammer* vinha usando sua voz com ritmo acelerado, expressando uma ideia de ansiedade, que pode ser associada ao medo que diz sentir, porém, nos versos finais, em que chama a atenção para si explicitamente, ele diminui o ritmo vocal e gestual.

É como se provocasse uma virada de posições quanto aos sentimentos, a ansiedade que ele sentia deve ser transferida para quem o vê e o faz sentir-se mal. Os diferentes sentidos da palavra “nojo” usados pelo *slammer*, primeiramente relacionada à tristeza e posteriormente à repugnância, conduzem essa mudança de perspectiva. Enquanto fala, usa as mãos para, em movimentos mais lentos, soltar o cabelo que estava preso. O *performer* diz em tom mais lento e derradeiro “você quer mesmo morrer vomitando? Então foca bem em mim, morra de ânsia” (NOUA, 2016). A expressão “foca bem em mim” convoca o olhar, chama a atenção para si, reforçando o tom no qual já havia se pronunciado, como em versos anteriores: “ouçam bem”.

A referência constante a própria presença é expressiva da profundidade dos versos de Noua, um corpo que fala por palavras, pela voz, por gestos, por aquilo que

o constitui no mais essencial de seu ser. Ele traz para a constituição da performance e, portanto, para o sentido que ela produz, seu corpo, a cor da pele, o modo como usa o cabelo, o modo como se veste. Traços que culturalmente o identificam como negro são parte fundamental dessa construção.

As performances poéticas como a apresentada por Noua (2016) expressam em grau máximo a afirmação de que “o corpo é construído, também, pela linguagem”, que “tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir-lhe normalidades e anormalidades” (GOELLNER, 2008, p. 29). A pesquisadora Silvana Goellner explicita ainda toda a complexidade que a noção de “corpo” carrega:

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorpora, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem (GOELLNER, 2008, p. 29).

Noua (2016) cita o cabelo nos versos iniciais, mas ao concluir a performance não menciona o cabelo na fala, utiliza o gestual, os movimentos corporais para remeter ao elemento ao qual se refere. Elemento este que é próprio do seu corpo, que o identifica, que é também um marcador social. Por meio da linguagem corporal, o poeta mostra a potência da sua expressividade na performance poética. A presença física do poeta-*performer*, que entrelaça o corpo às palavras, é constitutiva do processo de significação. Caberia ao poeta-escritor o uso dos recursos que a escrita possibilita para construir esses sentidos, contudo, haveria uma grande distância entre a versão escrita e a performatizada.

Nesse poema, o grau de distanciamento entre oralidade e escrita dá-se de modo a ressaltar os elementos próprios da oralidade que não ficam explícitos no registro escrito da mesma forma, ou mesmo que escapam a esse registro. Na produção escrita, se perderiam elementos marcantes da “estruturação corporal” (ZUMTHOR, 1997). Para além de aspectos formais, destaca-se sobremaneira não somente a expressividade do poeta enquanto artista que performatiza seu texto, mas sua existência como ser humano, negro, morador da periferia, homossexual,

como alguém que não se enquadra nos padrões sociais que determinam comportamentos e maneiras de ser e agir. O corpo como elemento constitutivo do verso é próprio da poesia oral como performance e pode ser compreendido a partir do que explicita Zumthor (1992):

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes (ZUMTHOR, 1993, p. 244).

É certo que o engajamento do corpo acontece desde o processo de escrita. No entanto, é notória, em grande parte das performances em *slams*, a presença física desses corpos, cujo engajamento é parte essencial do todo que compõe o texto poético performático. A associação entre gesto e palavra é inerente à performance literária e a respeito da relação entre o gestual e o verbal, Zumthor (1993) cita também a ideia de “verbomotor”, apregoada por Marcel Jousse, e a ideia de “gestus”, definida por Bertholt Brecht:

Marcel Jousse, ao cabo de vinte anos de pesquisas e de tentativas de descer às próprias raízes da espontaneidade expressiva, colocava como indissociáveis o gesto e a palavra, num dinamismo complexo que ele chamava, verbomotor. A partir de outras premissas, e na perspectiva da performance Brecht criou para si a noção de gestus, envolvendo, com o jogo físico do ator, certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor quanto às frases que ele enuncia. Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente (ZUMTHOR, 1993, p. 244).

A atitude corporal reside ainda na diferença entre a escrita como performance e a performance oral. O momento da enunciação poética coloca em evidência o corpo do poeta não só porque é usando o corpo que ele performatiza, mas especialmente porque o tema que aborda no texto poético está diretamente relacionado ao seu corpo, cujos marcadores sociais, culturais e biológicos, relacionados a questões de cor, gênero e classe, o constituem enquanto sujeito que vive em um determinado espaço social. Esse aspecto faz parte do processo de hibridismo no qual acontece a produção literária que surge nas batalhas de poesia falada.

Outrossim, mais do que elementos puramente formais de registro do texto, escrita e oralidade carregam consigo a carga de fatores culturais que estão diretamente relacionados ao contexto de colonização em que se formou uma sociedade racista, classista e patriarcal, como a brasileira. Por isso, mencionar o hibridismo entre essas duas modalidades, que se realizam performaticamente, requer pensar para além da forma. A partir da afirmativa de Ravetti, é possível perceber que o processo de hibridação é característico da performance:

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suporte, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de 'influências' unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte (RAVETTI, 2002, p. 57).

Diante disso, cabe observar que a ação performática nos espaços das batalhas de poesia falada é híbrida pela convergência de múltiplos fatores, dentre os quais, estão os apontados pela autora. O fator escrita/oralidade está situado no âmbito da interferência, ou influência, política nas artes performáticas, entre as quais se insere os *slams* de poesia. Isso porque a opção por usarem concomitantemente essas duas modalidades é uma maneira de, consciente ou inconscientemente, os escritores-poetas-*slammers* estarem se posicionando politicamente.

Há poetas *slammers* que publicam livros, divulgam sua escrita e fazem questão disso. Há também as publicações de livros de coletâneas com poemas performatizados em *slams*. Entretanto, há aqueles que não fazem questão da publicação escrita. Noua (2016), Koka (2017) e Negrão (2017) por exemplo, ainda não publicaram seus textos na modalidade escrita. De qualquer forma, mesmo entre os poetas-*slammers* que têm os poemas publicados no registro escrito, parece haver a consciência de que o momento da fala é primordial, é ele que faz a performance acontecer no contexto específico do *slam*.

Uma forma não exclui a outra, ao contrário, elas se engendram de modo que sem desprestigiar por completo a escrita, os *slammers* conferem à oralidade um lugar de centralidade e evidência que ao longo do tempo foi perdido por questões políticas. A visão dicotômica que historicamente passou a opor oralidade e escrita

como duas modalidades completamente distintas, reforçando a supremacia da segunda sobre a primeira, fica fragilizada com a proposta dos *slams* de poesia.

Na performance, a oralidade ganha destaque, mesmo havendo, publicada ou não, a versão escrita do poema. Do ponto de vista político, o híbrido é importante, mas, dentro desse processo, o destaque dado à oralidade é de extrema relevância, pois a constituição do que compreendemos hoje por literatura foi forjada na ideia de escrita. Ademais, o espaço para a fala, que se dá por meio das performances poéticas, é ocupado majoritariamente por corpos de homens negros, mulheres negras e brancas, ambos vindos de zonas periféricas.

Haja vista a convergência dos elementos tema e formato, a literatura popularizada através das performances em *slams* pode ser compreendida a partir do que Josefina Ludmer (2007) denomina “literaturas *postautónomas*” (“pós-autônomas”). A crítica afirma que as escrituras da atualidade “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido” (LUDMER, 2007, n.p).

Como práticas inseridas no cotidiano, em que tanto o formato e a organização das batalhas quanto o todo que constitui as performances dialogam constantemente com elementos desse cotidiano, os *slams* são territórios que colaboram para instaurar ao passo que visibilizam fronteiras. As demarcações que fixam modalidades, gêneros, disciplinas, suportes são tensionadas nesses territórios, no interior de uma situação social contemporânea cuja complexidade pode ser entendida a partir das palavras de Ludmer:

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc) (LUDMER, 2007, n.p).

Essa conjuntura apontada pela autora permite compreender a potencialidade configurada pela *inscritura* dos poemas, tal como são tornados públicos nos *slams*. Além disso, evidenciam as características singulares da forma escrita em constante

diálogo com a fala, portanto, com o corpo dos poetas, considerados aqui os poemas já mencionados e a estética das obras publicadas por Duarte (2016) e Romão (2017). Os elementos imagéticos próprios da performance esboçam o contorno dessa realidade cotidianamente (des)construída, caracteristicamente fronteiriça. Estar constituída na fronteira entre realidade e ficção, entre as determinações de gêneros, ser veiculada em diferentes suportes é próprio da expressão literária presente nos *slams*, *essas inscricuras*:

Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático (LUDMER, 2007, n.p).

Este tecido de palavras e imagens é tramado pela interligação performática entre o corpo, a palavra e a voz. Essa trama é intensificada pela presença do corpo negro e do corpo feminino relatando na performance as vivências cotidianas que se relacionam a marcas socialmente construídas que generificam e racializam esses sujeitos. A fala sobre machismo e racismo nos poemas vem sempre a partir de fatos, sejam eles passados ou presentes, cuja vivência é reconhecida, dada a realidade experienciada por grupos minoritários como mulheres e negros. Nesse sentido, os corpos associados aos temas dos poemas formam o eixo no qual se organiza a tecitura da performance.

Há um embate político e ideológico que marca um movimento de permanente contestação nesses territórios. Neles, os *performers* “reafirmam um ‘nós’ em oposição a ‘um outro’”, para desconstruir percepções equivocadas e atitudes violentamente opressivas. Nesse embate, defendem o direito ao corpo, ao espaço, à revisão da história” (MINCHILLO, 2006, p. 14). Este “outro” representa a estrutura de poder que instaura determinados padrões de como ser e estar no mundo, englobando aspectos como gênero, cor e classe em uma conjuntura constituída de fatores econômicos, culturais, geográficos e étnico-raciais. Pensadas essas relações nas estruturas hierárquicas de poder, cabe observar ainda que os “outros” são os

sujeitos subalternizados a partir das construções classe, cor e gênero, o que é invertido na fala desses poetas.

Deve-se considerar nesse contexto o que Bhabha (1998, p. 347) define como entre-tempo pós-colonial, sem o qual “o discurso da modernidade não pode ser escrito”. O pesquisador enfatiza ainda que, com o passado projetivo, esse discurso pode

ser *inscrito* como uma narrativa histórica da alteridade que explora formas de antagonismo e contradição social que ainda não tiveram uma representação adequada, identidades políticas em processo de formação, enunciações culturais no ato do hibridismo, no processo de tradução e transvalorização de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 347, grifo meu).

O caráter híbrido que marca os *slams* é próprio da sua poética de contestação e confronto, tanto de uma conjuntura social de maior abrangência quanto de esferas estruturais específicas que se ligam ao todo, como o próprio sistema literário, forjado e valorizado com fundamento em uma noção de superioridade da escritura. Os *slams* de poesia ampliam o território de divulgação e consumo de literatura de modo a deslocar “a centralidade, no mapa das práticas literárias, do texto impresso e da leitura individual e silenciosa” (MINCHILLO, 2017, p.6).

Por isso, de acordo com Minchillo (2017), o caráter contestador do *slam* dá-se não só pelo conteúdo dos poemas, mas por questionar implicitamente parâmetros consagrados do sistema literário. Isso porque, como eventos essencialmente performativos, restituem o valor das relações presenciais entre autor/apresentador e da audiência em ambientes tradicionalmente não consagrados à literatura: a estação do metrô, a praça pública, a calçada, o bar e porque ao acontecerem nesses espaços interferem no mapa da produção e recepção literárias (MINCHILLO, 2017).

O desenvolvimento da tecnologia facilitou o registro desses eventos centrados na fala. Ao serem publicados, os vídeos com as performances colocam não só o texto, mas o seu autor em evidência. O registro, a publicação e o compartilhamento desse material estão configurando outras formas de produzir, publicar e de ler literatura, implicando tanto questões de ordem formal e estética, quanto de produção, publicação e leitura.

A batalha que acontece em uma praça, por exemplo, é dotada de um caráter democrático por tornar a poesia acessível. Porém, no momento em que o texto é

publicado na *internet*, no formato de vídeo, esse acesso pode se expandir significativamente. As performances poéticas atingem especialmente um público que não tem acesso ao livro, já que este é um bem cultural, cujo valor monetário não é acessível a grande parte da população brasileira. A oralidade se torna relevante nesse aspecto.

Ao concluir sua análise a respeito da fluidez das fronteiras entre a oralidade, a escrita e o performático, Queiroz (2007) afirma que está havendo na contemporaneidade a retomada da produção oral e, por consequência, sua “(...) reelaboração através da palavra poética fixada pela escrita e flexibilizada em performatividades” (QUEIROZ, 2007, p. 205). A afirmativa do pesquisador, juntamente com a noção de que estamos na era de uma “literatura postautônoma”, conforme postulado por Ludmer (2007), propicia refletir sobre as influências da *internet* no âmbito da literatura, enquanto uma prática cultural socialmente localizada.

Um aspecto de grande relevância para pensar as performances nos *slams* brasileiros é o uso de plataformas digitais e redes sociais, mais especificamente o YouTube e o Facebook. Essas mídias foram fundamentais para que os *slams* se tornassem conhecidos no país<sup>26</sup>. As batalhas de poesia ocorrem nas ruas, evidentemente esse é o seu lugar. As performances são realizadas nas praças, nas estações de metrô, nos largos, esses são os espaços prioritários. Porém, é comum os organizadores e *slammers* utilizarem as mídias sociais para publicação dos vídeos de performances e o alcance que elas vêm atingindo nesses espaços virtuais mostra o quanto esse meio é relevante.

A oralidade acontece no *slam* de modo a interligar também o real e o virtual, inserindo a literatura nas novas práticas de interação, mostrando sua maleabilidade e potencial de alcance. Além disso, eles usam essas mídias para divulgar também seus textos escritos. Ao participarem das batalhas, os poetas sabem que estão sendo filmados e que sua performance poderá ser publicada. Diante disso, há de se considerar a presença da(s) câmera(s) ou smartphones usados para a filmagem.

---

26 É importante observar que a popularização das performances gravadas em vídeos e publicadas nessas mídias, tanto nas páginas dos *slams* quanto nas páginas pessoais dos *slammers*, foi o que ocasionou a projeção dos *slams* no cenário nacional. A performance de Noua (2016) possui mais de 300 mil visualizações, já a de Kóka (2017) possui mais de 400 mil visualizações, ambas publicadas tanto no canal do YouTube “Sociedade dos Poetas Subversivos” quanto na página do Facebook do *Slam Resistência*, sendo que o maior número de visualizações é dos vídeos publicados no Facebook.

Negrão (2017) apresenta-se olhando para a câmera em alguns momentos. Embora não deixe de se dirigir ao público que o assiste e reage ao seu texto, ele prioriza o direcionamento do seu olhar para a câmera, principalmente nos instantes em que dá ênfase aos versos.

Ao olhar diretamente para a câmera que o está filmando, o performer direciona a enunciação de seu poema a um público mais amplo, a um número maior interlocutores/leitores. Amplia-se, dessa forma, a perspectiva da performance como uma prática essencialmente imagética. Registrada no formato de vídeo, ela dialoga com uma linguagem que é própria das mídias digitais e colabora para aproximar o público da literatura. Trata-se da palavra em movimento, disparada objetivamente com um caráter poético em um curto espaço de tempo. O poema em performance é publicado na *internet*, recebido na tela do *smartphone* e rapidamente “lido”.

Em três minutos, o interlocutor tem contato com um poema capaz de despertar reflexões sobre temas sociais complexos. O fator tempo é um aspecto crucial na linguagem característica das mídias sociais. Uma das regras básicas do *slam* é de que a performance não deve ultrapassar três minutos. Sendo assim, o texto não pode ser longo, precisa atingir de modo mais rápido e objetivo seu interlocutor. Essa é uma característica fundamental dos textos publicados em mídias sociais com a qual os *slams* dialogam. Por consequência, colabora para o grande número de visualizações das performances.

Todavia, é preciso pontuar também que esse aspecto formal não é suficiente. O teor político dos poemas, nos quais há um grande número de homens negros e mulheres negras e brancas enunciando versos constituídos como gritos de denúncia, revolta e revide frente ao racismo e ao machismo, é primordial. Se entrelaçam, nesse ponto, a popularização dos *slams* e o momento político do país, indissociável da sua história desde a invasão europeia.

A esse respeito, destaca-se ainda que os *slammers* negros e negras frequentemente fazem referência a personalidades históricas que são reconhecidas como ícones na luta contra o racismo em todo o mundo. Nomes como Nelson Mandela, Martin Luther King, Malcom X, além de Zumbi dos Palmares, Carolina Maria de Jesus, Dandara e principalmente o grupo de RAP nacional Racionais MC's são uma constante nas performances poéticas apresentadas em *slams*, que têm o racismo como tema. Negrão (2017) cita em sua performance Martin Luther King,

Zumbi, Tereza de Benguela, Dandara, além de fazer referência ao ex-presidente norte-americano Barack Obama e parafrasear o trecho de um RAP do grupo Racionais.

Essa fala potencializada por tudo o que essas pessoas representam vai ao encontro do que analisa Nascimento:

Considerando que os slammers contam com um período de tempo reduzido para comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história e despertar sentimentos no público e nos jurados, pode-se dizer que seu trabalho criativo passa por um processo determinado e específico de concentração e expansão (NASCIMENTO, 2012, p. 109).

Essas referências históricas estão constantemente presentes, tanto por representarem toda a luta pela liberdade, quanto pela crítica ao fato de sua história não ser contada, configurando mais uma forma de silenciamento e apagamento de personalidades negras. Todos esses líderes, em diferentes períodos e nas diferentes configurações sociais de sua época, reivindicaram pautas do movimento negro. Mencionar esses nomes nos poemas significa inseri-los nessa busca por escrever uma nova história, que inevitavelmente está ancorada no que foi vivido, o que pode ser compreendido a partir do que explica Nascimento:

Num primeiro momento, os slammers utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema que querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar. Posteriormente, se dá o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado se vivifica por meio da emissão sonora e se dilata na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal, presentificando a “força-forma” do texto (em seu sentido amplo) e levando o público a percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos. É nesse momento, da performance, que se dá novamente o encontro das memórias (NASCIMENTO, 2012, p. 109).

Sob a perspectiva formal das performances, a inscrição desses nomes agrega aos efeitos de sentido do poema ao sintetizar uma série de elementos que configuram a postura de resistência na qual o *slammer* se insere. Esses nomes intensificam o dizer e a autoridade da voz na estrutura do texto poético performatizado. O autor tem três minutos para enunciar seu texto e esse limite de

tempo incita a busca por recursos que o auxiliem a transmitir tudo o que tem a dizer, com a profundidade exigida pelo assunto do qual está falando.

Em suma, a oralidade nesse âmbito é essencial tanto pela presença do poeta frente ao conteúdo do seu texto quanto pelo fato de que os internautas das redes sociais estão muito mais dispostos a dedicar seu tempo a textos que possuem forte apelo imagético. O conceito visual, um dos caracteres mais relevantes da performance é, conseqüentemente, um elemento categórico nessa literatura. Os recursos audiovisuais e a possibilidade de publicação em mídias sociais fazem com que as performances transcendam os limites do aqui e agora em um determinado lugar e tempo.

Elas vão do espaço físico ao virtual e, na perspectiva do uso de tecnologias digitais, corroboram a constituição de uma literatura multimídia. Nesse sentido, é pertinente considerar a produção das poetisas e *slammers* Luiza Romão e Mel Duarte, pois além de serem reconhecidas pelas performances em *slams*, elas produzem também uma série de performances a partir de sua poesia. Romão transformou sua obra Sangria (2017) em um show-poético, além de ter produzido um filme homônimo, composto por performances de cada um dos poemas que compõem o livro. Duarte lançou nas plataformas digitais um álbum no formato de *spoken word*, cujos poemas estão sendo performatizados e publicados também em formato de vídeo nas páginas da poeta. Esses movimentos e multiplicidade de ações estão em conformidade com a análise de Ravetti:

Na idéia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work en progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade (RAVETTI, 2002, p. 65-66).

Toda essa conjuntura, na qual se inserem as performances produzidas nas batalhas de poesia falada e publicadas em mídias sociais, possui um ponto convergente básico. Trata-se do fato de que além de compor no papel, ou usando editores digitais, os poetisas e *slammers* levam sua literatura direto ao público, o que é próprio da “literatura oral”, de acordo com o postulado por Finnegan (2016). Com

essa literatura multimídia, os autores acabam burlando o sistema literário, pois a escrita, considerando a publicação de livros, pode ter um custo financeiro elevado. Ademais, acrescenta-se ainda que a ideia de compartilhamento de conteúdos, muito importante para que essas mídias efetivamente atinjam seus propósitos, coaduna a filosofia dos *slams* como comunidades de partilha, de celebração e democratização da palavra.

Duarte (2016) e Romão (2017) são exemplos de autoras que publicaram livros através de editoras alternativas, com custo menos elevado. Luiza Romão utilizou-se de uma ferramenta digital que permite arrecadar recursos financeiros para a realização de projetos, assim, a obra *Sangria* (2017) foi publicada mediante recursos vindos de financiamento coletivo. Contudo, todo o processo que envolve a publicação de um livro, não é simples e a possibilidade de impressão ainda é restrita, embora venha sendo crescentemente democratizada. As mídias sócias têm um papel importante, possibilitando que os poetas divulguem seu trabalho independentemente da indústria gráfica.

Associar performance e literatura, nesse contexto, é uma alternativa para incentivar a produção e prestigiar novas autoras e novos autores que estão fora dos círculos de supervalorização da publicação impressa por grandes marcas do mercado editorial. Para negros, negras e mesmo mulheres brancas, acrescentando-se a esses marcadores a classe social, publicar um texto escrito no formato livro impresso sempre foi mais difícil.

Diante desse cenário, porém, a realidade vem demonstrando que há significativas mudanças em cursos. Inicialmente, a popularização dos *saraus* na capital paulista e agora os *slams*, com a tomada de espaços públicos e ampla propagação através da *internet*, estão colaborando para essas mudanças. Democratiza-se assim a escrita, a possibilidade de fala e se caracteriza uma nova forma de incentivo à leitura, como exercício de cidadania. Por conseguinte, as performances poéticas incentivam uma transformação social que só será possível mediante posturas antirracista e feminista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática de recitar poesia faz parte da história da humanidade. Na contemporaneidade, os *slams* são espaços nos quais essa prática é revitalizada tanto pelo formato de competição quanto pela construção poética corporal, uma vez que a performance poética acontece na integração singular de linguagem verbal e corporal. Assim, nessas batalhas de poesia falada, que acontecem prioritariamente em espaços públicos abertos, a performance poética é central. Sua relevância acentua-se principalmente porque esses eventos culturais acontecem em torno de práticas que são dotadas de significativo teor político ao abrangerem especificidades de temas como machismo e racismo.

As análises desenvolvidas nesse trabalho destacaram alguns elementos e fatores primordiais para compreender como se configuram as performances em *slams* de poesia. Seja como uma manifestação artística devidamente contextualizada nos estudos das artes, ou como práticas sociais diversas que escapam a essa delimitação temporalmente situada, embora não menos complexa, a performance deve ser majoritariamente compreendida como uma arte de fronteira, portanto, híbrida e como fenômeno social que é, se rebela contra qualquer tentativa de enquadramentos e delimitações.

O que as análises mostram é justamente essa impossibilidade de que se esgotem as leituras quanto à prática da performance poética, que deve ser compreendida em constante interlocução com diversos campos do saber. Acrescenta-se a isso o fato de que a organicidade dessas competições as tornam espaços igualmente complexos, múltiplos, cuja existência não comporta limites estritamente delineados.

Nos *slams*, o espaço é organizado com uma dinâmica própria para a realização de performances poéticas, que tanto estão relacionadas à *performance art*, quanto a manifestações e práticas sociais que antecedem essa classificação, especialmente as que são originárias de culturas africanas e ameríndias. O foco na palavra falada dentro de um ambiente propositalmente arquitetado para celebrar o encontro, a integração de vivências e trocas de experiências aproxima o movimento de práticas originárias das culturas citadas.

A forma como se configura a realização das performances poéticas em *slams* no Brasil, espaço prioritariamente ocupados por mulheres negras e brancas e por homens negros, falando sobre questões de raça e gênero, torna ainda mais significativa essa aproximação. A maioria dos vídeos publicados mostra que a colonização, a escravidão e o machismo, como alicerces sob os quais se estrutura a sociedade brasileira, são fatores constantemente presentes nas performances poéticas. A partir deles, os *performers* buscam tanto denunciar situações cotidianas de opressão, apontando para um passado sempre presente, quanto acenam para as mudanças almejadas, diante da não aceitação do *status quo*. Dessa forma, configura-se o caráter político dessas práticas.

Ademais, dentro do contexto dos *slams*, a realização da performance poética dá-se como práxis política pelo protagonismo desses sujeitos que usam a semiótica da expressão corporal para produzir sentidos, na perspectiva de um contra-discurso. Aquilo que culturalmente se atribui aos homens negros e as mulheres negras e brancas, construindo uma sociabilidade negativa sobre seus corpos culturalmente marginalizados, é denunciado e contestado em tom de protesto e revide.

A “estrutura corporal” através da qual a performance poética se materializa é situada em um espaço-tempo, nela estão implicados fatores de ordem histórica e cultural. Como campo de significação o corpo deve ser compreendido dentro de referências que emergem do âmbito cultural, abrangendo relações sociais, interlocuções, assim como tensionamentos e contradições. As batalhas de poesia falada são espaços simbólicos nos quais as performances não podem ser dissociadas de aspectos socioculturais e de posicionamentos políticos, porque esses sujeitos performatizam a partir desses aspectos, mais especificamente a partir do entendimento de que há marcadores sociais usados para tentar constantemente normatizar sua existência.

O corpo ganha mais destaque nos momentos em que a palavra parece não ser suficiente para dimensionar aquilo que o *performer* deseja expressar, conforme ficou evidente nas performances de Koka (2017), Noua (2016) e Negrão (2017). Porém, o movimento de “inscrição” poética evidente pela importância do corpo acontece no processo de relação intrínseca entre a expressão verbal e não verbal. Nele se situa a hibridação entre as modalidades oral e escrita da língua. Essa hibridação ultrapassa aspectos formais da linguagem poética, ela incide sobre

aspectos socioculturais mais amplos. No campo cultural, além de todas as questões referentes à temática dos poemas e a fatores identitários dos autores, o *slam* tende a desafiar a supremacia da escrita, sem ignorá-la.

A escrita ocupa um lugar importante, uma vez que é nela que se dá o início do processo. Habitualmente, a construção verbal é concebida primeiro na escrita para posteriormente ser falada, o que torna os textos híbridos entre essas modalidades. Ocorre que ao longo da história foi construída uma oposição que polarizou oralidade e escrita, supervalorizando a segunda. Com o advento de novas práticas culturais, como os *slams* de poesia, o distanciamento entre oralidade e escrita pode ser relativizado e deve ser analisado cuidadosamente a cada contexto de uso. A análise das performances de Duarte (2017), Romão (2018), Koka (2017) e Noua (2016) mostra que a depender da relação que o *slammer* estabelece entre linguagem verbal e corporal no decorrer da ação performática, as duas modalidades podem se aproximar e se distanciar dentro de um movimento “contínuo”, que se dá no processo de hibridação.

Nesse sentido, há de se considerar ainda que a linguagem da performance poética que comumente ocorre nos *slams* reflete aspectos socioculturais mais amplos, ao mesmo tempo que incide sobre eles. A fala e a escuta de poemas compartilhadas publicamente deixam o livro e a leitura solitária em segundo plano. Entram em cena as possibilidades de uso da *internet*, principalmente pelo uso das mídias sociais, através das quais esses coletivos, bem como os *performers*, divulgam seus trabalhos e os fazem chegar diretamente ao público, com a possibilidade de atingir um grande número de pessoas.

Evidentemente, o *locus* por excelência das batalhas de poesia falada são os espaços nos quais elas acontecem “ao vivo”, as ruas, as praças, as estações de metro, casas de cultura, mas essa transposição para o espaço virtual no formato de vídeos das performances, não pode ser ignorada, ou negligenciada. Essa presença das performances poéticas no espaço virtual tem grande responsabilidade pela propagação rápida das batalhas de poesia por grande parte do país.

Sendo assim, é possível afirmar que as performances com duração máxima de três minutos, constituídas pelo corpo, pela voz, pelo texto verbal do poeta *slammer* estão em consonância com os novos modos de comunicar mediante uso de recursos digitais altamente imagéticos. Elas colocam a literatura contemporânea

em consonância com outros modos de expressão que não só a escrita, uma escrita que já nasce performática, trata-se de uma literatura multimídia, que parece ser indissociável da performance poética na sociedade atual.

Os *slams* estão se consolidando como coletivos organizados prioritariamente por jovens que produzem cultura urbana, desmistificando o *status* da poesia como um texto quase inatingível, tanto no âmbito da escrita quanto da leitura. Esses eventos colaboram para democratizar o acesso à literatura, propiciando um novo modo de relação das pessoas com os textos literários, especialmente do público jovem com a poesia. Um fator decisivo para a relevância das batalhas de poesia falada é o caráter político que elas assumem por todos os fatores apontados.

Por fim, feitas algumas considerações que visam apresentar um fechamento para este trabalho, motivada pelo reconhecimento de que os *slams* de poesia, bem como as performances poéticas que neles acontecem, escapam a qualquer tentativa de conclusão, faço um movimento de abertura. Como pesquisadora, durante a realização deste trabalho, me vi constantemente desafiada a questionar meus posicionamentos e o olhar que estava lançando sobre esse movimento. Nos momentos iniciais deste trabalho, vivi um processo de “desconhecer” o movimento sobre o qual me propus estudar, pois como movimento que é, sua não estaticidade, sua fluidez e sua organicidade, tornaram-se desafios permanentes.

A análise desenvolvida tem a especificidade de buscar a compreensão de como se articulam nessas performances poéticas elementos verbais, visuais e sonoros intrínsecos à expressão corporal, diante da presença do *performer* que enuncia seu texto oralmente. No domínio das discussões tecidas, localizam-se também reflexões que contemplam aspectos voltados à oralidade e à escrita, considerando a configuração híbrida dessas modalidades de produção literária presente nas performances apresentadas.

No processo em que se desenvolveu esse estudo, deparei-me com uma série de possibilidades a partir das quais pode ser significativo pensar os *slams* e as performances poéticas. Essas possibilidades mostram-se tão múltiplas e plurais quanto às próprias batalhas de poesia falada. Revelaram-se pertinentes estudos que se dediquem a pensar essas performances na perspectiva de uma literatura negra, com destaque para a produzida por mulheres. A partir dessa perspectiva, podem ser

significativos os diálogos estabelecidos com conceito de “escrevivência” da autora Conceição Evaristo.

Ainda a respeito do grande número de mulheres que participam das competições, é possível pensar as performances a partir de diferentes perspectivas dos estudos feministas, nos quais se inserem as questões voltadas à performatividade social. São também pertinentes análises que se dediquem à autoficção, ou autobiografia, desdobrando alguns pontos diretamente relacionados a fatores como gênero e raça. Acrescento ainda a tendência de consolidação dos *slams* como coletivos de produção cultural, o que incita estudos interdisciplinares.

Ciente de que a complexidade de todos os fatores não era um problema a ser enfrentado, mas um universo a ser explorado, no qual qualquer tentativa unilateral de enquadramento seria inapropriada, pois reduziria o *slam* a algo que ele não pode ser na conjuntura atual, minha pesquisa se moveu percorrendo um caminho no qual se vislucbraram múltiplas rotas, tal como a dinâmica dos *slams* se mostrou. Se for possível arriscar alguma conclusão, a única pertinente é de que as batalhas de poesia falada e as performances nelas realizadas têm por princípio a insubordinação.

## REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. Em busca de uma poética da performance. Revista Cult. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>. Acesso em: 13 jan. 2019.

ALEIXO, Ricardo. Poesia e performance: uma entrevista com Ricardo Aleixo. Entrevista realizada por Sérgio Medeiros. Revista Qorpus. 2011. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-003/entrevista-ricardo/>. Acesso em 13 jan. 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramentos, 2018.

ARAÚJO, Julia Figueiredo Murta de. *Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas*. 2018. 107 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-20022019-130313/pt-br.php>. Acesso em 11 mar. 2019.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARLSON, Marvin. O que é performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. 1. ed. Minho: Edições Húmus, 2011. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%20Cultura%20Visual%20Performance.pdf>. Acesso em 27 nov. 2018. p. 23-31.

COELHO, Rogério Meira. *A Palavração: Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta*. 2017. 141 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-ARTH6W>. Acesso em 17 nov. 2018.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUARTE, Mel. *Negra nua crua*. 2. ed. São Paulo: Ijuma, 2016.

DUARTE, Mel. Sobre Empoderar – Mel Duarte no Slam do 13. 2017. (2m29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ronEbg6vgAk&t=16s>. Acesso em 05 mar. 2017.

FERREIRA, Jerusa Pires. Leituras de presença e ausência: Textos noturnos e diurnos. In: EWALD, Felipe Grüne. et al. *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. 1988. Tradução de Ana Elisa Ribeiro. In: Sônia Queiroz (Org.). *A tradição oral*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. p. 61-98. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/eventos/vivavoz/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral\\_diagramado\\_16jun2016.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral_diagramado_16jun2016.pdf). Acesso em 27 dez. 2018.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008;

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 1. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

KLINGER, Diana. Escritas de si como performance. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em 17 jan. 2019.

KOKA, Lucas Penteadó. Slam Resistência – Lucas Penteadó Koka. 2017. (1m24s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3nWjy397L6Q&t=20s>. Acesso em 11 jul. 2017.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Literatura e performance. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3808/3754>. Acesso em: 11 nov. 2018.

LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas. 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>. Acesso em 10 dez 2017.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e performance. In: CARREIRO, André Luiz Antunes N. et. al. (Orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e>

livros/Media%C3%A7%C3%B5es%20Perform%C3%A1ticas%20Latino%20Americanas%20II.pdf. Acesso em 15 nov. 2018. p. 49-57.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2007. Cap. I “Oralidade e letramento”. p. 15-43.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Letramento e oralidade no contexto das práticas sociais e eventos comunicativos. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Investigando a relação oral/escrito*. Campinas: Mercado de Letras, 2001. p. 23-50. Coleção Ideias sobre linguagem.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. 2016. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323149133007>>. Acesso em: 18 de jun. 2017.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Slam: cartografia social e território poético. 2017. Disponível em: <<http://www.cdc.fflch.usp.br/sites/cdc.fflch.usp.br/files/u98/Slam%20-cartografia%20social%20e%20territo%CC%81rio%20poe%CC%81tico%20-%20Minchillo%20-%20marc%CC%A7o%202017.pdf>>. Acesso em: 8 de ago. 2017.

MIRANDA, Claudia de Azevedo. Slams e saraus: espaços táticos da periferia na cultura urbana. 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/r10-3635-3.pdf>>. Acesso em: 18 de jun. 2017.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. *A performance poética do ator-MC*. 2012. 142 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4481>>. Acesso em: 13 de maio de 2017.

NEGRÃO, Bruno. Slam Peleia 5º Edição – Bruno Negrão (3ª etapa/final). 2017. (2m19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9YDa7PkcTU>. Acesso em 03 ago. 2017.

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. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/download/134615/135272/>. Acesso em 9 nov. 2017.

NOUA, Warley. Slam Resistência – Poeta Warley Noua, um tiro pesado e com elegância. 2016. (1m59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Wc543Cdr6c&t=2s>. Acesso em: 07 mar 2017.

POLAR, A. Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. 310 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) –

Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. 2007. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7461/1/arquivo7401\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7461/1/arquivo7401_1.pdf). Acesso em 11 dez. 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002. p. 47-68. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes N.; VILLAR-QUEIROZ, Fernando; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Orgs.). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. 2003. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Media%C3%A7%C3%B5es%20Perfom%C3%A1ticas%20Latino%20Americanas.pdf>. Acesso em 17 nov. 2018.

RODRIGUES, Eder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. 2010. 174 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-84VLJ2/dissertacaoderradeirapraentregar.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 dez. 2018.

ROMÃO, Luiza. Luiza Romão “a colonização foi um estupro” Final do Slam da Guilhermina. 2018. (4m17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsyY-8>. Acesso em 15 dez. 2018.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. Disponível em: [http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em 13 jan. 2019.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. 1989. Tradução de Fernanda Mourão. In: Sônia Queiroz (Org.). *A tradição oral*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. p. 11-24. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/eventos/vivavoz/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral\\_diagramado\\_16jun2016.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral_diagramado_16jun2016.pdf). Acesso em 27 dez. 2018.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o Subalterno Falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STELLA, Marcello Giovanni Poci. A Batalha da Poesia... O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. 2015. Disponível em: <<https://pontourbe.revues.org/2836>>. Acesso em: 18 de jun. 2017.

STRATICO, Fernando A. A oralidade e o silêncio performático. *In*: EWALD, Felipe Grüne. et al. *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007.