

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva

**A VOZ E A VEZ DAS MULHERES NO SLAM:  
poesia, performance e resistência**

Belo Horizonte

2024

Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva

**A VOZ E A VEZ DAS MULHERES NO SLAM:  
poesia, performance e resistência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Coorientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Belo Horizonte

2024

S586v

Silva, Bruna Stéphane Oliveira Mendes da.

A voz e a vez das mulheres no Slam [manuscrito] : poesia, performance e resistência / Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva. – 2024.

1 recurso online (188 f. : il. fots., color.) : pdf.

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Coorientador: Frederico Garcia Fernandes.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 169-174.

Anexos: f.175-188.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Poesia popular brasileira – História e crítica – Teses. 2. Oralidade na literatura – Teses. 3. Performance (Arte) – Belo Horizonte, Região Metropolitana de (MG) – Teses. 4. Literatura brasileira – Escritoras – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Fernandes, Frederico Augusto Garcia, 1972-. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: B869.109



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *A voz e a vez das mulheres no slam: poesia, performance e resistência*, de autoria da Doutoranda BRUNA STEPHANE OLIVEIRA MENDES DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes - UEL

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy - UEL

Prof. Dr. Rafael Climent-Espino - Baylor University

Belo Horizonte, 22 de novembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 26/11/2024, às 07:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2024, às 08:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Climent-Espino, Usuário Externo**, em 26/11/2024, às 14:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Frederico Augusto Garcia Fernandes, Usuário Externo**, em 26/11/2024, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carolina de Godoy, Usuária Externa**, em 28/11/2024, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 02/12/2024, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3743410** e o código CRC **1794C356**.

---

Dedico este trabalho às demais vozes que por aqui caminham ao lado da minha: em primeiro lugar, a Vênus, Regiane Abelha, Navalha, Iza Reys, Kátia Leal de Sena, Xiatitia, Sabrina Dourado e Joi Gonçalves, cujas ideias e corporeidades contribuem mais diretamente para a composição das reflexões ao longo destas páginas. Mas dedico ainda a todas as outras mulheres periféricas que tecem a cena do slam no Brasil e no mundo. E aos homens periféricos também, mais especificamente àqueles que caminham ao nosso lado, empenhados em construir outros modos de existirmos, juntos, nesse mundo.

## AGRADECIMENTOS

À Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida para que esta pesquisa fosse possível.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários e à Faculdade de Letras da UFMG, por abraçar esta pesquisa e oferecer uma base educacional de excelência, sobre a qual ela pôde desenvolver-se.

À professora Dra. Elisa Amorim, minha orientadora, por acolher, quando ninguém mais queria, a mim e a uma pesquisa sobre um tema ainda pouco comum na academia. Por compartilhar seus conhecimentos com respeito, paciência e afeto, concedendo-me toda a liberdade possível, mas sempre disponível para me amparar no que fosse preciso.

Ao professor Dr. Frederico García Fernandes, meu coorientador, por, mesmo no meio do caminho, aceitar o desafio de somar conosco nessa trajetória, compartilhando conhecimentos valiosos.

Às professoras Dra. Sara Rojo e Dra. Maria Carolina de Godoy; aos professores Dr. Elcio Cornelsen e Dr. Rafael Climent-Espino, que compõem a banca de avaliação; e aos professores suplentes Dr. Paulo Bio Toledo e Dr. Rogério Meira Coelho, por tão generosamente concordarem em partilhar conosco as discussões desenvolvidas ao longo deste trabalho.

À Florinda, minha mãe, por acreditar em mim e sonhar meus sonhos junto comigo. Por ter me dado de herança um amor sem limites pela literatura e um orgulho sem fim de quem sou e do lugar de onde venho. Por me dar a vida, por me ensinar a vida e por me proteger da vida. Por ter sido amor “e por ser feita amor em meio à vida dura” (Thamara Selva, 2023, p. 65).

À Mari, minha prima-irmã, por demonstrar afeto em cada pequeno gesto, sem precisar dizer palavra. Por estar ao meu lado e me apoiar integralmente, empenhada em ser colo, em amenizar desconfortos. E por caminhar comigo, de volta, uma à outra, sempre.

Às minhas amigas Silvia, Camila Félix, Camila Carvalho e Vênus, e aos meus amigos Dudu, Rogério, Laércio e Dione, que nesses últimos anos partilharam comigo as angústias e maravilhas da pesquisa, a luta e o amor pela poesia.

A todas as pessoas poetas marginais de BHRM, do Brasil, da nossa Abya Yala e do mundo, por construírem pontes, por serem continuidade infinita, entre uma e outra ideia, performance, ação.

Ao *Entre Letras e Retalhos*, ao *Coletivoz Sarau de Periferia*, à *Coletiva Manas*, por me ensinarem a ser *com* e, por isso, imensa, infinita; e por transformar minha escrita em poesia falada.

nasci filha de uma empregada doméstica, costureira, e de um serralheiro, pedreiro, frentista. os dois vindos do interior pra viver-sufrer na capital. quando eu era menina, mal tínhamos o que comer e o preço, das nossas barrigas, minha e da minha irmã, alimentadas com pouca comida, muita farinha: era a fome da minha mãe. Ela, que nem terminou a escola, decidiu que as filhas estudariam. Eu, nasci pra mudar a vida dela. na minha sede por conhecimento, aprendi a ler e a escrever bem cedo, e cedo mesmo, já era escritora. movida por esse incêndio na minha barriga, pelo desejo de ser e saber sempre mais e pelo sonho, de um dia dar a minha mãe a vida confortável que ela merece, pra entender que tudo o que ela fez por mim, bastou: eu nunca parei de estudar. trabalhei minha graduação inteira. mesmo exausta, eu fui até o fim. me desdobrei pra conseguir uma bolsa de intercâmbio, eu fui pra outro país. estudei dia e noite, mal dormi, mas entrei no mestrado. a depressão, a ansiedade, quase me levaram, mas eu sobrevivi. fiz de mim poeta, feminista, ARTivista. emendei uma coisa na outra, nunca parei e olha só... não é que eu me fiz doutora? a filha da empregada. hoje professora, entro nas casas de patroas ricas pela porta da frente. ALIÁS, nem entro. SIGO em frente. levando comigo. um conhecimento. que elas: não têm – e eu não tô falando só dos meus diplomas.

(Bru Sté)

## RESUMO

Este trabalho tem como foco o estudo das apresentações das poetisas slammers de Belo Horizonte e da Região Metropolitana. Para isso, busca-se compreender de que forma a resistência atravessa essas produções e o movimento como um todo, assim como seus modos de produção, circulação e preservação. Além disso, desenvolve-se uma reflexão sobre a poesia marginal-periférica no contexto da produção literária contemporânea, considerando tanto a escrita quanto a expressão incorporada, pensando-as no limiar entre poesia e prosa. Como suporte para o desenvolvimento das análises aqui levantadas, contou-se com a observação participativa, gravações em vídeo e materiais impressos. Como referencial teórico, recorreu-se principalmente a autoras(es) que auxiliam a compor as reflexões sobre as relações de poder, violência e resistência, como Rodrigo de Castro Orellana (2011-2012), Alfredo Bosi (1996), Georges Didi-Huberman (2017), Michel Foucault (2004), Hannah Arendt (2010), Karl Erik Schøllhammer (2013) e Jaime Ginzburg (2012); sobre os muitos aspectos da performance e da performatividade, como Diana Taylor (2013), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (1997), Leda Maria Martins (2021) e Judith Butler (2019); culminando no trânsito entre expressão incorporada e palavra escrita na estética contemporânea, com o auxílio de teóricas(os) como Giorgio Agamben (2009), Florencia Garramuño (2014b), Cámara et al. (2018), Alfonso Berardinelli (2007), Luciane di Leone (2014), e Marcos Siscar (2015). Assim, a pesquisa debruça-se sobre a poesia das slammers, considerando as relações que estabelecem entre palavra e performance, seus processos de elaboração, sua estética e sua práxis.

**Palavras-chave:** slam; poesia; performance; resistência; autoria feminina.

## ABSTRACT

This paper aims to study the presentations of female slammer poets from Belo Horizonte and the Metropolitan Region. Thus, we seek to understand how resistance permeates these productions and the movement as a whole, as well as their modes of production, circulation and preservation. Furthermore, a reflection is developed on marginal-peripheral poetry in the context of contemporary literary production, considering both writing and embodied expression, thinking of them on the threshold between poetry and prose. Participatory observation, video recordings and printed materials were used to support the development of the analyses presented here. As a theoretical framework, we mainly used authors who help to compose reflections on power relations, violence and resistance, such as Rodrigo de Castro Orellana (2011-2012), Alfredo Bosi (1996), Georges Didi-Huberman (2017), Michel Foucault (2004), Hannah Arendt (2010), Karl Erik Schøllhammer (2013) and Jaime Ginzburg (2012); on the many aspects of performance and performativity, such as Diana Taylor (2013), Gonzalo Aguilar and Mario Cámara (2017), Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (1997), Leda Maria Martins (2021) and Judith Butler (2019); culminating in the transition between embodied expression and written word in contemporary aesthetics, with the help of theorists such as Giorgio Agamben (2009), Florencia Garramuño (2014b), Cámara et al. (2018), Alfonso Berardinelli (2007), Luciane di Leone (2014), and Marcos Siscar (2015). Thus, this paper focuses on the poetry of slammers, considering the relationships they establish between words and performance, their elaboration processes, their aesthetics and their praxis.

**Keywords:** slam; poetry; performance; resistance; female authorship.

## RESUMEN

Este trabajo se centra en estudiar las presentaciones de las poetas slammers de Belo Horizonte y de la Región Metropolitana. Para ello, buscamos comprender como la resistencia permea estas producciones y el movimiento en su conjunto, así como sus modos de producción, circulación y preservación. Además, se desarrolla una reflexión sobre la poesía marginal-periférica en el contexto de la producción literaria contemporánea, considerando tanto la escritura como la expresión incorporada, pensándolas en el umbral entre poesía y prosa. Como soporte para el desarrollo de los análisis aquí planteados se utilizó la observación participativa, grabaciones de vídeo y materiales impresos. Como referente teórico utilizamos principalmente autoras(es) que ayudan a componer reflexiones sobre las relaciones de poder, violencia y resistencia, como Rodrigo de Castro Orellana (2011-2012), Alfredo Bosi (1996), Georges Didi-Huberman (2017), Michel Foucault (2004), Hannah Arendt (2010), Karl Erik Schøllhammer (2013) y Jaime Ginzburg (2012); sobre los múltiples aspectos de la performance y de la performatividad, como Diana Taylor (2013), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), Richard Schechner (2003), Paul Zumthor (1997), Leda Maria Martins (2021) y Judith Butler (2019); culminando con el tránsito entre expresión incorporada y palabra escrita en la estética contemporánea, a la luz de teóricas(os) como Giorgio Agamben (2009), Florencia Garramuño (2014b), Cámara et al. (2018), Alfonso Berardinelli (2007), Luciane di Leone (2014), y Marcos Siscar (2015). Así, la investigación se centra en la poesía de las slammers, considerando las relaciones que establecen entre palabra y performance, sus procesos de elaboración, su estética y su praxis.

**Palabras clave:** slam; poesía; performance; resistencia; autoría femenina.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Notas de pessoas juradas no Slam MG 2023 .....	30
Imagem 2 – Finalistas do 1º Slam das Manas de 2024 .....	46
Imagem 3 – Vênus se apresentando no Slam das Manas .....	48
Imagem 4 – Joi Gonçalves se apresentando no Coletivoz Sarau de Periferia.....	50
Imagem 5 – Iza Reys se apresentando no Slam Clube da Luta.....	52
Imagem 6 – Xiatitia se apresentando no Slam MG 2023 .....	54
Imagem 7 – Slam Clube da Luta .....	95
Imagem 8 – Slam e Feira.....	96
Imagem 9 – Slam das Manas.....	96
Imagem 10 – Movimento corporal de Sabrina durante performance no Slam das Manas.....	99
Imagem 11 – Punho cerrado de Navalha durante performance no Slam das Manas .....	103
Imagem 12 – Gestos e expressão de Navalha durante performance no Slam MG.....	106
Imagem 13 – Abelha apresentando-se na final de 2024 do Slam das Manas.....	109
Imagem 14 – Biografia inserida em livro de poemas de Iza Reys .....	128
Imagem 15 – Poema “Reza”, de Regiane Abelha .....	138
Imagem 16 – Poema “Sinais”, de Regiane Abelha .....	139
Imagem 17 – Poema “Café Preto, sem açúcar”, de Regiane Abelha .....	140
Imagem 18 – Poema “Somos putas tristes, loucas ou más”, de Vênus .....	144
Imagem 19 – Poema “Escrevo pra pedir que me libertem do egoísmo”, de Vênus.....	145
Imagem 20 – Poema “Numa ânsia de vida”, de Vênus .....	146
Imagem 21 – Poema “A luz de trás ilumina, a luz da frente cega”, de Iza Reys .....	149
Imagem 22 – Poema “Mametu”, de Iza Reys.....	149
Imagem 23 – Poema “Erê”, de Iza Reys .....	150
Imagem 24 – Poema “eu me sinto”, de Joi Gonçalves.....	153
Imagem 25 – Poema “o que te atinge”, de Joi Gonçalves.....	154
Imagem 26 – Poema “cê tá me confundindo”, de Joi Gonçalves.....	155
Imagem 27 – Poema “Gritar”, de Kátia Leal de Sena .....	158
Imagem 28 – Poema “Orfeu e os alquimistas”, de Kátia Leal de Sena.....	158
Imagem 29 – Poema “Um filho aos dez anos”, de Kátia Leal de Sena.....	159

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1. MULHERES ARMADAS PELA PALAVRA: A POESIA MARGINAL-PERIFÉRICA DE AUTORIA FEMININA RESISTE?</b> .....	27
1.1 A <i>POETRY SLAM</i> CRUZA A FRONTEIRA E SE REINVENTA EM TERRAS BRASILEIRAS .....	27
1.2 GÊNERO, RAÇA E CLASSE: AS MULHERES NA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA .....	34
1.3. PALAVRA DE MULHER: ARMAR-SE EM VERSOS FRENTE AO PODER E À VIOLÊNCIA .....	39
1.4. ESCRITA ENDEREÇADA DE SI: RECRIAR-SE POR MEIO DA PARTILHA .....	60
<b>2. DA LETRA À PERFORMANCE: A FORMA EXTERNA DO POEMA É DESENHADA NO ESPAÇO</b> .....	72
2.1 PERPARAROMPER: OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E O APAGAMENTO DE FRONTEIRAS .....	72
2.2 EXPANSÃO E CONSERVAÇÃO: ENTRE O ARQUIVO E O REPERTÓRIO .....	78
2.3. NUNCA PELA PRIMEIRA VEZ, SEMPRE PELA SEGUNDA OU ENÉSIMA VEZ: GÊNERO E PERFORMATIVIDADE .....	83
2.4. A CORPOGRAFIA E A VOCIGRAFIA DAS SLAMMERS DESENHANDO O POEMA NO ESPAÇO .....	92
<b>3. DO CORPO DAS SLAMMERS AO CORPO DO TEXTO: A FORMA ESTÉTICA DOS POEMAS</b> .....	114
3.1 A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E OS PERCURSOS DO SLAM NO BRASIL .....	114
3.2. RECORTAR E COLAR UM MUNDO NOVO .....	123
3.3. NO LIMIAR DA POESIA E DA PROSA: ARTE ENTRE FRONTEIRAS .....	130
3.4. O ANDAR DANÇANTE DA POESIA NO SLAM .....	137

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS.....</b>	<b>169</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

Começo dizendo de minhas andanças pela poesia falada. Escrevo desde que aprendi a grafar as palavras no papel. Acredito que a criação poética, artística, nasceu em mim ao mesmo tempo em que meu corpo estreava nesta vida – só foi preciso algum tempo mais até que a boca ganhasse voz, os braços criassem força e pudessem, então, passar a entregar ao mundo o que sempre existiu aqui dentro. Mas só fui pisar um sarau pela primeira vez em 2012, quando alguns amigos e eu começamos o extinto *Sarau Entre Letras e Retalhos* (ELER), na mesma Faculdade de Letras da UFMG onde então cursava minha graduação e em que hoje arrisco-me a pensar esse solo sagrado da poesia falada com olhar de pesquisadora.

Organizar aquele sarau acabou unindo uma série de estudantes oriundos de diferentes periferias de Belo Horizonte e da Região Metropolitana (BHRM) em um projeto comum. Ainda não supúnhamos que estávamos construindo ali um pedaço da história da poesia marginal-periférica belo-horizontina. A princípio, buscávamos um meio de colocar em circulação nossos trabalhos. Não imaginávamos que encontraríamos também um ambiente acolhedor e profícuo para pensar, juntos, o nosso lugar nesse mundo. Nem que faríamos da poesia um instrumento de luta.

O ELER gerou multiplicadores, poetas e produtoras(es) que, com o fim do sarau, passaram a compor outras frentes, organizar outros movimentos artísticos, sociais e políticos. No meu caso, me apaixonei pelos slams de poesia. Eles me chegaram primeiro por meio de vídeos gravados e divulgados nas redes sociais pelo *Slam Resistência*, de São Paulo. Quando soube que também estavam acontecendo em minha cidade, decidi conhecer o formato. Minha porta de entrada foi justamente a comunidade pioneira em Minas Gerais, o *Slam Clube da Luta*. Um pouco depois, estreei como slammer, competindo pela primeira vez no *Slam Avoa, amor*. Em 2018, ano de início do meu mestrado – com tema de pesquisa distante da poesia falada –, a convite de minha amiga Camila Félix, também antiga produtora do ELER, me somei à organização do *Slam das Manas*, onde permaneceria por pouco mais de um ano.

Essas experiências fizeram de mim uma escritora para ser lida em voz alta. Ou melhor, fizeram nascer em mim uma poesia que carece do meu corpo e da minha voz para se fazer completa. Além disso, a poesia falada possibilitou a união de duas das minhas paixões: a arte e a política. Fez de mim uma *artista*, poeta marginal e produtora cultural cada vez mais preocupada com os rumos da cena. Atenta aos percalços das mulheres no slam e de artistas periféricas(os) como um todo, acabei me decidindo por conciliar alguns afetos: a poesia falada,

a pesquisa, o ativismo político e o feminismo. Dessa fusão, nasceu o projeto que culminaria neste estudo.

A literatura é um bem essencial à vida, como enfatizou Antônio Candido em sua obra *O direito à literatura* (1995), ao defender o acesso de sujeitos marginalizados a textos literários eruditos. Nesse contexto, é imprescindível que a arte e a cultura produzidas nos grandes centros urbanos e econômicos também alcancem a nós, habitantes das periferias. Contudo, indo um pouco além da perspectiva de Candido, é necessário ressaltar ainda a importância de que se proporcionem cada vez mais oportunidades para que também possamos produzir e difundir nossa própria literatura, seja nos centros ou nas nossas “quebradas”. É fundamental que tenhamos nosso trabalho respeitado e valorizado, utilizando a escrita como meio para narrar, do nosso lugar de fala, nossa própria visão sobre nós e sobre o mundo.

Os espaços de conhecimento e de poder nem sempre nos foram acessíveis. Esse cenário vem se modificando ao longo do tempo, através de mobilizações populares, culminando em políticas públicas e de reparação, mas ainda há muito a ser feito. Nesse sentido, resalto o imperativo de que cada vez mais pesquisas se dediquem às produções literárias de artistas das periferias, inclusive, com muitas contribuições de pesquisadoras e pesquisadores oriundos dessas regiões. É desse lugar que abro, em primeira pessoa, este trabalho: apresentando-me como uma pesquisadora que, antes de tudo, é também uma poeta marginal-periférica e articuladora cultural atuante nos saraus e slams; propondo-me, ao longo destas páginas, a ser ponte, para que ao lado da minha voz possa ressoar a de cada uma das minhas, de cada poeta implicada nesta que é, em realidade, a pesquisa de uma vida. Mais do que isso, a poesia falada, a cultura de rua, são uma parte inseparável da minha própria existência.

Pesquisas sobre a poesia marginal-periférica desenvolvidas por pessoas oriundas de outros espaços também são bem-vindas e relevantes – sempre e quando de fato se respeite a máxima de que é preciso falar *com*, não *sobre*. O que pretendo colocar em destaque é a importância de que essas vozes não sejam as únicas construindo conhecimento acadêmico a partir de nossas produções. Tampouco que, ao abordar nosso trabalho, esse Outro parta de conclusões equivocadas ou dispense nossa presença em espaços de conhecimento e poder, como quando determinadas pesquisas sobre o slam culminam em congressos para os quais poetas marginais e produtoras(es) culturais das periferias não são convidadas(os).

Daí a colocação de Laura Conceição, poeta, rapper e slammer juizforana, ao defender sua pesquisa de mestrado: “quem fala de noiz, é noiz”. Não estamos, com falas assim, desautorizando outras perspectivas a somar-se às discussões sobre o slam e a poesia marginal-periférica como um todo. Mas estamos, sim, demarcando que não vamos admitir passivamente

que retratem a nós e as nossas produções de forma distorcida e estereotipada, nem que nos excluam de espaços que também nos pertencem. Óticas mais distanciadas também são importantes, mas para que se construam, é preciso primeiro conhecer o terreno em que se está pisando, escutar as vozes *com* as quais se quer falar. Até porque, “lá onde vocês nunca pisaram, nossos pés estão plantados” (Nívea Sabino, informação verbal).

O corpo que fala a própria experiência o faz de maneira muito particular, e o(a) pesquisador(a) que bebe dessas narrativas, precisa respeitar o solo que lhe foi autorizado pisar. Rogério Coelho, apresentando saraus e slams, costuma fechar agradecendo a quem vem de perto, de longe e, principalmente, a quem vem de *dentro*. Essa história nos pertence, é justo que, ao contá-la, nossas vozes sejam a referência.

A presente pesquisa também nasce da necessidade de ampliar os estudos sobre a escrita de autoria feminina, reconhecendo a diversidade e pluralidade desses sujeitos, cujas produções abrem inúmeros caminhos para estudo e reflexão ainda pouco explorados. Além disso, opta-se por um recorte que considera a questão de classe, dado que o conceito de literatura marginal-periférica<sup>1</sup> abordado nesta pesquisa é relativamente recente. Assim como o interesse da academia por textos produzidos pelas pessoas que habitam territórios à margem dos grandes centros econômicos e de poder. O que resulta em um número ainda pequeno de estudos sobre esse tema.

Entre as pesquisas existentes que tratam da literatura marginal da periferia, a maioria se concentra em autores com maior visibilidade, predominantemente do sexo masculino, fato que reforça minha escolha pelo recorte de gênero. A opção por trabalhar com produções vinculadas ao slam de poesia se deve ao intenso engajamento político desse movimento em nosso país, além de seu forte caráter de ressignificação das periferias e de afirmação de múltiplas identidades.

O estudo, previamente aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (COEP), foi desenvolvido com quatro comunidades de slam belo-horizontinas. São elas: *Slam Clube da Luta*; *Slam das Manas*; *Slam Avoa, amor*; e *Slam e Feira*. Na composição do *corpus*, contou-se tanto com a observação e a gravação das apresentações de mulheres nos slams quanto com

---

<sup>1</sup>As(os) artistas que atuam nos saraus e slams, ao menos no que concerne à cena belo-horizontina, tendem a referir-se a si mesmas(os) como “poetas marginais”. No entanto, de acordo com Lucía Tennina (2017), a fórmula mais aceita atualmente entre os acadêmicos para nomear essas produções é “literatura marginal-periférica”, proposta por Peçanha do Nascimento (2009). Em contrapartida, Tennina propõe a expressão “literatura marginal da periferia”. As duas fórmulas visam contemplar tanto os temas “marginais” quanto a marcação territorial “periférica”, evitando, inclusive, a possibilidade de confusão com a literatura da chamada geração mimeógrafo, dos anos 1970, cujos temas também giravam em torno da realidade de sujeitos marginalizados, mas não era necessariamente escrita por habitantes das periferias. Neste estudo, utilizo, como sinônimas, tanto a expressão proposta por Peçanha do Nascimento quanto a apresentada por Tennina.

livros e publicações artesanais de poesia autoral que algumas delas comercializam. Para tanto, nos últimos quatro anos, estive presente em todas as edições possíveis de slams em BHRM, inclusive de coletivos que acabaram não sendo incluídos na pesquisa por realizarem poucas edições e/ou descontinuarem suas atividades.

Meu envolvimento na cena se intensificou e se modificou: nunca antes havia estado em tantos eventos e, além de existir naqueles espaços como poeta, produtora e apreciadora da poesia falada, o papel de pesquisadora ganhou primazia. Meu olhar despreocupado foi substituído pelo cuidado com os detalhes, pela observação e pelo registro de cada aspecto mínimo que pudesse significar algo. Desde as apresentações em si, até as conversas nos intervalos. Em todo caso, segui sendo também a poeta que já integrava aqueles espaços, mantendo minhas atuações esporádicas como slammer e minhas interações com todas as pessoas da cena.

Durante os anos de 2020 e 2021, todas as comunidades de slam de Belo Horizonte e Região Metropolitana (BHRM) interromperam suas atividades devido à pandemia de coronavírus. Em 2022, o *Slam Avoa, amor* realizou edições escassas, enquanto o *Slam Clube da Luta* foi o único a retomar suas atividades de forma regular. Por esse motivo, o primeiro capítulo desta pesquisa baseia-se em um *corpus* reunido exclusivamente na última comunidade de slam mencionada. O *Slam das Manas* retomou suas atividades apenas no início de 2023, mesmo ano em que as comunidades *Slam e Feira*, *Slam Transcestral*, *Afroslam* e *Slam U-manas* foram criadas. Assim como as novas comunidades foram incorporadas na pesquisa, outras precisaram ser excluídas por terem deixado de atuar, desde o início da pandemia. É o caso do *Slam Trincheira* e do *Slam Do viaduto pra cá*. Entretanto, pelo baixo volume de dados coletados, tendo em vista o número reduzido de edições realizadas e o recorte de gênero da pesquisa, que diminuí ainda mais a quantidade de slammers em foco, não foram incluídas as comunidades *Afroslam* e *Slam U-manas*, que realizaram edições apenas em 2023, *Slam Transcestral*, que realizou poucas edições entre 2023 e 2024, nem a comunidade *Slam Vozes da rua*, que surgiu em 2024.

O desenvolvimento desta pesquisa motivou meu retorno à função de slammaster. Desde a minha saída, em 2019, da organização do *Slam das Manas*, segui frequentando a cena apenas como poeta e público. Contrariando minhas expectativas, depois do período de isolamento social decorrente da pandemia, essa comunidade não retomou suas atividades e a antiga organização enfatizou que não mais o faria. Como seguir com minha pesquisa numa cena que retornava com baixa participação geral de poetas, especialmente das mulheres, e sem a atuação da única comunidade de BHRM a contar com a especificidade do recorte de gênero? E, para

mais: o que fazer, enquanto mulher, feminista, poeta e produtora cultural para melhorar este quadro? Movida por essas preocupações, ao lado de algumas amigas também poetisas e produtoras, reassumi, em 2023, a organização do *Slam das Manas*. Passamos a realizar suas edições regulares dali em diante, garantindo, até o momento, duas representantes para os estaduais de 2023 e 2024.

Esta decisão me inseriu ainda mais profundamente em meu campo de pesquisa, garantiu uma maior coleta de dados e me colocou em movimento. Pouco tempo depois, cada vez mais voltada a problematizações artístico-políticas alinhadas com minhas experiências enquanto mulher e periférica neste mundo, senti ainda o desejo de retomar a produção dos saraus. Passei, então, a integrar também a organização do *Coletivo Sarau de Periferia*.

A importância dessa pesquisa se expressa em diferentes aspectos. Primeiramente, embora em crescimento, o número de trabalhos sobre o slam no Brasil ainda é relativamente pequeno, o que, inclusive, coloca em evidência a originalidade deste estudo. Além disso, grande parte das pesquisas existentes sobre o assunto tem como enfoque a cidade de São Paulo, restringindo ainda mais o número de trabalhos que partem de comunidades de slam de BHRM, cenário que motiva o recorte geográfico adotado. Ademais, nessa escolha, inclui-se o fato de que é mais produtivo focar em um ambiente com o qual a pesquisadora está familiarizada, uma vez que faço parte dele, atuando como frequentadora, artista e produtora cultural.

O propósito deste estudo é investigar o que dizem – escrevendo, falando, incorporando – as slammers e de que formas constroem esses discursos. Pretende-se também compreender como a resistência atravessa essas produções e o movimento como um todo, bem como seus modos de produção, circulação e preservação. Reflito ainda sobre a poesia marginal-periférica no contexto da produção literária contemporânea, considerando tanto a escrita quanto a expressão incorporada e pensando-as no limiar entre poesia e prosa. O trabalho está estruturado, além desta introdução, com a composição de três capítulos, seguidos pelas considerações finais.

O primeiro capítulo, “Mulheres armadas pela palavra: a poesia marginal-periférica de autoria feminina resiste?”, começa pelo desafio de traçar um panorama do slam no Brasil. Para tanto, pensando as tensões entre escrita e expressão incorporada, passo por reflexões sobre algumas consequências para nossa cultura do processo de formação do nosso país, desde a invasão colonial em África e nas Américas. Tudo isso, é claro, sem ignorar os processos de resistência das oralidades à exclusão no campo crítico literário da tradição letrada, que foram se constituindo ao longo do tempo. Seguindo nesse percurso, abordo o surgimento e consolidação dos saraus de periferia no Brasil e o nascimento da *poetry slam* nos EUA, para

então tratar da chegada do slam em nosso país, bem como de seus avanços e modificações até os dias atuais.

Em seguida, desenvolvo uma reflexão sobre o papel das mulheres na literatura marginal-periférica. Para essa discussão, recorro ao pensamento de Djamila Ribeiro (2016) e de bell hooks (2019), primeiramente para enfrentar quaisquer ideias de universalidade, reforçando a pluralidade da categoria das mulheres. Logo, por meio das noções de interseccionalidade e de decolonialidade, abordo a importância de se estabelecer uma frente de vários feminismos, onde, unindo-se força e recursos, as diversas vozes sejam ouvidas e respeitadas, fortalecendo a luta de resistência e dando sustentação ao movimento como um todo. Toda essa discussão culminará em reflexões sobre os avanços das mulheres no movimento hip-hop e suas contribuições para a cena do slam, sem desconsiderar os problemas ainda a serem enfrentados. É importante, nesse momento, nos perguntarmos: sobre o que escrevem as poetisas slammers? E sua poesia resiste?

Recorro, então, à noção de resistência, pensando-a, conforme Rodrigo de Castro Orellana (2011-2012), enquanto uma ferramenta importante no combate à violência. Para estruturar essa reflexão, parto da ideia defendida por Alfredo Bosi (1996) de que o primeiro passo para a resistência é a tomada de consciência, antecedida do distanciamento necessário para que ela possa ocorrer. Nesse processo, inclusive, para Orellana, a própria experiência da violência pode funcionar como combustível. Mas, no pensamento de Georges Didi-Huberman (2017), para tomar posição, é preciso um mínimo de conhecimento, e para que isso seja alcançado, é preciso um despertar, um entendimento, por menor que seja, sobre o que se pretende saber. Logo, discuto o papel do slam nesse processo, de que forma seu funcionamento pode contribuir para o necessário *distanciamento*, *estranhamento* e, então, *tomada de consciência* das mulheres na plateia, situando-as no centro de relações de poder frente às quais devem se posicionar.

Nesse momento, exploro a noção de relações de poder em Michel Foucault (2004). Considero o fato de que elas atravessam todas as relações humanas, mas que, para não se transformarem em estados de dominação, é imprescindível existir a possibilidade de resistência. Logo, traço uma conexão com as discussões de Hannah Arendt (2010) sobre o poder e a violência, tendo em vista que, onde quer que esta impere, aquele estará ausente. Nesse momento, discuto, amparada pelo pensamento de Karl Erik Schøllhammer (2013) e Jaime Ginzburg (2012), o papel da violência enquanto elemento fundador da cultura latino-americana, desde a invasão colonial, até os regimes autoritários. Realidade essa que, inevitavelmente, afetou e afeta a nossa literatura. Em todo caso, os autores veem nessa forma de arte e de linguagem um trunfo, uma possibilidade de reverter o jogo, usando a própria literatura como

ferramenta no combate à violência que tantas vezes a atravessa. Em diálogo com esses teóricos, trago considerações de Diana Taylor (2013), para quem também a performance pode funcionar como um mecanismo de enfrentamento à violência.

Essa discussão, somada a outros aspectos e mobilizando também outras(os) teóricas(os), fundamenta a análise dos modos como se dá a resistência na literatura e, mais especificamente, na poesia produzida e veiculada no slam. Nesse caso, tendo em vista que as slammers fazem uso tanto da escrita quanto da expressão incorporada, considero elementos pertinentes à literatura e à performance. Para tanto, abordo ainda conceitos como os de *oralitura* e *corporeta*, discutidos por Leda Maria Martins (2021), *cosmopercepção*, de Caroline Marim (2020) e *máquina performática*, de Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017). Nesta análise, reflito tanto sobre as estratégias empregadas pelas slammers quanto sobre os temas mobilizados. São estudadas, portanto, as tensões entre relações de poder, violência e resistência no interior e em torno das produções, objetivando compreender de que forma essa escrita-performance resiste. Com a devida contextualização, exploro ainda as figurações de poder e de violência nos poemas e performances, bem como as estratégias utilizadas para estruturá-los.

Indo do discurso para a práxis, passo a uma reflexão sobre o papel das produções das slammers no resgate de memórias excluídas. Para isso, me debruço sobre o conceito de *memória cultural* em contraposição à *memória oficial*, com base em considerações de Jan Assmann (2008) e Zilá Bernd (2018). Essas reflexões são importantes para entender o papel das slammers enquanto transmissoras de uma memória dos silenciados e invisibilizados, entre os quais elas próprias se incluem. Mobilizo ainda apontamentos de Martins (2021) e Pierre Nora (2012), para pensar os lugares de memória para além de espaços físicos. Nesse caso, entende-se que eles são recriados, fazendo-se transmitir pelos ambientes de memória, o que garante a preservação de diversos saberes.

Ademais, examino as estratégias utilizadas pelas poetisas para compor discursos de resistência que transitam entre o singular e o coletivo. O ponto de partida é o entendimento da comunidade como uma multidão de narrativas heterogêneas que se intercomunicam e se fortalecem mutuamente. Nesse sentido, são trazidos para a discussão os conceitos de *comunidade*, *comum* e *multidão*, com contribuições de Michael Hardt e Antonio Negri (2005), Luciana di Leone (2014), Michel Foucault (1977), Maurice Blanchot (2013), Jean-Luc Nancy (2006) e Giorgio Agamben (1993).

A partir daí, trato, em conformidade com Florencia Garramuño (2014b), da recorrência na poética contemporânea de tensões entre o pessoal e o universal, inclusive com registros, segundo Leone (2014), de citações, cacos de falas cotidianas e diálogos entre poetisas,

demarcando um lugar da experiência compartilhada. Esse efeito seria ainda mais evidente quando se utiliza a segunda pessoa, o que, de acordo com Mário Cámara, Diana Klinger, Célia Pedrosa e Jorge Wolff (2018), tem sido comum na produção poética atual, emergindo uma escrita endereçada. Para pensar os poemas-performances das slammers, em que elas mobilizam experiências que partem do individual para o coletivo, com uma escrita/expressão incorporada notoriamente endereçada ao outro, coloco em diálogo com as reflexões citadas as noções de Foucault (2004) sobre o *cuidado de si*, a *escrita de si* e a *escrita endereçada* – as duas últimas culminando no que chamo de *escrita endereçada de si*.

No segundo capítulo, “Da letra à performance: a forma externa do poema é desenhada no espaço”, dedico-me à análise das estratégias utilizadas pelas slammers em suas apresentações. Começo por contextualizar, amparada por discussões de Taylor (2013), o surgimento dos estudos da performance, suas principais influências e características. A intenção, com isso, não é encontrar uma definição precisa para a performance, pelo contrário. Busco demarcar sua complexidade e multiplicidade, ressaltando a impossibilidade de uma definição única e colocando em evidência seu caráter interdisciplinar. Nesse sentido, trago ainda as considerações de Richard Schechner (2003), que também reconhece a ampliação das acepções do conceito de performance.

Em diálogo com essas reflexões, trago a noção de *máquina performática*, trabalhada por Aguilar e Cámara (2017), que comporta distintos gêneros e disciplinas estudadas em sua mútua relação, surgindo da premissa de que todos os signos importam. Os autores também mobilizam a noção de *campo experimental*, resultado da máquina performática, onde os signos podem se expandir, alcançando novos sentidos transversais. O que coloca em crise a hegemonia da escrita como única fonte de autoridade.

Na sequência, para analisar o slam como performance, parto dos tópicos nos quais, segundo Schechner, “fazer performance” pode se desmembrar, assim como das situações em que sua realização é possível e das funções que as performances podem desempenhar. A intenção é compreender o papel do slam nesse lugar híbrido entre a arte e a competição esportiva, ao mesmo tempo em que traz em si um viés essencialmente político. Nesse sentido, em diálogo com Schechner, trago ainda colocações de Paul Zumthor (1997) que reforçam esse caráter híbrido da performance, simultaneamente estética e lúdica.

Além disso, de acordo com Schechner, qualquer objeto, evento, comportamento ou ação podem ser estudados “como se fossem” performance, analisando-se cada aspecto de seu funcionamento. Soma-se a isso as reflexões de Taylor (2013) sobre a possibilidade de estudar como performance elementos ensaiados e performatizados na esfera pública. Dessa forma, a

autora coloca em evidência o fato de que a performance é um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, ampliando o que se concebe como “conhecimento” e desafiando a preponderância da escrita frente à expressão incorporada nas epistemologias ocidentais.

Nessa separação entre palavra escrita e palavra falada reside uma fratura entre o arquivo de elementos físicos, supostamente duradouros, e o repertório de práticas/conhecimentos incorporados, visto como efêmero. Por isso, nesta parte do capítulo, dedico-me a construir uma reflexão sobre as problematizações em torno da sobreposição do repertório pelo arquivo. A intenção é derrubar alguns mitos, compreendendo que o arquivo também pode sofrer alterações, enquanto o repertório possui seus próprios mecanismos de conservação, de modo que ambos contam com vantagens e limitações. Nessa análise, amparo-me em considerações de Zumthor (1997), Taylor (2013) e Schechner (2003), verificando que, na verdade, arquivo e repertório trabalham em conjunto, um excedendo as limitações do outro.

Além disso, busco relacionar essas reflexões ao contexto do slam, para compreender quais processos do arquivo e do repertório, de reiteração e de conservação, são mobilizados dentro do movimento. Essa discussão atravessa a noção de coletividade, que é inseparável do slam. Pois para além do interesse em se preservar produções individuais, sobrepõe-se um modo de conservação em que uma performance encontra continuidade na outra. Assim, preserva-se o formato como um todo, bem como as ideias veiculadas e seus efeitos na práxis.

Uma vez que tudo pode ser estudado como performance, inclusive comportamentos ensaiados e reiterados diariamente na esfera pública, amplio minhas reflexões a partir do conceito de *comportamento restaurado* (Schechner, 2003). Trago para a discussão certas ações previamente preparadas e recombinadas, que exigem treino, repetição e ensaio, indo além da performance artística e marcando também a vida cotidiana. Parto dessas possibilidades de recombinações comportamentais no slam de forma ampla, culminando na *performatividade de gênero* (Judith Butler, 2019) e em como ela é trabalhada dentro do movimento.

Reflico, então, sobre o papel da arte nesse contexto. Dessa forma, analiso os poemas-performance das slammers enquanto veículos de ruptura com a dormência perceptiva que nos impede de identificar o transcurso de práticas regulatórias e citacionais na construção de identidades de gênero/sexo. Evidenciam-se parâmetros sobre o que seria ou não aceitável para as mulheres, nas esferas pública e privada, bem como o modo com que as slammers problematizam esses assuntos, as mensagens por elas veiculadas e os recursos empregados. Além disso, considero também o domínio de seres abjetos que, segundo Butler, ao mesmo

tempo em que resulta da matriz excludente por meio da qual são construídos os sujeitos, conforma seu exterior constitutivo e engendra a possibilidade de sua ruptura.

Fechando este capítulo, aprofundo a análise dos recursos performáticos da poesia falada no slam. Início com as operações que, conforme Zumthor (1997), correspondem às fases de existência do poema. Segundo o teórico, elas culminam no momento crucial, que é a performance, onde locutor, destinatário(s) e circunstâncias são colocados “em presença”. Discorro sobre como essas fases se manifestam nas apresentações dos slams.

Passo então a uma análise pautada em aspectos que, segundo Zumthor (1997), são os mais importantes da performance. Destacam-se as circunstâncias em que ocorrem, com parâmetros de tempo e lugar; os atores envolvidos, nesse caso, intérprete e ouvinte(s) colocados em presença; e os meios postos em jogo, como a voz, o gesto e a mediação. Portanto, para além das apresentações em si, reflito também sobre as especificidades das comunidades de slam estudadas e do movimento como um todo. Para tanto, coloco em diálogo com o pensamento de Zumthor (1993; 1997) outras análises, como as de Martins (2021), sobre as *oralituras* e o *corporeta*; as de Aguilar e Cámara (2017), sobre os manejos da voz e os conceitos de *máscara* e *pose*; e as de Leone (2014), que abordam o conceito de *escolhas afetivas*, aliadas ao pensamento de Didi-Huberman (2016) sobre a emoção enquanto ação que se expressa corporalmente.

O terceiro capítulo, “Do corpo das slammers ao corpo do texto: a forma estética dos poemas”, dedica-se à análise da forma, além de situar a poesia falada no slam no contexto mais amplo da literatura contemporânea. Começo traçando um panorama das principais características do slam no Brasil, estabelecendo um contraste entre os aspectos que assume em Belo Horizonte e nas vizinhas São Paulo e Rio de Janeiro, capitais dos estados com maior número de comunidades de slam em nosso país. Em seguida, reconhecendo o caráter misto do movimento, que concilia escrita e oralidade, para além das heranças deixadas pelo movimento hip-hop, pelos saraus e por sua própria história de consolidação ao longo do tempo, reflito sobre seu lugar na estética contemporânea.

Nessa análise, busco traçar um paralelo entre o pensamento de Agamben (2009) sobre a contemporaneidade, a noção de inteireza de hooks (2019), e o trabalho desenvolvido por poetas marginais-periféricas no slam. Além disso, recorrendo a considerações de teóricas(os) como Garramuño (2014b), Cámara et al. (2018), Alfonso Berardinelli (2007), Leone (2014) e Marjorie Perloff (2013), abordo características comuns à estética contemporânea. Tais como o trabalho com questões e consequências da arte fora de suas fronteiras e as mesclas entre diferentes gêneros, meios, dispositivos, suportes, materiais etc., que evidenciam ideias de pertencimento, especificidade e autonomia de um determinado meio. Nesse panorama,

amparada por reflexões de Antoine Compagnon (1996), Michel Butor (1974) e Elza Adamowicz (1998), investigo o uso da colagem na poesia das slammers e o caráter predominantemente narrativo dessas produções.

Caminhando para o fim do estudo, exploro características que aproximam a poesia falada nos slams da noção de poema em prosa (Siscar, 2015), ou de poema com passos de prosa (Garramuño, 2014b). Na sequência, examino o emprego de recursos como a cesura, o *enjambement*, a rima e as figuras de linguagem na determinação do ritmo dos textos. Nessa análise, reflito sobre os efeitos dessas estratégias tanto na escrita quanto na reescrita dos poemas, realizada nos corpos e nas vozes das intérpretes. Essas elocubrações culminam no que denomino o *andar dançante* da poesia nos slams, tendo em vista as analogias de Paul Valéry (1991) sobre o *andar* da prosa e a *dança* da poesia. Chega-se, inevitavelmente, à impossibilidade de se separar, no slam, o corpo, a expressão incorporada, da palavra escrita e falada, da poesia – afinal de contas, como seria possível separar o dançarino da dança? (Pignatari, 2004).

“Cada favelado é um universo em crise”  
(Racionais MC’S)

“Te apresento em versos a maior luta armada”  
(Nívea Sabino, 2018, p. 135)

## 1. MULHERES ARMADAS PELA PALAVRA: A POESIA MARGINAL-PERIFÉRICA DE AUTORIA FEMININA RESISTE?

### 1.1 A *POETRY SLAM* CRUZA A FRONTEIRA E SE REINVENTA EM TERRAS BRASILEIRAS

No contexto da invasão colonial em África e nas Américas, a escrita já era usada como arma de segregação e dominação. Nesse caso, empunhada pelos europeus para destruir os saberes orais de povos indígenas e africanos “que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento” (Martins, 2021, p. 33). No caso do continente africano, como ressalta Leda Maria Martins, sempre existiu textualidade escrita e oral, sem hierarquia entre as duas modalidades. Também no continente americano, expressão escrita e incorporada caminharam juntas, como observa Diana Taylor (2013) sobre culturas como as dos astecas, maias e incas, em que o papel da escrita era o de um auxílio mnemônico, um lembrete para a performance, responsável por reunir informações mais precisas, ao passo que a transmissão cabia à expressão incorporada.

Mas esse equilíbrio foi brutalmente rompido com a imposição colonial do privilégio da escrita, tanto em África, quanto nas Américas, na tentativa de abolir outros sistemas e conteúdos que os europeus sequer consideravam um saber. São essas as raízes históricas em que se funda a escrita em nosso continente. Como consequência, fomos conduzidos a uma atualidade em que, nas palavras de Gonzalo Aguilar e Mário Câmara, “o literário é submetido a um processo de repressão, cujo objetivo é privilegiar a letra escrita” (2017, p. 8). De modo que ela ainda é fortemente imposta como se fora única, verdadeira e universal, em detrimento das práticas orais que – felizmente – persistem e resistem.

Tão antiga quanto o elitismo e a exclusão de determinados sujeitos no campo crítico literário brasileiro da tradição letrada é a resistência de diferentes grupos marginalizados, encontrando alternativas, tanto exclusivamente orais, quanto mistas, isto é, orais e escritas, de expressão artístico-cultural. A exemplo da literatura de cordel, marcada pela oralidade, publicada em folhetos com sistema editorial singular e geralmente ilustrados com xilogravuras; das cantorias ou repentes, com sua poesia de improviso, que conta com rimas perfeitas e uma métrica própria; das batalhas de rap ou duelos de MCs, disputas de versos improvisados que compõem o Movimento hip-hop e são frequentes nas periferias dos grandes centros urbanos; ou mesmo do teatro hip-hop. O termo resulta, de acordo com Roberta Estrela D’alva – nome artístico de Roberta Marques do Nascimento (2012) – de uma pesquisa desenvolvida pelo

Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, fundado por ela. O teatro hip-hop designaria uma terceira linguagem, situada entre o teatro épico, difundido pelo dramaturgo e diretor alemão Bertold Brecht (1899-1956), e a cultura hip-hop, expressa no corpo e na voz do “ator-MC”, abrindo possibilidades e campos de ação em diálogo com manifestações urbanas contemporâneas. Logo, muito antes da chegada do slam em terras brasileiras, a história do que conhecemos hoje como poesia marginal-periférica já se desenhava. Advinda de espaços que margeiam os grandes centros geográficos e econômicos, pode-se dizer que sua circulação começou a destacar-se significativamente através dos saraus de periferia.

Segundo Lucía Tennina (2017), ao menos desde o século XIX, até meados do século XX, o termo “sarau” foi usado no Brasil para designar encontros organizados por e para a aristocracia. Contavam com dança, música e literatura, coexistindo o interesse artístico e a intenção de exibir a posição de classe. Porém, no início do século XXI, essa prática, então abandonada pelas elites, teria sido retomada e ressignificada nas regiões periféricas da cidade de São Paulo. Assim, conforme Aguilar e Cámara,

em territórios abandonados pelo Estado (as favelas), nos quais a degradação social desemboca em um permanente fora da lei, a tática não consistiu em pedir ajuda da polícia nem na intervenção das forças armadas, e sim em ocupar espaços com uma palavra que escapa dessa lógica binária: a palavra literária, fora da lei, mas não contra ela. Os lugares foram os bares, espaços semipúblicos que em princípio eram locais de reunião da freguesia para beber. (2017, p. 89).

Lugar a que tantas pessoas recorrem para se entreter, relaxar e partilhar histórias, os bares, portanto, foram o cenário ideal para a realização dos primeiros saraus de periferia. Pioneiro nesse movimento e persistindo até os dias de hoje, o *Sarau da Cooperifa*<sup>2</sup> ocupa um papel central na história da poesia marginal-periférica. Foi fundado pelos poetas Sérgio Vaz e Marco Pezão, em 2001, no Bar do Zé Batidão, localizado no Capão Redondo, periferia de São Paulo. Em entrevista a Tennina, Sérgio Vaz explicou a importância do espaço do bar para os saraus de periferia:

O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural, onde as pessoas se reúnem para discutir os problemas do bairro, aonde as pessoas vêm se reunir depois do trabalho, onde as pessoas se reúnem quando vão jogar bola, ou

---

<sup>2</sup> De acordo com Tennina (2013) existe uma disputa entre o *Sarau da Cooperifa* e o *Sarau do Binho* em relação ao pioneirismo dos saraus de periferia. Isso porque o segundo realizava, em 1995, a “Noite da vela”, que consistia em encontros para escutar vinil, com leituras de poesia nos intervalos. Entretanto, tendo em vista que o formato que se entende hoje como sarau de periferia – em que a poesia é o foco principal dos encontros – teve início a partir do *Sarau da Cooperifa* e que grande parte dos demais saraus, surgidos, inclusive, a partir deste, o considera como pioneiro, optamos, neste trabalho, por seguir o mesmo entendimento.

quando é um aniversário, se reúnem para ouvir e tocar samba, então o bar é a nossa ágora, a nossa assembleia, o nosso teatro, tudo, a única coisa que o Estado deixou para nós foi o bar, então a gente ocupou o bar. É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar (2013, p. 3).

Assim, conforme Érica Peçanha do Nascimento (2011), a *Cooperifa* passou a realizar encontros semanais, gratuitos e em horários acessíveis para a classe trabalhadora, alcançando visibilidade no debate público e na mídia alternativa. Além disso, inspirou o surgimento de inúmeros outros saraus similares nas periferias brasileiras. Um dos resultados desse movimento é uma efervescência cultural que tem causado profundas modificações no que concerne às representações sobre os espaços sociais que margeiam centros geográficos e simbólicos.

Em Minas Gerais, o sarau mais antigo vinculado à literatura marginal-periférica é o *Coletivo Sarau de Periferia*. Foi fundado em 2008, por Rogério Coelho, Carla Pimenta e Jessé Duarte, no Bar do Bozô, localizado na região do Barreiro, Belo Horizonte. Inspirados por ele e impulsionados pelas conquistas do Duelo de MCs, bem como pelas intensas movimentações políticas de 2013, com as manifestações em massa, as ocupações da Câmara de vereadores de Belo Horizonte e do casarão abandonado que viria a ser o Espaço Cultural Luiz Estrela, os saraus se multiplicaram por toda a cidade e pela região metropolitana. Foi uma época de intensa agitação cultural, com a realização de muitos eventos e públicos gigantescos. A poesia se revelava, para muitas e muitos jovens periféricos antes avessos ao gênero, um horizonte possível também para eles. O que talvez não fosse esperado era que essa efervescência, junto com a cultura hip-hop e com a intensa comunicação entre os estados – facilitada pela difusão da internet –, abriria espaço para um novo fazer poético marginal-periférico de forte caráter político: o slam de poesia.

O slam é um movimento com competições de poesia falada nas quais a(o) poeta não pode usar nenhum outro recurso além de seu corpo e de sua voz, trazendo poemas autorais de no máximo três minutos, distribuídos em três rodadas. As pessoas responsáveis pela organização de uma comunidade de slam são conhecidas como slammasters e se dedicam a produção geral das atividades executadas por seu coletivo, sobretudo as apresentações mensais. As edições são mediadas por uma pessoa responsável pela apresentação – referenciada como “apresentador(a)” ou “mestre de cerimônias” (MC) – e contam com o apoio de alguém que registra e contabiliza as notas – função para a qual, em BHRM, não se costuma designar um nome, mas que em lugares como São Paulo ou o Rio de Janeiro chama-se de “matemático(a)” –, além de uma pessoa que marca o tempo – chamada em BHRM de “tempo” e de “cronômetro”

em outros lugares – e de cinco juradas(os) – escolhidas(os) dentre o próprio público – que avaliam as performances com notas que vão de 0 a 10.

Imagem 1 – Notas de pessoas juradas no *Slam MG 2023*



Fonte: (fotografia de Aguinaldo Ferry, fornecida pelo Slam MG)

De acordo com Nascimento (2012), esse movimento que, com o tempo, espalhou-se pelo mundo, teve início em 1986, no bar *Green Mill Jazz Club*, localizado em uma vizinhança de classe trabalhadora de Chicago, EUA. Contrapondo-se aos fechados e assépticos círculos acadêmicos, movido por um desejo de popularização da poesia falada, o poeta e operário da construção civil Mark Kelly Smith, em conjunto com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criou a primeira *poetry slam* do mundo: o *Uptown Poetry Slam*. O termo que dá nome à competição vem, conforme aclara Nascimento, da terminologia “slam” dos torneios de baseball e bridge.

Segundo Maria Damon (1998), o fator motivador da estruturação do slam – com esse formato de competição, em que os poetas disputam entre si e chega-se a um resultado apenas após todas as apresentações – foi o desejo de vencer a apatia que contagiava a audiência da cena poética popular da época, em que as *open-mike readings*, isto é, leituras de microfone aberto – eventos com características muito semelhantes aos saraus de periferia brasileiros –, já ocorriam em bares e outros ambientes públicos ao menos desde os anos 1950. Além disso, por trás da criação do slam haveria ainda uma intenção de garantir a presença do público até o fim das leituras poéticas, já que, “nas palavras de Marc Smith, ‘se você fosse o último poeta inscrito, você leria para si mesmo’, porque cada poeta e seus amigos e amigas partiriam logo após o

término de seus três minutos”<sup>3</sup> (Damon, 1998, p. 334, tradução minha). Assim, inaugurando “em algumas pessoas uma compreensão recente da poesia como um esporte competitivo (conceito que deixa os tradicionalistas inquietos)”<sup>4</sup> (Damon, 1998, p. 334, tradução minha), a então recém criada *Poetry Slam* nascia com a – bem cumprida – missão de assegurar a atenção da plateia, cativando seu interesse e mantendo-a presente até o final das apresentações.

Conforme Nascimento, o primeiro *National Poetry Slam* foi realizado em 1990, em São Francisco. Aos poucos, a competição foi ganhando o mundo e, em 2002, ocorreu o primeiro campeonato internacional de Slam, em Roma, Itália. No ano de 2009, de acordo com Cláudia Miranda (2015), com o crescimento exponencial das comunidades de slam na França, foi criada a *Ligue Slam de France*, de modo que o país europeu se tornou a capital mundial do slam, passando a realizar anualmente a *Coupe du monde de slam de poésie*.

No Brasil, a primeira comunidade de slam, intitulada *Zap! Zona autônoma da palavra*, surgiu em 2008, na cidade de São Paulo, pelas mãos de Roberta Estrela D’alva e do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Sob essa organização, isto é, dos mesmos responsáveis pelas pesquisas em torno do teatro hip-hop, as características do slam em nosso país acabaram fortemente influenciadas pelo método, gerando apresentações bastante teatralizadas. Em 2012, surgiu, na zona leste de São Paulo, fundado por Emerson Alcalde, o *Slam da Guilhermina*, segundo slam criado no Brasil e primeiro no mundo a ser feito na rua – formato que se consolidaria nacionalmente.

Em todo caso, levaríamos algum tempo mais até a criação de uma competição a nível nacional. Alguns dados de uma exposição que celebra a história do slam no Brasil, com curadoria de Roberta Estrela D’alva, Luiza Romão e Júlio Ludemir, até então montada duas vezes, nos ajudam a conhecer melhor os percursos do movimento. *A Gira da poesia: 15 anos de slam no Brasil*, esteve em cartaz no Museu de Arte do Rio de Janeiro<sup>5</sup> entre outubro de 2023 e fevereiro 2024 e, logo depois, com algumas modificações e atualizações, integrou o festival *Poesia em presença: entre cenas, slam, spoken word e rap*, no Instituto Tomie Ohtake<sup>6</sup>, em São Paulo, entre julho e setembro de 2024. De acordo com informações dessa exposição, a primeira brasileira a participar da Copa do mundo de Slam, na França, Luanda Casella, o fez de forma independente, no ano de 2010. Em 2011, houve uma seleção por meio de vídeos e outros

<sup>3</sup> “In the words of Marc Smith, “If you were the last poet signed up, you read to yourself,” because each poet and his/her entourage of friends would leave directly after his/her three minutes was up)”.

<sup>4</sup> “Slams have inaugurated some folks into a recent understanding of poetry as a competitive sport (a concept which makes traditionalists uneasy”.

<sup>5</sup> Anexo A.

<sup>6</sup> Anexo B.

materiais enviados à organização do mundial, a partir da qual Roberta Estrela D'alva foi escolhida para representar nosso país. No ano seguinte, pela primeira vez, essa representação foi definida por meio de uma competição, mas ainda não se tratava de um evento a nível nacional: decidiu-se enviar o campeão do *ZAP!* do ano anterior, Fábio Boca. Com a criação, em 2012, do *Slam SP*, campeonato estadual de poesia falada de São Paulo, seus dois primeiros campeões foram os representantes do Brasil no mundial: Lews Barbosa, em 2013, e Emerson Alcalde, em 2014.

A cena do slam conquistou muito mais visibilidade a partir da divulgação, por meio do *Facebook* e do *Youtube*, de vídeos das performances, especialmente pelo *Slam Resistência* (SP), mas também pelo *Slam da Guilhermina* (SP) e outros mais. Como resultado, a competição ganhou força e espalhou-se por todo o país. No caso de Minas Gerais, o pioneirismo é do *Slam Clube da Luta*, criado em 2014, por Rogério Coelho. No final desse mesmo ano, o crescimento exponencial da cena – que se revelaria cada vez mais acelerado no decorrer do tempo – tornou possível a realização do primeiro *Slam BR*, com a participação das(os) vencedoras(es) de cada torneio estadual<sup>7</sup>. Essa primeira edição a nível nacional foi vencida pelo mineiro João Paiva, que, no ano seguinte, representou nosso país no mundial, na França. Até os dias atuais, já foram criadas mais de quatrocentas comunidades de slam em todo o Brasil<sup>8</sup>.

Em seus oito primeiros anos, o Slam BR foi realizado na cidade de São Paulo, com organização do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, enviando a cada ano seguinte sua(seu) campeã(o) para disputar o mundial, na França. Entretanto, diferentes problemas passaram a ser pontuados ao longo do tempo. Em primeiro lugar, alguns poetas começaram a problematizar o fato de o *Slam BR* ocorrer sempre em São Paulo, algo visto como mais benéfico para os(as) slammers naturais do estado, uma vez que, considerando campeã(o) e vice-campeã(o), nesse período de oito anos, a maioria das pessoas que venceram eram paulistas<sup>9</sup>.

Soma-se a isso a problemática de que representantes brasileiras(os) retornavam da França com relatos de um campeonato mundial que, além de distanciar-se da história de

---

<sup>7</sup> No caso de Minas Gerais, o *Slam MG*, que ocorre em Belo Horizonte e é conduzido pelos organizadores do *Slam Clube da Luta*.

<sup>8</sup> De acordo com um levantamento apresentado na exposição *Gira da poesia: 15 anos de slam no Brasil*.

<sup>9</sup> Respectivamente, campeã(o) / vice-campeã(o):

2014 – João Paiva (MG) / Luiza Romão (SP);

2015 – Lucas Afonso (SP) / Daniel Marques (SP);

2016 – Luz Ribeiro (SP) / Fabiana Lima (BA);

2017 – Bell Puã (PE) / Kimani (SP);

2018 – Piê Poeta (MG) / King (SP);

2019 – Kimani (SP) / Poeta Beka (SP);

2020 – Jéssica Campos (SP) / King (SP);

2021 – Joyce Zau (Angola) e Anna Moura (DF) / Liz Silva (PA).

afirmação periférica do slam de poesia, não lhes parecia contemplar a real importância do movimento para tantas e tantos poetas marginais das periferias mundo afora: realizado nos fundos de um estabelecimento, com ingressos caros, contava com um público reduzido, de aspecto burguês e que parecia encarar o evento como um entretenimento de pouca relevância. Ademais, o fato de o mundial ocorrer sempre no mesmo país também acabava gerando um recorte muito específico de vencedores, beneficiando majoritariamente poetas que escrevem em francês.

A partir dessas problematizações, foi surgindo o desejo de se realizar competições, em nível nacional e internacional, mais comprometidas e democráticas. Nesse sentido, uma das mudanças promovidas foi a definição de um esquema de rotatividade entre estados para a realização anual do *Slam BR*. Transição que, inclusive, se dá por meio da performance: no final do evento, após o anúncio do(a) vencedor(a), ocorre a passagem simbólica de uma chave para a comunidade de slam que organizará a edição seguinte. A decisão dos novos locais de realização do evento passa por assembleias coletivas e por discussões em grupos de *WhatsApp*, dos quais participam representantes de cada estado. Essa deliberação depende, por um lado, do interesse de cada organização estadual, mas também da comprovação de condições financeiras mínimas – por meio de apoios, patrocínio, editais etc. – para concretizá-lo. Desse modo, a edição de 2022 ocorreu no Rio de Janeiro, RJ; a de 2023, em Itabira, MG; e a de 2024 está programada para acontecer em Camaçari, BA.

No que concerne à competição em nível internacional, a organização do *Slam BR* rompeu com a liga francesa, passando a aderir, ao lado de outros países, ao *World Poetry Slam Championship* (WPSC), com edições que giram entre diferentes nações a cada ano<sup>10</sup>. Nesse novo formato, busca-se investimentos e maior valorização do campeonato em si. Além disso, há mais precisão nas classificações, de modo que, antes de se chegar ao campeonato mundial, as(os) representantes de cada país disputam uma competição continental – no nosso caso, a *Abya Yala - Copa América de Poetry Slam*, também regida por regras precisas e realizada em um país diferente a cada ano<sup>11</sup> –, da qual saem alguns representantes para o mundial.

---

<sup>10</sup> A primeira, em 2022, ocorreu na Bélgica; a seguinte, em 2023, no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro; e a edição de 2024 está prevista para ocorrer no Togo.

<sup>11</sup> Suas duas primeiras edições foram realizadas dentro da programação da FLUP, na cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 2022 e 2023; a terceira edição ocorreu em Juárez, no México, em 2024.

## 1.2 GÊNERO, RAÇA E CLASSE: AS MULHERES NA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA

Todo esse cuidado social e político, inseparável da poesia falada no slam, sobretudo em nossa Abya Yala<sup>12</sup>, permeia cada fase da concepção dessa literatura. Nesse sentido, um de seus aspectos mais representativos é o caráter combativo, com o qual, desde um lugar de afirmação de identidades plurais, questiona-se o poder hegemônico, delineando novas formas de narrar a si mesma(o) e a cidade. O que geralmente se dá a partir de temas políticos potentes, retirados da vivência individual e coletiva de cada poeta, isto é, de experiências pessoais que se assemelham às de seus pares, compondo uma noção de coletividade.

Dessa forma, a poesia marginal-periférica encontra consonância com seu tempo. Afinal, de acordo com Mário Câmara, Diana Klinger, Célia Pedrosa e Jorge Wolff (2018), a literatura contemporânea tem apresentado uma projeção do registro autobiográfico, em que teria lugar um caráter confessional, além do trabalho com a experiência íntima e subjetiva. Ademais, Florencia Garramuño (2014b) identifica em algumas obras contemporâneas referências a problemáticas externas ao terreno da arte, que não apenas são pertinentes como também urgentes, movimento que nos obriga a refletir sobre questões e consequências da arte fora de suas fronteiras. Assim, para além de uma mera ficcionalização da experiência autobiográfica, o que estaria ocorrendo na estética contemporânea seria muito mais próximo do conceito de autoficção<sup>13</sup>.

Entretanto, no caso da poesia marginal-periférica, considerando que as experiências pessoais nela retratadas tendem a ser compartilhadas por todo um coletivo, acredito que o conceito de escrevivência é mais aplicável a essas produções do que o de autoficção. O termo, proposto por Conceição Evaristo para delinear uma escrita originária da vivência coletiva de indivíduos subalternizados, a partir do qual tenta-se “escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade” (Evaristo, 2014, p. 31), aproxima-se da autoficção. Mas, de acordo com Evaristo, não coincide completamente com ela, justamente porque passa sempre por experiências coletivas.

---

<sup>12</sup> Denominação histórica do continente americano na língua indígena kuna, cada vez mais utilizada como um enfrentamento à epistemologia que, desde a invasão colonial, nomeou arbitrariamente nosso continente.

<sup>13</sup> O conceito, cunhado por Serge Doubrovsky e ampliado por outros autores ao longo do tempo, como Philippe Vilain, Philippe Gasparini e Vincent Colonna, refere-se à ficcionalização de fatos e acontecimentos reais, com a presença de pistas, intra e extratextuais, que apontam para a autoria, estabelecendo, entre autor e leitor, uma espécie de pacto autobiográfico. Conforme detalho na dissertação de Mestrado *Corpo-escrita de mulheres: violência, memória e trauma* em Conceição Evaristo e Marcela Serrano (2020). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34766>. Acesso em: 02 ago. 2022

Para mais, é importante ressaltar que, nos processos de criação e circulação da poesia falada no slam, a escrita e a oralidade coexistem. Afinal, diferentemente das batalhas de rap, em que ocorrem improvisações, a linguagem inicial dos poemas das slammers é a palavra escrita – mais tarde, transposta à oralidade, por meio de uma espécie de reescrita, em que o poema assumirá novos contornos ao ser expresso no corpo e na voz de cada poeta. Por outro lado, pode ser difícil precisar a forma primeira dessa poética, afinal, os deslocamentos entre o corpo da artista e o corpo do texto são constantes: dotada de um realismo característico, a poesia falada no slam se constrói a partir de um movimento em que a poeta traz para o texto o que antes experimentou na pele, adentrou por seus olhos e ouvidos – suas vivências, desde o lugar que ocupa em relação aos outros e ao meio.

No que concerne às especificidades da atuação feminina dentro da literatura marginal da periferia, infelizmente, observa-se o mesmo que ocorre na história do cânone literário brasileiro. As produções das mulheres tendem a ter menos visibilidade e valorização em relação às dos homens. Em sua análise da cena literária marginal-periférica, Tennina percebeu uma majoritária presença masculina assumindo a criação e a direção de espaços como os saraus de periferia. Ainda que as mulheres frequentadoras, que inicialmente eram poucas, mas depois aumentaram expressivamente, colaborassem bastante para seu funcionamento.

Ademais, as escritoras vinculadas à essa literatura, como observa Peçanha do Nascimento (2009), publicam muito menos que os homens. Além de serem eles os sujeitos de pesquisa mais recorrentes, o que acentua a invisibilidade das mulheres. Em relação ao modo como as personagens femininas são construídas na literatura marginal-periférica, Tennina destaca que, tal como em tantas outras produções da tradição letrada, existem dois perfis predominantes: o de um ser submisso, confinado no âmbito doméstico, e o de outro reduzido a objeto de desejo. Essas figuras, próprias do esquema de gênero dominante, também são recorrentes nas letras de rap, estilo musical de notável influência para a literatura marginal da periferia.

De um modo geral, a presença feminina na literatura foi e continua sendo, frequentemente, um campo de batalha. Desde as primeiras escritoras, que precisaram lutar bravamente pelo direito ao ofício, até as dos dias atuais, ainda pouco valorizadas quando comparamos, por exemplo, o número de mulheres ao de homens que compõem o cânone literário brasileiro. Problema que se desdobra em muitos outros, afinal, como questiona Djamila Ribeiro (2016), “de quais mulheres estamos falando?” (p. 21).

Quando tratamos das primeiras mulheres a acessarem o campo das letras, estamos nos referindo a escritoras brancas e burguesas que, inclusive, como bem nos recorda Constância

Lima Duarte (2010), são as que compõem a história do cânone literário de autoria feminina. E o questionamento de Ribeiro nos lembra da importância de se discutir a inexistência de uma categoria universal e homogênea de “mulher”, já que tal classificação foi responsável por excluir muitas identidades, como as de mulheres negras, indígenas, lésbicas, bissexuais, trans, periféricas etc. Essa diversidade, como aponta bell hooks (2019), gera experiências distintas “em que a intensidade da força opressiva do sexismo na vida da mulher varia de caso a caso” (p. 32).

Mas essa pluralidade foi, durante muito tempo, ignorada por mulheres brancas e burguesas. O que é bastante significativo, uma vez que, por terem acesso, em decorrência de seu privilégio de raça e classe social, a universidades, editoras, mídia e recursos financeiros, elas estavam à frente do movimento feminista. Mesmo quando subjugadas pelo marido ou pelo patrão, de acordo com Mary Garcia Castro (2020), as feministas brancas acabavam por participar do machismo institucional e estrutural praticado contra mulheres que divergiam dos padrões impostos em relação à raça e à sexualidade.

Convencidas de que podiam falar em nome de todas as mulheres, unindo-as em torno de um mesmo projeto, as feministas brancas e burguesas, como ressalta hooks, se debruçaram numa ideia de “opressão comum”. Como se todas as mulheres experienciassem a opressão sexista do mesmo modo, ignorando a complexidade e multiplicidade de identidades e de realidades sociais. O que ocorria justamente porque não havia espaço para a contribuição de mulheres de outros contextos raciais e sociais, acarretando uma falta de “inteireza à teoria feminista” e de “amplitude analítica capaz de abarcar uma variedade de experiências humanas” (hooks, 2019, p. 24).

Na tentativa de estimular o vínculo entre as mulheres, segundo hooks, outros escritos feministas de sua época sobre a sororidade<sup>14</sup>, também de autoria de feministas brancas e burguesas, atribuíam às mulheres uma imagem de vítima. Para a intelectual negra, isso reflete o pensamento da supremacia masculina, porque “a ideologia sexista ensina às mulheres que, pelo simples fato de serem do sexo feminino, elas já são vítimas” (p. 82). Tentar unir-se dessa forma fez com que mulheres que se impunham, que eram assertivas, fossem vistas como incompatíveis com o feminismo, além de levar algumas ativistas brancas e homens negros a sugerir que as mulheres negras eram tão fortes que não precisavam participar do movimento feminista.

---

<sup>14</sup> De acordo com Tatiane Leal (2019), o termo sororidade provém do latim *soror* (irmã) e, assim como seus correspondentes em francês, *sororité*, e em inglês, *sisterhood*, foi criado dentro dos movimentos feministas para referir-se à solidariedade entre mulheres, dando nome a um sentimento que as uniria em um projeto comum.

Ademais, hooks aponta o desejo de ser vistas como vítimas como algo quase restrito ao universo das mulheres privilegiadas. Afinal, no caso daquelas exploradas e oprimidas cotidianamente, sua sobrevivência dependia da possibilidade de acreditar em si mesmas e de sua capacidade de exercer algum poder, qualquer que fosse, sobre suas próprias vidas. Por isso, lhes “seria psicologicamente devastador se unir a outras mulheres por meio de um compartilhamento da vitimização” (p. 82). No caso delas, o que as uniria, isso sim, seria a soma de suas forças e recursos, e é esse tipo de união, nas palavras de hooks, que verdadeiramente caracteriza a sororidade.

Soma-se a isso o fato de que, ao assumirem o papel de vítimas e apontarem os homens como os únicos inimigos, as feministas brancas privilegiadas não reconheciam sua responsabilidade na manutenção e perpetuação do sexismo, do racismo e do classismo. Entre homens e mulheres, a dominação masculina, junto com a discriminação, a exploração e a opressão são as formas mais recorrentes de sexismo. Mas entre mulheres, ele gera desconfiança, postura defensiva e competitiva: “é o sexismo que faz com que uma mulher, sem nenhum motivo, se sinta ameaçada por outra. [...] O sexismo ensina as mulheres a odiarem a mulher, e, consciente ou inconscientemente, somos guiadas por esse ódio em nosso contato diário umas com as outras” (hooks, 2019, p. 85).

Logo, a intersecção entre raça, classe e gênero aponta, de acordo com Susana de Castro (2020), como as mais vulnerabilizadas, as mulheres negras e as mulheres brancas pobres, além de colocar em evidência a importância de uma perspectiva feminista pautada na aliança entre subalternas. Nesse sentido, a sororidade é, nas palavras de hooks, necessária para fortalecer a luta de resistência e dar sustentação ao movimento feminista. Mas o discurso da opressão comum, além de afastar muitas ativistas do feminismo, provocou uma rejeição à ideia de sororidade, de modo que a união entre as mulheres depende da compreensão da importância de se pensar o feminismo a partir da interseccionalidade. Logo, o feminismo deve ser “um compromisso ético, teórico, político e prático com a transformação da sociedade a partir de uma perspectiva antirracista, antissexista, antilesofóbica, anti-homofóbica, antitransfóbica, anticapitalista” (hooks, 2019, p. 16).

O feminismo decolonial<sup>15</sup> partilha dessa noção de interseccionalidade entre fatores de assujeitamento. Além disso, soma-se reflexões sobre nossa herança colonial-escravista, para

---

<sup>15</sup> Susana de Castro (2020) explica que a opção pelo termo decolonial, em detrimento de descolonial, se dá, para muitas teóricas, a fim de evitar uma ideia de que se estaria buscando “desfazer” o colonialismo, como se fosse possível retornar a um ponto anterior a ele, em que seus efeitos não existissem. O que, sim, é possível, é a construção de práticas e saberes mais inclusivos e positivos no continente latino-americano, provocando uma atitude contínua de “transgredir, intervir, in-surgir e incidir” (n.p.).

pensar um feminismo decolonial latino-americano e brasileiro empenhado em combater o imaginário racista e eurocêntrico que inferioriza tudo o que provém das comunidades originárias e da cultura afro-brasileira: “importa deixar de glorificar a história colonial escravista e violenta, e criar mecanismos de conscientização coletiva sobre a responsabilidade pelo genocídio negro e indígena e sobre a importância de políticas de reparação e de justiça” (Castro, 2020, n.p.). Mas não se trata, como reforça Castro, de apagar a história que vem sendo traçada até aqui – o que seria impossível. Trata-se, isso sim, de ampliar criticamente o feminismo, convertendo-o em uma frente de vários feminismos, em que as distintas relações dos sujeitos na classe-raça-gênero sejam consideradas e respeitadas. Por isso, o feminismo decolonial não é um movimento pronto, mas em construção ininterrupta, alimentando-se continuamente de experiências que o modificam.

Mas como bem nos lembra Garcia Castro, “não são novas as resistências a colonialidade por mulheres” (2020, n.p.). Podemos incluir aí os avanços daquelas inseridas na cena do hip-hop – espaço de maioria masculina –, que nos últimos anos, de acordo com Tennina, vêm criando grupos e conquistando espaços, além de problematizar em suas letras questões como a violência de gênero, a saúde feminina, os direitos sexuais e reprodutivos, a discriminação etc. Essas reflexões contribuem para a construção de novas representações, bem mais plurais, de identidades femininas e, inclusive, têm influenciado também as letras produzidas por homens. Considerando a forte ligação entre a literatura marginal-periférica e o rap, em que muitos indivíduos transitam entre os dois gêneros, levando consigo aspectos como a musicalidade e o ritmo, as conquistas das mulheres do hip-hop são antecedentes importantes para a afirmação das escritoras periféricas.

No entanto, infelizmente, a luta das mulheres por espaço, visibilidade, valorização e respeito precisa ser constante. Daí a necessidade da criação de comunidades de slam em que a declamação é restrita ao público feminino, a exemplo do *Slam das Minas*, de São Paulo, de seu homônimo carioca e do *Slam das Manas*, de Belo Horizonte, dentre tantos outros espalhados pelo país. Com forte engajamento feminista, esses espaços se mostram seguros e acolhedores, encorajando as mulheres a atuarem cada vez mais ativamente na cena literária marginal-periférica. Até porque, recorrendo às palavras de Tennina, “o reconhecimento da mulher em outras mulheres faz com que elas estejam nos saraus, que escrevam mais, tirem da gaveta o que já tinham escrito” (Tennina, 2017, p. 198).

Além de marginalizadas social e economicamente, somos, nas palavras de Tennina, as “*subalternas dos subalternos, dominadas dos dominados, marginais dos marginais, periféricas dos periféricos*” (Tennina, 2017, p. 175, itálicos da autora). Afinal, estamos sujeitas a uma dupla

exclusão, de classe e de gênero – que pode, vale lembrar, multiplicar-se ainda mais, no caso das mulheres que acumulam outros fatores de exclusão, relativos à raça, orientação sexual, tipo físico, transgeneridade etc. –, provocada não apenas pelos grupos hegemônicos, como também por homens periféricos. Visando superar a condição de estar “sujeitas a uma posição” para passarmos a ocupar uma “posição de sujeito”, é desse lugar que articulamos nossos discursos. Assim, somando-se aos diversos feminismos que constituem o decolonial, levanta-se, portanto, no rap, no sarau, no slam e em tantas outras manifestações artísticas que compõem a cultura de rua, um feminismo marginal-periférico potente e avassalador.

Nesse contexto em que os saraus e slams são espaços centrais para a reflexão e ressignificação do papel das mulheres na realidade periférica, cabe nos questionarmos: sobre o que escrevem as poetisas marginais das periferias? Será que a poesia marginal-periférica de autoria feminina resiste?

### 1.3. PALAVRA DE MULHER: ARMAR-SE EM VERSOS FRENTE AO PODER E À VIOLÊNCIA

Segundo Rodrigo de Castro Orellana (2011-2012), a resistência pode ser uma ferramenta decisiva de combate frente à violência. Desde que a luta passe pelo campo da ética, pautando-se na tomada de consciência e indo do discurso à práxis, a partir da criação e da inovação das formas de vida. O primeiro passo para a resistência, como nos dirá Alfredo Bosi (1996), é a tomada de consciência do sujeito em relação a seu vínculo com o contexto social e histórico em que se insere. Assim como dos impactos para si próprio, antecedida do distanciamento necessário para que isso aconteça e para que ele seja capaz de deixar de reproduzir mecanicamente comportamentos que lhe foram impostos, colocando-os em crise. E não é incomum que, de acordo com Orellana, a experiência do sofrimento, da violência, em suas diversas formas, funcione como um combustível para se chegar a essa tomada de consciência capaz de impulsionar o sujeito a variados mecanismos de resistência. As causas do sofrimento, no entanto, nem sempre são percebidas, afinal, como destaca o autor, o que é familiar ou o que parece necessário acaba se tornando “invisível”.

Para reverter este cenário, é necessário um exercício crítico que, penso, dificilmente virá sem alguma ajuda externa. Afinal, como nos dirá Georges Didi-Huberman (2017), para tomar posição, é preciso saber certo número de coisas. Mas para saber, é preciso tomar posição, é preciso “saber o que se quer saber” e “onde se situa nosso não saber” (Didi-Huberman, 2017, p. 15). Diante disso, acredito que o movimento precisa ser duplo: interno, porém, com alguma

influência externa. É preciso “implicar-se”, mas também “afastar-se”, pois “não se sabe nada na imersão pura, no ‘em si’, no terreno do ‘perto demais’”, nem “na abstração pura, na transcendência ativa, no céu do ‘longe demais’” (Didi-Huberman, 2017, p. 16). Ao nos afastarmos, dirá Fredric Jameson (2013), é preciso “tornar estranho” este algo que nos é familiar, para que possamos olhar para ele com outros olhos, despidos da dormência perceptiva, do hábito que nos impede de enxergar realmente as coisas.

Pode-se dizer que as apresentações nas comunidades de slam realizam um ciclo, já que o lugar de performer e de espectadora se alternam, num movimento em que uma pessoa que compõe a plateia em determinada noite pode vir a apresentar-se artisticamente em outra. Dessa forma, dificilmente poderíamos identificar um ponto de partida: estaria na performer que alimenta os olhos e ouvidos das pessoas presentes? Ou nesse lugar da plateia, antes ocupado pela própria artista que se apresenta e que tornou possível sua transição para o lugar da performance? O importante nisso tudo é que o slam cumpre seu papel de lugar de cultivo, considerando as tantas poetisas que encontram ali a oportunidade de instruir-se, de afastar-se por um instante da própria realidade para submergir na realidade dessa outra mulher que lhe fala, só para, num susto, aproximar-se novamente de si, ao perceber que a história que recolhe coincide, em alguma medida, com a sua. Junto com esse “despertar”, desse olhar voltado, ao mesmo tempo, para a outra e para si, pouco a pouco se alcança também, muitas vezes, o desejo e a coragem de tirar os próprios poemas da gaveta, contrariar os próprios medos, num movimento, talvez primeiro, de ruptura com uma vida inteira de silêncio. Essas mulheres se percebem, assim, no centro de relações de poder frente às quais devem se posicionar.

De acordo com Michel Foucault (2004), muito além do campo político, as relações de poder estão presentes em todas as conexões humanas, podendo ser exercidas, por exemplo, entre indivíduos, no seio de uma família ou em uma relação pedagógica. Por isso, tais relações não são, em si mesmas, algo ruim do qual devêssemos nos libertar. “Não pode haver sociedade sem relações de poder” (2004, p. 284), nos dirá Foucault, entendendo-as como estratégias por meio das quais tenta-se conduzir, determinar a conduta do outro, a que esse outro responderá não se deixando conduzir ou tentando ele próprio determinar a conduta do primeiro. Ademais, no pensamento foucaultiano, a existência de espaços para a resistência<sup>16</sup> e o reconhecimento do

---

<sup>16</sup> Alfredo Bosi (1996) considera a resistência como um sinônimo de *insistir* e um antônimo de *desistir*, além de defini-la como uma força de vontade que se opõe a outra força, externa ao sujeito. Aguilar e Cámara (2017) esclarecem, porém, que a resistência do corpo não se dá apenas em relação a um poder que existe fora dele, até porque, tais forças acabam sendo internalizadas pelos indivíduos no decorrer de sua socialização, tornando essa relação muito mais complexa. Dentro do corpo, portanto, ocorre uma constante tensão entre os mecanismos de poder e as técnicas de resistência.

outro como sujeito de ação são fundamentais para que uma relação de poder se estabeleça. Por isso,

mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem todo poder sobre o outro, um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de **resistência**, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação –, não haveria de forma alguma, relações de poder. [...] Se há relações de poder em todo o campo social, é porque há liberdade por todo lado. (Foucault, 2004, p. 277).

Logo, para que existam relações de poder, é imprescindível que se preserve sua mobilidade e reversibilidade. Caso contrário, havendo a ação de um indivíduo ou de um grupo social que, por meio de instrumentos econômicos, políticos ou militares, bloqueia um campo de relações de poder, tornando-as imóveis e fixas, estaremos diante de um estado de dominação. Assim sendo, as práticas de liberdade serão apenas unilaterais, extremamente restritas e limitadas ou sequer existirão.

Foucault correlaciona a liberação às práticas de liberdade. Porém, também as diferencia, indicando que estas não poderiam existir sem aquela, mas que a primeira tampouco bastaria sem as segundas:

quando um povo colonizado procura se libertar do seu colonizador, essa é certamente uma prática de liberação, no sentido estrito. Mas é sabido, nesse caso aliás preciso, que essa prática de liberação não basta para definir as práticas de liberdade que serão em seguida necessárias para que esse povo, essa sociedade e esses indivíduos possam definir para eles mesmos formas aceitáveis e satisfatórias de sua existência ou da sociedade política. É por isso que insisto sobretudo nas práticas de liberdade, mais do que nos processos de liberação, que mais uma vez têm seu lugar, mas que não me parecem poder, por eles próprios, definir todas as formas práticas de liberdade. (Foucault, 2004, p. 265-266).

Isto posto, para que se exerça uma relação de poder, é imprescindível ao menos certa forma de liberdade, da qual poderão advir diferentes práticas. O que não existe em situações em que “um dos dois [lados] estiver completamente à disposição do outro e se tornar sua coisa, um objeto sobre o qual ele possa exercer uma violência infinita e ilimitada” (Foucault, 2004, p. 277).

É por isso que a violência, para Hannah Arendt (2010), marca o fim do poder, pois o que passa a existir ali não é mais uma mera tentativa de se determinar a conduta do outro, e sim uma imposição, numa relação de domínio, em que este outro tem pouca ou nenhuma possibilidade de ação. Segundo a filósofa alemã, o poder está presente sempre que alguém tem

a oportunidade de afirmar sua vontade contra a resistência alheia. E quando o poder é colocado à prova por contestadores individuais, a violência surge como último recurso para preservá-lo. Não obstante, embora a substituição do poder pela violência possa trazer a vitória, também acarreta a própria destruição do poder, já que as duas forças são opostas, estando uma ausente onde quer que a outra domine.

Karl Erik Schøllhammer (2013) e Jaime Ginzburg (2012) apontam a violência como elemento fundador da cultura latino-americana, desde a conquista, ocupação e exploração, passando pela aniquilação da cultura indígena, a escravidão, o imperialismo, a luta pela independência e os regimes autoritários. Por isso, para Ginzburg, é possível formular a hipótese de que a violência tem um papel fundamental também para nossa literatura. Por outro lado, Ginzburg (2013) acredita na capacidade da literatura de atuar contra a violência. De acordo com o autor, aptos a motivar empatia, os textos literários poderiam auxiliar na ruptura de percepções automatizadas da realidade, provocadas pela carga massiva de violência social que recebemos através das mídias. Nesse sentido, Ginzburg (2012) ressalta que é importante localizar na literatura situações em que os personagens reagem com perplexidade diante de atos violentos, contrariando textos que apoiam tais práticas – ou seja, situações de resistência.

Nesse cenário, para Ginzburg (2012), quando lemos em algum livro cenas em que um ser humano agride outro e reagimos a elas com empatia, essa reação torna-se parte de nossa formação ética, podendo ser útil quando estivermos diante de situações reais de violência nas quais precisemos tomar posição. Já nossa educação estética é parte decisiva dessa formação ética. Isso porque a interpretação das imagens artísticas ajuda a definir critérios a partir dos quais nos relacionamos com outras pessoas e tomamos decisões. De forma semelhante, Schøllhammer traz para a discussão o termo “literariedade”, a partir do qual, ao passar pelo texto ficcional, o leitor sente uma ilusão de realidade capaz de transformar sua compreensão do mundo e de apontar para mecanismos de ação. O teórico ressalta ainda que na violência da representação, através da literatura, seria possível um movimento transgressivo de ruptura para resgatar as emoções a partir do terror e da piedade.

Nesse sentido, também a performance, segundo Taylor (2013), seria uma importante ferramenta de combate à violência. Visto que, ao lado da memória e da história, a performance participa do processo de transferência e de continuidade do conhecimento entre os indivíduos. Rememorar e performatizar a violência através da arte é, portanto, um mecanismo potente, capaz de modificar o modo como as pessoas, em suas vidas reais, interpretam e reagem a situações de violência.

Ao retratar a violência, a arte e a literatura dão voz aos silenciados, trazendo à luz questões há muito escamoteadas. Nesse sentido, conforme aponta Schøllhammer, utilizar a violência como tema pode ser relevante para forçar relações de poder engessadas a se reformularem. Talvez por isso a arte contemporânea esteja cada vez mais comprometida a intervir na realidade, a partir de temas que preocupam grande parte das pessoas e estão fortemente presentes na mídia e na esfera pública.

Entretanto, nas palavras de Bosi, a resistência, que acontece quando a força de vontade do sujeito reage à força alheia, inicialmente iria na contramão do fazer artístico. Isso porque a arte nasceria da intuição, da imaginação, da percepção e da memória, não da força de vontade – ou de conceitos próprios da ética e da política. Assim, a força de vontade terminaria por ser o destino da experiência artística, não seu ponto de partida. Nesse sentido, Bosi ressalta uma separação entre arte e teoria, em que esta estaria ligada à razão e aquela à intuição. Mas ainda que pareçam díspares, as duas esferas, de algum modo, se conectam:

como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica. (Bosi, 1996, p. 13).

Em um contexto mundial, as relações entre literatura e resistência teriam se desenvolvido, de acordo com Bosi, a partir dos anos 1930, com o avanço do fascismo, do nazismo, do franquismo, do salazarismo – e, conseqüentemente, das lutas empreendidas para combatê-los. Não por acaso, o ponto de vista estético predominante seria neorrealista, com “uma linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo” (Bosi, 1996, p. 19). Entretanto, aliando existencialismo e marxismo, o tema da resistência teria evoluído para uma universalização, conferindo-lhe uma dimensão ética capaz de ir muito além da oposição ao nazifascismo.

Bosi descreve essa literatura de resistência do pós-guerra como “sóbria, lúcida, sem ilusões literárias, sem individualismos extremados, e comprometida tão só com o que libera o homem junto com o semelhante”, em uma “escolha social arrancada do mais fundo sentimento de impotência individual” (1996, p. 21). No Brasil, o pano de fundo para os primeiros registros de uma literatura de resistência teriam sido os regimes ditatoriais e autoritários, desencadeando obras de caráter testemunhal, como *Memórias do cárcere*<sup>17</sup> (1953), de Graciliano Ramos e *A*

---

<sup>17</sup> A obra refere-se à repressão da ditadura de Getúlio Vargas na década de 1930.

*rosa do povo*<sup>18</sup> (1945), de Drummond. Uma literatura resistente seria, portanto, antiburguesa, não-conformista e revolucionária, com personagens caracterizadas por serem sujeitos que recusam, demarcando “um **não** lançado à ideologia dominante” (Bosi, 1996, p. 22, destaque do autor).

A resistência na literatura, de acordo com Bosi, apareceria como tema e como processo inerente à escrita. No primeiro caso, em uma cultura de resistência política, transmutando o sentido da esfera ética para a estética, seriam explorados os valores da vida em sociedade, entendidos como algo que move o sujeito que interfere na trama social, enquanto repelem e combatem seus respectivos antivalores. Alguns exemplos de valores e de antivalores mencionados por Bosi são liberdade/despotismo, igualdade/iniquidade, sinceridade/hipocrisia, coragem/covardia e fidelidade/traição. Os escritores captariam os aspectos desses valores e antivalores para exprimi-los “mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (Bosi, 1996, p. 14).

Assim, como aponta Bosi, nos deparamos, por exemplo, com descrições detalhadas da tirania do conde de Mortsauf, em Balzac; ou a traição de Goneril e Regane contrastada com a lealdade de Cordélia, todas filhas do Rei Lear, de Shakespeare, em que “o antivalor nas primeiras e o valor na última tem voz, tem gesto, tem rosto” (1996, p. 14). Trazendo para os contextos latino-americano e brasileiro, cito o espírito livre com que as personagens de Roberto Bolaño, em *Los Detectives Salvajes* (1998) ou em *2666* (2004), atravessam períodos hostis, como o da Ditadura Militar no Chile, do Massacre de Tlatelolco, na Cidade do México, ou mesmo a violência permanente em Juárez, cidade mexicana fronteiriça com os Estados Unidos, mundialmente conhecida por seus números elevados de feminicídios<sup>19</sup>, assim como a resistência das personagens de Conceição Evaristo frente à violência, em livros como *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos D’água* (2014).

Segundo Bosi, a escrita estaria em vantagem em relação à esfera da práxis, posto que nesta, para se condenar algo de forma ética, é preciso fundamentar-se em fatos, enquanto aquela dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva em que, para além do reino do possível, também lhe é permitido recorrer ao do imaginável. Assim, pode-se trabalhar de diferentes formas a resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Inclusive, “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” (Bosi, 1996, p. 16). O que

---

<sup>18</sup> Livro que trata de diversos temas, tendo sido produzido nos anos da Segunda Guerra Mundial.

<sup>19</sup> Para mais informações: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38183545>>. Acesso em 24 de jun. 2022.

distinguiria o narrador resistente de um militante da mesma ideologia seria apenas o modo de realizar valores idênticos.

Na arena do slam, o tom combativo atravessa a grande maioria das apresentações, com poemas cujos temas partem das experiências individuais e coletivas de cada performer. É uma regra do jogo que os textos sejam sempre de autoria própria e, além disso, espera-se que as vivências narradas sejam pessoais – sob o risco da desaprovação de seus pares. Dessa forma, as slammers problematizam diversas questões, muitas vezes partindo de temáticas de gênero interseccionadas com raça, sexualidade, classe social, entre outras singularidades, trazendo para a discussão valores e antivalores como respeito / desrespeito, igualdade / desigualdade, liberdade / assujeitamento, tolerância / intolerância, polidez / brutalidade, empatia / indiferença; para enfrentar discursos e atos violentos a que se veem submetidas diariamente, num mundo em que é preciso “lutar duas vezes mais por ser mulher, preta e ainda por cima favelada” (Lelê Cirino, informação verbal)<sup>20</sup>, porque é ser também um corpo permanentemente em risco.

Os aspectos que as poetisas captam desses valores e antivalores são expressos em seus textos por meio de diferentes recursos e explodem na materialidade de seus corpos e vozes em cena. O que nos chega primeiro é aquilo que vemos: a imagem desse *corpo-tela* (Martins, 2021), que se coloca, ainda em silêncio, à disposição do nosso olhar, nos segundos que antecedem o início da apresentação. Nesse momento, considerando que, nas palavras de Gilles Deleuze (2003), “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (p. 4) e que na avaliação de Aguilar e Cámara (2017) sobre a *máquina performática*<sup>21</sup>, qualquer elemento que a integre pode se transformar em signo, as características e os elementos corporais das artistas, naturalmente, contribuem para a composição de seus discursos: da diversidade de seus traços físicos, às marcas de insurreição, como os cabelos raspados, pelos evidentes nas pernas e axilas, símbolos feministas tatuados etc., somos visualmente colocados diante da pluralidade que é ser uma mulher. Afinal, “o corpo-tela é um corpo imagem [...]. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos [...]. Um corpo hieróglifo” (Martins, 2021, p. 79).

<sup>20</sup> Poema performado por Lelê Cirino no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

<sup>21</sup> Aguilar e Cámara (2017) propõem uma análise dos textos não isoladamente, compartimentados e separados em disciplinas, como ocorre na tradição histórica (literatura, artes plásticas, cinema), e sim conjuntamente, compondo um campo indeterminado de signos que se interrelacionam. No caso do slam, como visto, constroem-se textos que mesclam poesia e depoimentos, reescritos no corpo, no momento da performance.

Imagem 2 – Finalistas do 1º *Slam das Manas* de 2024

Fonte: (fotografia da autora, 06/04/2024)

Entretanto, indo além do privilégio do olhar, as imagens produzidas pelo corpo-tela, de acordo com Martins (2021), também podem ser, contiguamente, sonoras e cinéticas. Nesse sentido, as reflexões de Caroline Marim (2020) sobre a importância de se construir um olhar decolonial se mostram de grande relevância. De acordo com a teórica, em culturas como a africana, a ameríndia e a andina, entre outras, o sentido visual não é privilegiado. “A oralidade, o toque, a convivência relacional e a valorização das trocas harmoniosas com a natureza são os pontos geradores e produtores de todo o conhecimento” (p. 26).

Assim, a primazia do visual em detrimento de outras formas de percepção seria própria de uma lógica eurocêntrica imposta nas Américas desde a colonização e, por isso, inadequada para o contexto brasileiro. Afinal, “as fortes raízes de ancestralidade africana e ameríndia valorizam outros sentidos, em especial a oralidade e a corporeidade, e também a convivência” (Marim, 2020, p. 27). Nesse sentido, Marim inclusive acrescenta que o termo *cosmovisão* é eurocêntrico, uma vez que capta o privilégio ocidental do visual, de modo que o termo *cosmopercepção* seria mais amplo para referir-se a culturas que privilegiam simultaneamente outros sentidos.

Nos slams, ainda que o corpo se antecipe ao nosso olhar, seu curto silêncio é rompido por sonoridades e gestualidades que também participarão da formação de imagens e significados. Nesse processo, a “qualidade icônica, visual, provoca o olhar” (Martins, 2021), mas “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo” (Bosi, 1990, p. 13), expandindo-se como imagem mental, em que o “ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (Bosi, 1990, p. 13). Assim, o modo como as slammers se movimentam, gesticulam, bem como suas expressões faciais, os timbres de suas vozes, as pausas, o tempo de cada palavra, somam-se ao conteúdo do poema e à visualidade de seus corpos, adereços e adornos. Como resultado, constrói-se uma *oralitura*<sup>22</sup> em que “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas” (Martins, 2021, p. 41), fazendo da apresentação como um todo um ato de resistência.

Alguns dos temas mais frequentemente mobilizados pelas poetisas que se apresentam nas comunidades de slam incluem problematizações em torno de imposições sociais sobre como uma mulher deveria se comportar e quais lugares ela deveria ocupar. Nesse sentido, as slammers acessam discussões antigas do movimento feminista, mas que, lamentavelmente, permanecem muito atuais, como a fixação das mulheres no âmbito doméstico e as imagens de rainha do lar e de objeto sexual a que, tantas vezes, somos limitadas – não por acaso, o ex-presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, que esteve no poder entre 2019 e 2022, aconselhou, durante seu discurso no evento do dia 7 de setembro de 2022, que os homens solteiros buscassem uma “princesa” para se casar<sup>23</sup>.

Tomemos o exemplo do seguinte excerto extraído de um poema de Vênus: “eu respeito a meditação doméstica, mas eu não acredito que a minha felicidade tá na cozinha, fazendo ensopados que enganem a minha autoestima. São as mulheres que fazem chorar as cebolas” (informação verbal)<sup>24</sup>. No trecho, a autora reivindica seu direito de ocupar outros lugares que não o âmbito doméstico, deixando claro seu respeito por quem opta por ele, desde que seja, de fato, uma escolha. Isso se expressa no texto e se reforça no corpo da poeta, que se movimenta em consonância com as palavras, a partir de gestos que as complementam, seja pela negativa exprimida com o dedo, seja no movimento que simula mexer a comida em uma panela,

<sup>22</sup> Termo trabalhado por Leda Maria Martins para se referir a uma poética da oralidade que depende do corpo e da voz para se constituir como linguagem.

<sup>23</sup> Para mais informações: <<https://www.opovo.com.br/eleicoes-2022/2022/09/07/bolsonaro-pede-para-comparar-primeiras-damas-e-diz-a-solteiros-procure-uma-princesa.html>>. Acesso em 12 de set. 2022.

<sup>24</sup> Poema performado por Vênus no Slam *Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

construindo uma imagem verbovisual rítmica, em que os elementos se entrelaçam e se completam.

Da plateia, uma pessoa fala, junto com Vênus, uma das frases de seu poema. Isso é comum nos slams, no caso de textos mais recorrentes, e reforça a ideia de coletividade. Afinal, com isso, ocorre um trânsito em que intérprete e *espectador*, para usar a linguagem de Augusto Boal, se intercomunicam e, juntos, constroem o todo da performance. Assim como o sentido do poema e o tom de voz firme e combativo que o veicula, o corpo da poeta, embora coberto por vestimentas que não distanciam muito do que é comumente esperado para o gênero feminino, desenha, por meio das tatuagens e piercings, do cabelo laranja, signos de resistência ao ideal de mulher que performe a estética da “princesa”, delicada e “bem comportada”.

Imagem 3 – Vênus se apresentando no *Slam das Manas*



Fonte: (fotografia da autora, 06/04/2024)

De forma semelhante, mas em seus próprios termos, Lelê Cirino contribui à discussão com um de seus poemas, como vemos no seguinte fragmento:

Só o feminismo que nos faz enxergar que ser mulher não é saber cuidar da casa, cuidar do lar e cuidar dos filhos. Ser mulher é saber cuidar da casa, sim. A casa que é o meu

corpo e entender e respeitar e principalmente cuidar das outras, que eu digo com todas as forças que são manas, todas, sem exceção de nenhuma. A maldade do mundo é muito grande e ainda nos fazem chamar elas de putas. Vocês dizem: rivalidade feminina! E eu digo: sororidade! (informação verbal)<sup>25</sup>.

Por meio de seu corpo-texto, com palavras aliadas a uma corporeidade ritmada, as expressões faciais e os gestos das mãos, que apontam para si e para a plateia, muito além de reforçar o sentido do que está sendo dito, contribuem com a cadência de suas palavras. Ao longo dessa incorporação, dessa reescrita do poema no corpo e na voz, Lelê Cirino evidencia que, na contramão de um pensamento cultural e historicamente difundido, ser mulher não se define pela execução de funções relativas ao cuidado da casa e dos filhos. Para a poeta, ser mulher é, em primeiro lugar, cuidar de si e “das outras”, consolidando um ato de cumplicidade, de solidariedade entre mulheres, um sinal de sororidade.

O tema da sororidade é recorrente nos trabalhos das slammers, desdobrando-se em discursos que vão desde o cuidado com outras mulheres até um movimento de reflexão sobre seus próprios comportamentos em relação a essas outras, como nesses versos de Joi Gonçalves: “eu vou olhar nos olhos de cada mulher que passar por mim. Eu vou evidenciar belezas, eu vou dar carinho, eu vou pedir desculpas, eu vou picotar o meu ego todinho e vou fazer uma colagem” (informação verbal)<sup>26</sup>. Tendo em vista que é comum, em uma sociedade patriarcal como a nossa, o incentivo à chamada rivalidade feminina, que isola as mulheres umas das outras e as torna inimigas, Joi Gonçalves parece, no fragmento apresentado, avaliar o modo como se relacionou com outras mulheres até então e decidir-se por modificar esse padrão comportamental.

---

<sup>25</sup> Poema performado por Lelê Cirino no Slam *Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 24 de abril de 2022.

<sup>26</sup> Poema performado por Joi Gonçalves no Slam *Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 31 de março de 2022.

Imagem 4 – Joi Gonçalves se apresentando no *Coletivoz Sarau de Periferia*



Fonte: (fotografia da autora, 13/07/2022)

Outros temas, interseccionados às questões de gênero, também aparecem nos poemas das slammers. Predominam discussões e problematizações sobre a desigualdade social e diversas formas de preconceito, em especial, o racismo. É nessa linha que, como quem lança uma bomba, Iza Reys apresenta seus versos:

Pode deixar, que minhas raízes eu carrego e faço jus, sente aí, a representação viva de Carolina Maria de Jesus. Eu botei axé e a coisa ficou preta, enegreci meu conhecimento e armei minha escopeta. Não me encaixo nesse comunismo branco, deixem em Cuba o Che Guevara, bota nos meus livros de história a historiografia de Thomas Sankara. (informação verbal)<sup>27</sup>.

No excerto, a poeta ressalta a importância do conhecimento e reivindica a visibilidade de intelectuais negras e negros. Nesse sentido, Iza Reys nos ensina que, dentre os personagens que ajudaram a compor nossa história, para além daqueles que conhecemos – em sua maioria brancos –, existem outros nomes responsáveis por grandes feitos, mas que permanecem

<sup>27</sup> Poema performado por Iza Reys no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

ofuscados ou apagados, a exemplo de Thomas Sankara, revolucionário marxista que foi um dos maiores nomes da política pan-africanista do século XX, tendo liderado, em Burkina Fasso, país que presidiu entre 1983 e 1987, uma revolução democrática e popular, contrária ao neocolonialismo<sup>28</sup>.

Outro nome de grande relevância mencionado por Iza Reys é o de Carolina Maria de Jesus. Escritora negra, famosa por seu livro de estreia *Quarto de despejo*, mas também autora de muitos outros, moradora da favela do Canindé, em São Paulo, onde trabalhou como catadora de materiais recicláveis e retirava do lixo os papéis que, mais tarde, empregava como suporte de sua escrita. Inspirada pela história de Carolina, que possivelmente se confunde, em alguma medida, com a dela própria, a slammer ainda escreve: “eu sou profeta de favela, traficante de informação. Eu rasgo meu coração pro verbo transcender, porque o sistema vai ter que ver, respeitar e entender que até no lixão o poeta pôde nascer” (informação verbal)<sup>29</sup>. Ao referenciar Sankara e Carolina, Iza Reys resiste ao processo histórico de apagamento de figuras negras, que são, para ela e para a população afro-brasileira como um todo, um importante exemplo de representatividade. Além disso, ela encontra consonância nas reações do público, que vibra, gritando e batendo palmas ao ouvir cada um dos nomes.

Embora o tom combativo, comum aos poemas apresentados nos slams, se mantenha na performance de Iza Reys, nota-se contornos muito próprios. Contadora de histórias, pesquisadora dedicada e notável leitora de Conceição Evaristo, dentre outras escritoras afrodiáspóricas, Iza apresenta poemas de caráter testemunhal ainda mais potente, com alta narratividade, provocando a sensação de estarmos diante de alguém que nos oferece um depoimento sobre as asperezas de sua vida, mas de forma poética, ritmada e interligada a fatos e figuras históricas. Assim, Iza Reys relata a si mesma e aos seus, enquanto nos abre o passado e o presente, plantando sementes profícuas para mudanças futuras.

O tom de voz da poeta é firme e melancólico, como se vertesse sangue pela garganta, ao passo que faz desse mesmo sangue seu instrumento de luta e indignação. Além disso, o modo como Iza pronuncia certas palavras carrega o texto com sentidos que não seriam perceptíveis apenas pela escrita. A exemplo do trecho “minhas raízes eu carrego e faço jus”, em que a poeta pronuncia a palavra “eu” em um tom mais alto que as demais, provocando um sentido de resposta a algo que lhe tenham dito anteriormente, reforçando a ideia de que não precisa de ajuda externa para valorizar suas próprias raízes.

---

<sup>28</sup> Informações disponíveis em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/por-que-thomas-sankara-o-homem-que-ficou-conhecido-como-che-guevara-da-africa.phtml>>. Acesso em 20 de ago. 2022.

<sup>29</sup> Poema performado por Iza Reys no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

Imagem 5 – Iza Reynolds se apresentando no *Slam Clube da Luta*



Fonte: (fotografia da autora, 28/04/2022)

Nas batalhas que as poetisas, armadas de seu corpo e de sua voz, travam contra tantas formas de preconceito, nos deparamos também com discussões levantadas por mulheres trans e travestis. Assim, nos versos de Xiatitia<sup>30</sup>, conhecemos a solidão de corpos que precisam bradar pelo direito ao mínimo, a algo aparentemente tão simples, como o afeto: “Mainha sempre dizia que a única certeza era a morte e que pra ser amada como eu sonho, só na base do corte” (informação verbal)<sup>31</sup>. Afinal, o “corpo padrão” é branco, magro, jovem, heterossexual e cisgênero. Quanto mais distante da norma, maior a rejeição, a desvalorização, o desrespeito, a violência.

Mas essa mesma corpa que não atenderia aos pré-requisitos para ser amada, parece encaixar-se muito bem, aos olhos de seus opressores, no papel de objeto sexual. Realidade que Xiatitia exprime nos seguintes versos: “sou desejada, me querem pelada, mas nunca vão me assumir. Corpa trava, amaldiçoada pela cis norma que impuseram pra ti. É binaridade, peito,

<sup>30</sup> 1ª campeã do Trans Slam Internacional, Xiatitia, nome artístico de Rafaela Augusta, se define como multiartista, slammer e arte educadora. Além disso, é uma das produtoras do *Slam Transcestral*.

<sup>31</sup> Poema performado por Xiatitia, no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

maquiagem, querem que eu me encaixe, mas porra! Eu sou tra-ves-ti!” (informação verbal)<sup>32</sup>. Nesse trecho, além da objetificação, a slammer também problematiza o fato de que, na busca por ser vista e respeitada como a mulher que é, ela seja pressionada a performar o feminino de uma forma padronizada, limitadora e inalcançável.

Em sua performance, Xiatitia dança o poema. Em constante movimento pelo espaço, ela se dirige às pessoas na plateia de forma mais direta, gesticulando, simulando ações com o próprio corpo – como quando, ao falar sobre seus afetos, abraça a si mesma – dobrando-se, contorcendo-se, inserindo coreografias de funk que corporificam partes cantadas intercaladas no poema; enfim, criando com seu corpo-tela uma série de imagens verbovisuais.

Além disso, seu corpo, por si só, lhe serve de ilustração. A exemplo do trecho “Educada para ser obrigada a ser objeto de prazer. É marca registrada na empresa do sofrer. **Cê quer ver? Olha pra mim**” (informação verbal)<sup>33</sup>, em que o convite para olhar constrange, porque nos lembra que corpos como o dela não circulam pelas ruas “impunemente”, alvo constante de curiosidade, deboche, assédio, insultos. Esse corpo abjeto, excedente, que resiste fora dos padrões que determinam quais corpos importam (Butler, 2019); esse corpo-espelho, que se opõe à cisgeneridade imposta como norma, nos devolve o reflexo de uma intensa teia de preconceitos entranhados no tecido social – e, tantas vezes, em nós mesmos.

Assim, Xiatitia resiste. Ao escancarar, por meio da vocigrafia e corpografia de suas palavras, as dores de um corpo que sangra como todos os outros. Mas também ao tomar para si o direito à fala, diante de todos, em oposição ao lugar de marginalização a que pessoas trans e travestis são frequentemente relegadas. Reivindicando, por conseguinte, seu lugar de poeta, de performer, de artista – de um corpo que importa. Nem “mais ou menos humana”, nem “inumana”, nem “humanamente inconcebível” (Butler, 2019, p. 29): tão humana quanto todos os outros.

---

<sup>32</sup> Poema performado por Xiatitia no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 30 de junho de 2022.

<sup>33</sup> Poema performado por Xiatitia no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 30 de junho de 2022.

Imagem 6 – Xiatitia se apresentando no Slam MG 2023



Fonte: (fotografia de Aguinaldo Ferry, fornecida pelo Slam MG)

Os exemplos apresentados comprovam que as slammers retiram da realidade que experimentam no dia a dia a matéria-prima para compor seus poemas. Nesse movimento, elas se opõem abertamente às representações redutoras de feminilidade, culturalmente impostas, bem como a diferentes formas de preconceito que cada uma, em suas singularidades, experiencia. Dessa forma, essas mulheres, escritoras, expressam em seus poemas alguns dos aspectos que captam de valores e de antivalores que compõem o tecido de sua vida diária, não apenas expondo os absurdos, como também fazendo frente a eles e propondo caminhos mais justos.

Tendo em vista que a forma primeira dos poemas das slammers se dá por meio da letra, para então reescrever-se no corpo e na voz – e que, inclusive, a circulação dessas produções costuma ocorrer das duas formas, tanto por meio da performance, quanto de zines artesanais ou livros publicados em editoras independentes –, cumpre tratarmos também do que Bosi denomina resistência como forma imanente da escrita. Segundo o autor, existe uma tensão interna que caracterizaria as obras resistentes. Tal tensão seria própria da escrita, dividida em categorias formadoras como o ponto de vista e a estilização da linguagem. Mas dependeria de “um *a priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes” (1996, p. 22, itálico do autor). A forma de expressar essa tensão eu/mundo se daria a partir de uma perspectiva crítica, fazendo

da escrita literária não propriamente uma representação da sociedade, mas de seu avesso, trazendo à tona questões que escapam à maioria das pessoas, entorpecidas pelos hábitos diários.

Logo, “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Bosi, 1996, p. 23). Uma vez que, nas palavras de Bosi,

a resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê em si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (Bosi, 1996, p. 26-27).

A escrita, portanto, seria capaz de cavar, na materialidade da “realidade”, um vazio que é, na verdade, “a negatividade grávida de um novo estado de ser, é a **consciência** jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas” (Bosi, 1996, p. 27, destaque do autor). A escrita resistente resgataria, então, desde aquilo que fora dito, mas perdido no passado; até o que fora silenciado no curso da vida cotidiana, seja por medo, angústia ou pudor. Seria o caso, inclusive, da narrativa lírica, em que, segundo Bosi, quando alcançado determinado grau de intensidade e profundidade, a rotina da percepção cotidiana seria superada, liberando a voz de tudo que fora escamoteado, aí incluídos os diálogos entre amantes, amigos, pais e filhos. A exemplo, de acordo com o teórico, da obra *A paixão segundo G. H.*, de Clarisse Lispector. Assim,

é nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (Bosi, 1996, p. 27).

Tendo em vista as relações entre poesia e resistência, Bosi destaca as seguintes modalidades: a sátira e a paródia, que seriam as formas mais ostensivas; a poesia mítica, em que a resistência estaria arraigada e seria de difícil investigação; e a lírica, com uma resistência interiorizada, que conecta memória e imaginação. Para o teórico, a poesia estaria aquém da teoria e da ação ética, mas contém sua própria verdade, seu modo próprio, figural e expressivo, de expor as problemáticas que trabalha.

No caso específico da poesia lírica, vale ressaltar, Bosi aponta que ela “resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte

da utopia”, de modo que “o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (Bosi, 1996, p. 146). Ou seja, a resistência da poesia lírica residiria em seu gesto de lembrar o passado, aferrando-se a seus aspectos positivos, e no de criar um futuro utópico, distinto da negatividade que se esteja experimentando no momento presente. Trata-se de uma característica da poesia moderna já conhecida, a de isolar-se do mundo concreto, numa ideia de autonomia da arte.

A resistência na poesia contemporânea, no entanto, não poderia se dar da mesma maneira, uma vez que diverge da lírica, dentre outros aspectos, nos passos que dá em direção ao real (Siscar, 2015). Nesse cenário, a poesia marginal-periférica, com seu caráter tão fortemente narrativo, construindo poemas-depoimento ou depoimentos poéticos, movida predominantemente pela escrevivência e pelas críticas ferrenhas ao contexto social, tampouco poderia fixar-se em outro lugar e tempo que não o aqui e o agora e, quando em visita ao passado ou ao futuro, o faz para melhor entender, enfrentar e modificar o presente. Por isso as reflexões teóricas de Bosi sobre a resistência na narrativa foram mais adequadas para pensarmos a letra dos textos que circulam nas comunidades de slam do que as relações traçadas pelo autor entre poesia e resistência.

Considerando que, nos casos analisados nessa pesquisa, a resistência se dá em relação a situações e/ou a um contexto violento, é possível relacionarmos facilmente as considerações de Bosi sobre as características de uma escrita resistente com os indicativos que nos dá Ginzburg (2012) sobre como analisar a violência na literatura. Segundo ele, é preciso, em primeiro lugar, verificar quais eram os discursos hegemônicos no contexto de produção da obra, comparando os elementos internos desta com os referidos discursos. Em seguida, deve-se verificar se há o uso das figuras de linguagem hipérbole e elipse, uma vez que as imagens de excesso seriam comuns em textos que utilizam a violência como tema, assim como o silêncio, que surge logo depois de situações extremas, sugerindo que se invadiu um terreno aquém do verbal. Por fim, é importante analisar a figura da narradora, identificando se, ao retratar histórias de terceiros, ela denota empatia ou indiferença e, no caso de experiências descritas em primeira pessoa, se o relato é completo ou residual e se identifica ou não o agente da agressão.

O contexto em que as atuais produções das slammers se dão é o de uma sociedade patriarcal, cercada por preconceitos desde a sua constituição. Além disso, lamentavelmente, temos percebido um constante agravamento dessa situação, com o avanço e consolidação do bolsonarismo, fenômeno político de extrema direita que despontou no Brasil com a ascensão da popularidade do ex-presidente da República Jair Bolsonaro, favorecendo a legitimação de discursos de ódio. Em outros termos, as palavras e atitudes preconceituosas e agressivas do político e militar reformado insuflaram um contexto em que aqueles que compartilham de seu

ponto de vista parecem mais confortáveis para se expressar abertamente e ser, verbal e até fisicamente, violentos.

Algumas das falas preconceituosas mais polêmicas de Bolsonaro incluem dizer que sua filha, por ser a única menina entre quatro irmãos homens, teria nascido de uma “fraquejada”; que seus filhos não “correm o risco” de namorar mulheres negras porque foram bem educados; e que preferiria um filho morto, do que homossexual<sup>34</sup>. Para mais, foram muitos os ataques do político contra as jornalistas, a ponto de Vera Magalhães, que trabalha no Jornal O Globo e na Rádio CBN, avaliar que ele “não gosta de ser questionado por mulheres”<sup>35</sup>. Vera foi desqualificada por Bolsonaro quando lhe fez uma pergunta durante o primeiro debate entre os presidentiáveis das eleições de 2022. Além de dizer que ela seria “uma vergonha para o jornalismo brasileiro”, o militar reformado também afirmou: “acho que você dorme pensando em mim. Você tem alguma paixão por mim”, dizeres que muito dificilmente seriam direcionados a um homem.

Episódios como esse não são uma exceção na trajetória do ex-presidente, como indica, por exemplo, a lista levantada pelo Portal Uol<sup>36</sup>, ainda em 2020, de oito jornalistas mulheres que, desde o início de seu governo, haviam sofrido ataques advindos de Bolsonaro. Esse recorte de gênero tão específico deixa claro que, para além de seu projeto de desqualificar a imprensa livre, há um descontentamento ainda maior quando quem exerce o poder da palavra e o questiona é uma mulher. Inclusive, no início de 2020, quando o ex-presidente ofendeu a jornalista Patrícia Campos Mello, do jornal Folha de São Paulo, o BBC News Brasil publicou<sup>37</sup> que o ataque seria “uma tentativa de calar mulheres e prejudicar a imprensa”, mas que as ofensas ganharam repercussão internacional, tendo sido repudiadas pela *International Women’s Media Foundation*, uma organização sediada nos Estados Unidos, dedicada ao fortalecimento do trabalho das jornalistas pelo mundo.

Agressões como essas, vindas de uma pessoa tão influente, são capazes de incentivar inúmeros comportamentos semelhantes. Não por acaso, o relatório elaborado pela Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji)<sup>38</sup> para mapear a violência de gênero contra as

---

<sup>34</sup> Para maiores informações, consultar: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/veja-11-frases-polemicas-de-bolsonaro.shtml>>. Acesso em 29 de ago. 2022.

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/bolsonaro-nao-gosta-de-ser-questionado-por-mulheres-diz-vera/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://quicando.blogosfera.uol.com.br/2020/03/08/oito-jornalistas-mulheres-atacadas-por-bolsonaro-desde-o-inicio-do-governo/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51551610>. Acesso em: 29 ago. 2022

<sup>38</sup> Disponível em: [https://abraji-bucket-001.s3.sa-east-1.amazonaws.com/uploads/publication\\_info/details\\_file/fd562733-fde3-42d5-b763-0974253a3207/Relat\\_rio\\_Viol\\_ncia\\_de\\_g\\_nero\\_contra\\_jornalistas\\_PT.pdf](https://abraji-bucket-001.s3.sa-east-1.amazonaws.com/uploads/publication_info/details_file/fd562733-fde3-42d5-b763-0974253a3207/Relat_rio_Viol_ncia_de_g_nero_contra_jornalistas_PT.pdf). Acesso em: 29 ago. 2022.

jornalistas no Brasil em 2021, revelou a ocorrência de 119 ataques. Grande parte deles com viés de gênero, dirigidos à moral e à reputação da jornalista agredida.

Somam-se a isso outros dados preocupantes: de acordo com o Ipea<sup>39</sup>, nos últimos anos, vem ocorrendo no Brasil um crescimento da violência doméstica praticada contra mulheres e dos casos de feminicídio<sup>40</sup>, com um número de mortes de mulheres negras 1,8 vezes maior do que o de mulheres não negras. Já os casos de estupro, conforme pesquisa realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública<sup>41</sup>, aumentaram 6,5% em 2023, conformando uma alarmante estatística segundo a qual, a cada 6 minutos, uma pessoa é estuprada no Brasil, a maioria das vítimas são do sexo feminino, negras e em vulnerabilidade. Além disso, pesquisas realizadas anualmente, entre 2017 e 2023, pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) mapearam um total de 1057 assassinatos de pessoas trans, travestis e não binárias, totalizando uma média de 151 assassinatos por ano e 13 a cada mês. Ainda segundo o Antra, no Brasil, país com maior número de homicídios de pessoas trans em todo o mundo, a expectativa de vida dessa população é de apenas 35 anos.

Esses dados dão conta de um cenário em que ser mulher, principalmente quando também se acumula outros marcadores sociais vulnerabilizados, é ser um corpo constantemente em risco. É nesse contexto, como dito, que se desenvolvem as produções das slammers. E muito mais do que viver em tempos como esses, cada uma delas experimenta em seu cotidiano, em diferentes níveis, as situações que registra em seus textos.

No que concerne ao trabalho de estilização da linguagem feito pelas poetisas slammers, percebe-se uma escrita bastante imagética, com o uso frequente de metáforas. Nestas, não raro aparecem termos como sangue, carne, ossos; todos eles ligados ao corpo, de uma forma nada pacífica, afinal, trata-se de um corpo mutilado, destruído, apresentado aos pedaços. Tais representações cumprem um papel de escancarar a violência, retirando o espectador da passividade de uma possível dormência perceptiva, para colocá-lo diante da brutalidade nua e crua, mesmo que suavizada por uma linguagem poética metafórica.

---

<sup>39</sup> Atlas da violência. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes>. Acesso em: 08 out. 2024.

<sup>40</sup> “No Brasil, a natureza “feminicídio” foi incorporada ao Código Penal como uma qualificadora do crime de homicídio em 2015. Assim, a definição dada pela Lei Nº 13.104/2015 considera o feminicídio um tipo específico de homicídio doloso, cuja motivação está relacionada aos contextos de violência doméstica ou ao desprezo pelo sexo feminino.” (IPEA, Atlas da Violência 2021, p. 20). Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 08 out. 2024.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/publicacoes/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/>. Acesso em: 08 out. 2024.

Tomemos o exemplo do seguinte fragmento: “ah, troço de louco, / nós plantando rosas e / vocês oferecendo socos? / São os nossos ossos / o sangue da gente / e a vida das mulheres / entre vossos dentes” (Vênus, fornecido pela poeta)<sup>42</sup>. Nesses versos, ao abordar a violência física praticada contra as mulheres, Vênus parece contrapor o gesto de cultivar um futuro melhor, na figura das rosas sendo plantadas, à resposta violenta do agressor. Além disso, a poeta nos apresenta os corpos despedaçados das mulheres, denunciando, sem sutilezas, a violência e o feminicídio.

De forma semelhante, mas por outros caminhos, Lelê Cirino também utiliza metáforas ligadas ao corpo para compor seus poemas:

A carne mais barata do mercado é a carne negra. Prepare seus talheres de prata para a ceia. Pedro Henrique Gonzaga à parmegiana, 19 anos, em conserva, pronto para estômagos conservadores. Nas prateleiras do mercado, os potes em conserva: Cláudia, Marielle, Amarildo, Mestre Moua e nossas dores. (fornecido pela poeta)<sup>43</sup>.

O verso da música *A carne*, de Elza Soares, abre o poema e funciona como mote para a criação metafórica da slammer, que associa o corpo negro a produtos alimentícios. Assim, por meio de uma linguagem repleta de metáforas e de certo sarcasmo, Lelê Cirino se refere a situações em que negras e negros foram brutalmente assassinados, reforçando a ideia de que o corpo negro é tratado por muitos como mercadoria.

No que concerne à figura da narradora, esse eu-lírico-contadora-de-histórias que dá corpo e voz à poesia falada no slam, percebe-se o uso frequente da 1ª pessoa do singular ou do plural, com um discurso firme. Como no seguinte fragmento extraído de um poema de Vênus: “o que eu falo te incomoda, eu sei, / pra mim é foda! / Vocês nos assediam em cada esquina / e eu que tenho que me controlar / pra não ser vulgar?” (fornecido pela poeta)<sup>44</sup>. E mesmo quando não fica claro se a slammer está descrevendo uma experiência própria, sua posição de defesa da vítima é bem demarcada, tanto pelas críticas ao agressor, quanto pela empatia em relação à pessoa agredida.

Mas as poetisas não costumam aprofundar-se em situações de violência muito específicas, permanecendo em temas mais gerais que, inclusive, podem ser facilmente reconhecidos e representativos para um grande número de mulheres. Além disso, as descrições parecem ater-se a certo princípio ético, em um sentido de não descrever com muitos detalhes cenas violentas,

---

<sup>42</sup> Poema performado por Vênus no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

<sup>43</sup> Poema performado por Lelê Cirino no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 31 de março de 2022.

<sup>44</sup> Poema performado por Vênus no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

no que poderia se transformar numa espetacularização da violência, mas abordando seus aspectos problemáticos, trazendo-os à tona e colocando-os em discussão.

A escolha por trabalhar temas mais gerais e não situações específicas de violência acarreta a figura de um agressor também genérico, frequentemente identificado como 1) homens violentos e 2) o Estado omissivo. Como no seguinte fragmento, que trata da agressividade masculina, mas também de uma cultura machista, responsável por excluir as mulheres de certas esferas e aprisioná-las no âmbito doméstico: “talvez você se incomode ao perceber / que toda mulher tem uma história de / horror pra contar. / É que o falso moralismo masculino, / a falta de liberdade feminina e a violência / sempre obrigaram nossas mães a / trocarem a pena de escritora pela agulha de bordadeira” (fornecido pela poeta)<sup>45</sup>.

Não foi possível identificar o emprego de hipérboles nos poemas, mas, ainda assim, há figuras de excesso, representadas a partir de metáforas, como no exemplo a seguir presente em um dos poemas de Vênus: “se assustem menos ainda quando eu disser / que já tô vendo nos varais os testículos dos / homens que não sabem se comportar” (fornecido pela poeta)<sup>46</sup>. Para além de qualquer ameaça física concretamente direcionada aos homens, o verso traz um aviso, de que as mulheres não mais se calarão diante da violência.

As elipses também não aparecem nos poemas, o que pode ser justificado pelo modo mais genérico com que as descrições são construídas. Entretanto, o fato das slammers não se aprofundarem nas situações de violência que relatam também pode esconder certa dificuldade de narrar determinadas cenas.

#### 1.4. ESCRITA ENDEREÇADA DE SI: RECRIAR-SE POR MEIO DA PARTILHA

Muito além do discurso, a ética da resistência deve incluir a práxis, a partir da criação e da inovação das formas de vida. Resistir não é, no entanto, nas palavras de Maurizio Lazzarato (2006), inventar um mundo, mas afirmar que todos pertencem a um mundo comum não totalizável. Nesse cenário, é interessante trazermos para a discussão o conceito de memória cultural. Segundo Jan Assmann (2008), ela corresponde a uma noção expandida da tradição<sup>47</sup>. e inclui aspectos inconscientes da transmissão, além da transferência intergeracional.

<sup>45</sup> Poema performado por Vênus no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

<sup>46</sup> Poema performado por Vênus no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

<sup>47</sup> Assmann define a tradição como uma tarefa de, conscientemente, receber e transmitir, além de armazenar o transmitido.

Trata-se, portanto, de uma forma de memória que constitui o presente e possibilita o futuro, mediante símbolos linguísticos e extralinguísticos, discursivos e não discursivos. Ademais, Assmann ressalta que a memória cultural e a tradição são inseparáveis, a tal ponto que esta é para aquela o mesmo que a comunicação é para a memória comunicativa. A diferença entre tradição e comunicação estaria na forma de transmissão das duas, posto que no caso desta ocorre de forma horizontal, enquanto naquela se dá verticalmente, de uma geração a outra.

Por isso a memória cultural é para Assmann um caso especial de memória comunicativa, termo também elaborado por ele e por Aleida Assmann, para referir-se ao aspecto social da memória individual<sup>48</sup>. Para que a memória comunicativa se estabeleça, o esquecimento é tão importante quanto a lembrança e as emoções desempenham um papel fundamental, conferindo precisão – responsável por fixar as lembranças – e horizonte – responsável por dar-lhes significado no mundo cultural. Em contraposição com a memória comunicativa, a cultural abarca, de acordo com Assmann, o originário, o excluído e o descartado. Já em relação à memória vinculante<sup>49</sup> e à coletiva, o diferencial da memória cultural seria que ela abrange o não instrumentalizável, o herético, o subversivo e o separado.

Zilá Bernd (2018) ressalta a capacidade da memória cultural de trazer à tona tudo o que foi deixado fora do registro oficial, incorporando elementos da esfera do sensível e do simbólico apagados pelo poder hegemônico com a intenção de impor uma identidade nacional totalitária. Segundo Assmann, o simbólico está em constante interação com a memória, especialmente no caso da “memória da vontade”. Afinal, para auxiliar a fixação de algo, é comum que sejam feitas “ajudas-memória” ou espaços de memória, na figura de símbolos criados para este fim, que podem ser desde um lenço até um monumento nacional. Tudo isso compõe a tradição e permite que os indivíduos que nela vivem alcancem uma sensação de pertencimento. Nesse sentido, vale lembrar que Michael Pollak (1989) contrasta a história oral e a memória oficial, indicando que a primeira valoriza o que ele define como memórias subterrâneas das culturas minoritárias e dominadas, enquanto a segunda esconderia um caráter uniformizador e opressor.

---

<sup>48</sup> De acordo com Maurice Halbwachs (2013), nossa memória só se desenvolve a partir do contato com os demais e mesmo as recordações aparentemente mais íntimas estariam condicionadas pelo meio social, posto que somos atravessados e moldados, ao longo da vida, por diferentes discursos. Além disso, a representação das coisas evocada por nossa memória individual não seria, segundo Halbwachs, propriamente nossa, mas um resgate da representação coletiva dessas mesmas coisas que nos foi introjetada pelo meio social.

<sup>49</sup> Se para Halbwachs as pessoas precisam relacionar-se umas com as outras para desenvolver uma memória e poder recordar, para Friedrich Nietzsche, as pessoas precisam da memória para poder relacionar-se. Trata-se da memória vinculante, a que Nietzsche chama de “memória da vontade”, em que haveria a decisão consciente de se preservar algo e que não dependeria de uma interação entre recordação e esquecimento. Afinal, não seria uma memória natural, mas criada para tornar possível a vida nessa construção cultural que é a sociedade.

Ademais, Martins (2021) nos lembra da importância do corpo para os estudos sobre a memória. Afinal, no pensamento de Pierre Nora (2012), a memória do conhecimento não se limita aos lugares de memória, ou seja, bibliotecas, museus, monumentos etc., também se recria e se faz transmitir pelos ambientes de memória, isto é, “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (Martins, 2021, P. 40).

Nessa perspectiva, com seus discursos divergentes e resistentes, as slammers cumprem com o que Jeanne Marie Gagnebin (2006) define como a tarefa essencial do escritor e do historiador na atualidade: a de transmitir a memória dos silenciados e invisibilizados. Sobretudo, elas falam por si próprias, narrando e corporificando experiências individuais que são também coletivas. São as trapeiras da contemporaneidade, recolhendo os restos, os cacós, os detritos do dia a dia, em que também estão implicadas, para torná-los visíveis aos olhos convenientemente sedados da sociedade.

Suas narrativas trazem à tona parte do que foi excluído da memória oficial e contribuem para remodelar a “identidade nacional” brasileira, nela inserindo tantas peculiaridades das mulheres, sobretudo as periféricas e negras, que haviam sido deixadas de fora. O fato de estarem elas próprias envolvidas nas histórias que narram é justamente o que potencializa e legitima seus discursos. Afinal, de acordo com Tennina, o que confere autoridade às vozes da literatura marginal-periférica, para além da temática da violência, é a estética dos detalhes, em que são descritas situações muito particulares do cotidiano nas periferias.

Soma-se a isso as colocações de Paul Zumthor (1997), segundo as quais a voz possui maior autoridade em relação à escrita, razão pela qual condenações e absolvições são pronunciadas em voz alta. O que é uma dupla vantagem para o slam, porque além de imperar ali a oralidade, por regra, sabe-se de antemão que os poemas são autorais e, por convenção, espera-se que as experiências narradas sejam próprias. Esses aspectos ajudam a conferir maior autoridade aos discursos veiculados.

Mas ainda que cada poeta carregue suas singularidades, é importante reiterar que elas partem do individual para o coletivo: uma arregimentação de vozes-mulheres, uma multidão de narrativas heterogêneas que se intercomunicam e se fortalecem mutuamente. Michael Hardt e Antonio Negri (2005) descrevem a multidão como uma rede em que as diferenças são respeitadas e seus integrantes contam com meios para que possam atuar e viver em comum. A multidão é, portanto, nas palavras dos autores, multicolorida, composta por uma pluralidade social que, ao passo que se preserva internamente diferente, é capaz de se comunicar e de agir em comum. Em outras palavras, longe de serem negadas, as singularidades das subjetividades

que compõem a multidão estão em constantes trocas com esta última, o que afeta a ambas e as coloca em movimento.

Nesse sentido, tomemos as reflexões de Luciana di Leone (2014), que aponta a necessidade de se repensar a noção de comunidade. A autora a afasta de uma ideia de comum pré-definida para reconvocá-la como um modo de resistência ao individualismo da sociedade capitalista e à centralidade do sujeito. Como consequência, tem-se uma comunidade de semelhantes, não de iguais. Isso porque Leone entende o comum como uma noção que vai além das identificações e a comunidade como uma relação em que as identidades não são prévias, nem se estabilizam. Ademais, para a autora, mesmo com o apagamento das fronteiras do indivíduo, as singularidades são recuperadas a partir do comum, numa construção de diversas vozes. O papel ético e estético da artista, nos dirá Leone, será o de transitar entre o comum e o singular.

É notável que Leone bebe do pensamento de Foucault, para quem alguns dos princípios à uma vida não fascista (1977) são justamente a valorização da diferença e da mobilidade. O filósofo aponta que o poder é responsável por produzir o indivíduo e que, por isso, é importante um empenho não na luta por direitos individuais, mas pela desconstrução da ideia de indivíduo. O que ocorre através da multiplicação e do deslocamento, de modo que o grupo não seja “o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de ‘desindividualização’” (Foucault, 1977, p. 4).

Maurice Blanchot (2013) também não concebe a comunidade como uma unidade em que os elementos que a compõe estariam dissolvidos, nem como a colocação em comum de algo partilhado por vários. O teórico destaca a importância da comunidade para a realização do que chama de *princípio de insuficiência* e que poderíamos interpretar a partir da noção de alteridade, isto é, uma tomada de consciência sobre si mesmo a partir da relação com o outro. Além disso, a própria experiência só seria possível dentro de uma coletividade, uma vez que teria “por traço romper a particularidade do particular e de expor este a outrem: portanto, de ser essencialmente para outrem” (Blanchot, 2013, p. 36).

De forma semelhante, Jean-Luc Nancy (2006) destaca que o que há entre uma singularidade e outra não é continuidade, mas contiguidade. Por isso, ao mesmo tempo em que me aproximo do outro, os limites entre mim e ele fazem com que também nos distanciemos, o que nos fortalece enquanto membros de uma comunidade. Para o autor, existir é “ser com”, coexistir. Assim, cada singularidade seria indissociável de uma pluralidade, sendo esta última responsável por reunir os sujeitos, conectá-los sem unificá-los, isto é, sem apagar suas singularidades: nem sou, nem é, somos.

Assim, entendo que a comunidade é composta por uma multidão, em que as singularidades e a alteridade são importantes e se retroalimentam através das trocas entre suas(seus) integrantes. Percebo a cena da literatura marginal-periférica belo-horizontina como uma grande comunidade em constante diálogo e enfrentamento. Afinal, nos saraus e slams, compartilha-se tudo: o lugar da performance; as páginas das tantas coletâneas de poemas; as narrativas ao mesmo tempo individuais e coletivas – seja através das apresentações em si ou das conversas nos intervalos – e até mesmo a audiência – pois é frequente um grupo convidar outro para um evento em comum, ampliando, para ambos, o número de frequentadoras(es). Além disso, as narrativas que uma poeta mobiliza em sua performance não necessariamente dialogam com as de outra que se apresente na mesma noite. Muitas vezes são díspares, mas ainda assim encontram um modo caótico de se combinarem, passando a compor o mosaico que é o slam, essa massa plural em que todas as singularidades são bem-vindas.

No pensamento de Giorgio Agamben (1993), é como se a comunidade pressupusesse a existência de algo que atravesse todos os seus membros. Seria uma linha fina cuja única função é reuni-los, tendo em vista que não se trata de uma essência ou de algo que os torne iguais. Assim como as árvores são postas numa mesma classe por serem todas elas, árvores, ainda que existam inúmeros tipos, com as mais variadas características, funções e necessidades. Diria que o que une cada sujeito que compõe o slam enquanto movimento é o *ser periférico*, algo que vai muito além de uma condição, é um modo de enxergar a vida e de existir neste mundo.

Mas cada habitante das periferias é atravessada(o) por esta linha de um modo completamente distinto. Isso porque são diversas as combinações de particularidades possíveis, desde características como gênero, raça, altura, peso, idade etc., até a interação com os outros e com o meio, aspectos que produzem experiências únicas e influenciam o modo como cada um se coloca no mundo. Logo, repetindo as palavras tantas vezes pronunciadas por inúmeras(os) poetisas periféricas(os), *só quem é de lá, sabe o que é ser de lá* – ao que acrescentaria que cada um(a) que “é de lá”, ou melhor, daqui, vive isso de forma completamente singular.

Essa tensão entre o pessoal e o universal é uma das características da estética contemporânea. Nesse sentido, Garramuño (2014b) tem observado o desaparecimento de separações entre poesia intimista ou subjetiva e poesia social ou objetiva, com a poetização de experiências íntimas lançadas ao domínio do comum, operando do individual para o coletivo. Inclusive, são recorrentes na poética contemporânea os diálogos entre poetisas, na criação de uma rede de afetos que ajuda a coletivizar a experiência pessoal.

De forma semelhante, Leone nos fala de um interesse contemporâneo pelo imperativo ético de mostrar os contatos, pensados para além das fronteiras genéricas e disciplinares, sem deixar de ouvir as singularidades. Assim, a teórica ressalta o uso frequente na literatura contemporânea de citações retiradas de outras obras, que podem ou não estar entre aspas ou destacadas por outros meios tipográficos; a presença de diálogos ou cacos de falas cotidianas e até mesmo o emprego do nome próprio de outras poetisas. Tudo isso acarretaria um texto “deformado” por diferentes vozes, mostrando-se aberto ao que lhe é externo, além de evidenciar a presença do *outro*, marcada linguisticamente, como pegadas, restos, vestígios do encontro entre diferentes poetisas e poemas. Muito além de uma intertextualidade, Leone aponta que o que se observa na estética contemporânea é uma espécie de reescrita, um trabalho de recuperação e, ao mesmo tempo, profanação dos discursos ao redor.

A citação é frequente nos textos das slammers, referenciando seus pares ou artistas famosas, como no exemplo a seguir:

Eu disse: NÃO!  
 Fiz rebelião  
**Verdade Joi, sou moça de hoje,  
 Não como antigamente**  
 Que chamem de demente  
 Porque eu sou louca mesmo!  
 No mundo loucura a sanidade é ter nos olhos aguardente.  
 (Abelha, 2019, n.p., destaque meu).

A partir do trecho destacado, a slammer Abelha lança uma ponte para o poema “Mulher e sexo é tabu”, de Joi Gonçalves (2019), onde figura o trecho “as moças / não são / como antigamente / e nem eu” (p. 71). Dessa forma, Abelha toma as palavras de Joi para oferecer-lhe uma resposta, não sob a forma da oposição, mas da consonância, num gesto de quem, ao ler outra mulher e reconhecer algo de si naquilo que lê, recolhe e deglute as palavras, para então, após acrescentar a elas seu próprio olhar, sua voz própria, as devolver completamente novas, integradas ao corpo de seu texto. Além disso, a referência expressa ao nome da poeta coloca o trecho em destaque, ao mesmo tempo em que provoca, em quem deseje uma apreensão mais ampla do poema que está sendo lido, a necessidade de se buscar esse texto outro, com o qual o atual estabelece suas conexões.

Para Garramuño (2014b), o que está ocorrendo na contemporaneidade seria uma espécie de fusão da escrita da experiência íntima com a exploração da paisagem social e política atual, levando a poesia para além de suas fronteiras. Desta fusão, estariam surgindo vozes que não assumem completamente a propriedade de seus discursos, demarcando vivências para além do

individual e criando um lugar da experiência compartilhada. O que adquire ainda mais potência quando a escrita transcorre em segunda pessoa, traço, segundo Cámara et al. (2018), comum à produção poética contemporânea, que coloca a escrita no lugar da conversação, da fala e, conseqüentemente, de uma escrita endereçada.

Nesse sentido, a segunda pessoa marcaria o lugar vazio do sujeito, que pode ser ocupado por “qualquer um” que se identifique com a mensagem transmitida. A exemplo do seguinte fragmento: “se mesmo assim, sentir falta de companhia, escolhe uma do tamanho teu. quem sabe um homem-céu, com todos os seus astros, ou alguma floresta-mulher, em sua fauna e flora. só não perde mais tempo, Mulher-oceano, com homens-grão-de-areia” (Bru Sté, 2018, n.p.). No excerto, a poeta aconselha outras mulheres que por acaso tenham enfrentado relacionamentos dolorosos. Experiência tão comum a todas nós, que inúmeras interlocutoras, cada uma à sua maneira, podem se identificar com a mensagem que recebem.

Tal reflexão nos leva ao pensamento de Foucault (2004) sobre o cuidado de si, a escrita de si e a escrita endereçada – tudo isso pensado desde um lugar de resistência. O filósofo francês define o cuidado de si como um exercício de si sobre si mesmo, com a intenção de se elaborar e de se transformar. Afinal, “nos gregos e nos romanos – sobretudo nos gregos – para se conduzir bem, para praticar adequadamente a liberdade, era necessário se ocupar de si mesmo, cuidar de si, ao mesmo tempo para se conhecer [...] e para se formar, superar a si mesmo” (Foucault, 2004, p. 268).

Cuidar de si seria, primeiramente, o autoconhecimento, mas também o conhecimento acerca de certo número de regras de conduta ou de princípios, de modo que “cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade” (Foucault, 2004, p. 269). Além disso, por consequência, cuidar de si é também cuidar dos outros. Isso se explica, a princípio, porque tal cuidado implicaria uma relação com um outro, já que para cuidar bem de si mesmo, seria necessário ter um mestre, um guia, um conselheiro, um amigo: alguém que lhe diga a verdade. Soma-se a isso o fato de que aquele que cuida de si a ponto de saber exatamente quais são os seus deveres em relação aos outros, acaba por estabelecer com eles uma relação mais satisfatória. Por isso, para Foucault, no cuidado de si, ao pensar em si mesmo, se pensa no outro.

Por meio do cuidado de si, portanto, o sujeito pode passar a exercer sobre si mesmo um poder de construção e de criação. Na contramão de qualquer identidade que lhe tenha sido imposta – resistindo ao governo dos outros e praticando o governo de si. Assim, o indivíduo se situaria entre as relações de poder e as formas de resistência, de modo que as transformações realizadas sobre si mesmo iriam além do pessoal. Elas afetariam toda uma rede de relações que

o atravessa e funcionariam como um modo de enfrentamento a um sistema empenhado em produzir subjetividades.

Nesse sentido, Foucault destaca também a importância da leitura como uma prática de si, posto que “não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover por si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir: guia ou exemplo, a ajuda dos outros é necessária” (Foucault, 2004, p. 149). Mas para além da leitura, Foucault exalta a escrita de si, em que se pode anotar desde citações e fragmentos de obras, até experiências próprias, outras relatadas por terceiros, reflexões e pensamentos. De acordo com o filósofo, a escrita consegue auxiliar a autocompreensão e evitar certas ações, ao suscitar o respeito ou a vergonha, posto que escrever nos confronta com nossos próprios pensamentos, criando um certo distanciamento necessário para que os possamos ver com mais clareza.

A escrita de si é então colocada ao lado de outras práticas de autocuidado, como a meditação e o exercício físico, ressaltando-se que escrever e ler o que se escreveu seriam maneiras de conversar consigo, promovendo um exercício do pensamento sobre ele mesmo. Nesse sentido, a escrita se associaria ao exercício de pensamento de duas maneiras distintas:

uma toma a forma de uma série ‘linear’; vai da meditação à atividade da escrita e desta ao *gummazein*, quer dizer, ao adestramento na situação real e à experiência: trabalho de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho na realidade. A outra é circular: a meditação precede as notas, que permitem a releitura, que, por sua vez, revigora a meditação. (Foucault, 2004, p. 147).

Logo, a escrita de si seria um elemento de treinamento de si, com a intenção “não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (Foucault, 2004, p. 149). Assim, o processo de leitura deve envolver uma unificação dos fragmentos lidos, por meio da escrita, com a finalidade de assimilação e, assim, constituição de uma compreensão subjetiva. Processo comparável à digestão dos alimentos, em que tudo o que foi ingerido se mistura e se transforma; ou à adição de algarismo formando uma soma: “unamo-nos cordialmente aos pensamentos do outro e saibamos fazê-los nossos, visando a unificar cem elementos diversos tal como a adição faz, de números isolados, um número único” (Foucault, 2004, p. 152). Dessa forma, a escrita cumpriria o papel de inscrever no corpo do sujeito tudo aquilo que sua leitura recolheu: “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional.” (Foucault, 2004, p. 152).

A correspondência, ou seja, uma escrita endereçada, também permitiria um exercício pessoal importante. Por um lado, porque aquele que escreve também lê o próprio texto, abrindo-se à possibilidade de exercício do pensamento sobre si mesmo. Por outro, porque a escrita que visa aconselhar, advertir ou consolar seu destinatário é, para quem escreve, uma espécie de treino: “os conselhos que são dados aos outros na urgência de sua situação são uma forma de preparar a si próprio para uma eventualidade semelhante” (Foucault, 2004, p. 154). Por isso, a escrita acaba por cumprir um duplo papel, de ajudar o destinatário e de armar aquele que escreve – e, eventualmente, terceiros que leiam. Além disso, pode ocorrer ainda a retribuição do leitor a quem escreve: “à medida que aquele que é orientado progride, ele se torna mais capaz de dar por sua vez conselhos, exortações, consolos àquele que tentou ajudá-lo” (Foucault, 2004, p. 155).

Indo além do exercício pessoal, a escrita endereçada de si é também uma maneira de tornar presente aquele que escreve para quem o lê, através das informações que descreve sobre si mesmo, mas muito mais do que isso, “com uma espécie de presença imediata e quase física”, de modo que “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault, 2004, p. 155-56). Logo, a reciprocidade que a escrita endereçada de si estabelece, além do conselho e da ajuda, é a do olhar, já que ela se configura, ao mesmo tempo, como um olhar que o escritor lança sobre o destinatário e como uma maneira com que ele próprio, através do que diz sobre si mesmo, se oferece ao olhar de quem o lê.

No caso do trabalho das slammers, a transmissão dessa escrita endereçada não se dá por meio da leitura silenciosa, mas da escuta, com a presença em tempo real do corpo e da voz da própria poeta, motivo pelo qual esse olhar recíproco que descreve Foucault ocorre de maneira distinta. Muito mais potente que numa leitura solitária, a performance do slam permite que esse lançamento recíproco de olhares que ocorre entre quem escreve e quem recebe a escrita seja não apenas sentida, imaginada, mas que esteja materialmente presente, tornando essa troca ainda mais intensa.

Além disso, considerando a convenção de que os poemas apresentados nos slams sejam escrevivências, isto é, com temas que passem por vivências próprias da intérprete, pode-se dizer que a escrita de si é uma marca inseparável desses textos. Assim, as slammers trabalham em seus poemas experiências que partem do individual para o coletivo, trazendo à tona, para o outro, mas também para elas próprias, certos aspectos dessa realidade que podem ser melhor assimilados através da escrita/performance e da leitura/escuta. No ciclo que se completa nas comunidades de slam, a poeta ora oferta seu trabalho de si/nós a quem lhe escuta, ora, integrando a plateia, recebe o trabalho de outra slammer. Essa alternância de papéis entre

intérprete e público faz do slam um lugar de partilha, de diálogo – e favorece o constante cultivo e disseminação da escrita endereçada de si.

Na construção de seus textos, para além de escancarar certos aspectos problemáticos da realidade, as slammers enfrentam o poder hegemônico, empenhado em determinar como deveria ser uma mulher. Assim, elas ressignificam e recriam definições de mulheres que contrariam tais imposições, trazendo à tona diversas singularidades, desde questões relativas à identidade, até aspectos ligados à liberdade e ao direito de escolher como se colocar no mundo. Escrevendo/performando sobre si mesmas e recolhendo a escrita/performance de outras mulheres, essas poetisas têm a oportunidade de se conhecerem melhor e de construir a si mesmas de forma consciente e autônoma. Nesse sentido, acredito que, para além de auxiliá-las em seu próprio processo de resistência, a escrita endereçada de si ultrapassa os corpos das slammers para tocar, por meio da escuta, da transmissão oral, o corpo da outra, ajudando na constituição dos modos de resistência de outras pessoas.

Entendo, portanto, que, por meio de diferentes recursos, a poesia marginal-periférica de autoria feminina resiste – e muito. Na contramão de uma realidade em que impera a primazia da escrita, domínio de poucos, segregando e marginalizando ainda mais aqueles que se encontram nas bordas dos grandes centros econômicos e de poder, as poetisas marginais das periferias resistem quando fazem da performance, da oralidade, o principal meio de circulação de seus textos, aproximando-se da recepção sem mediações. E resistem também ao contrariar uma cultura patriarcalista que as quer caladas, submissas, reclusas, movendo seus corpos do âmbito doméstico para um ambiente público, assumindo a palavra, expondo-se, diante de todos.

Além disso, resistem, ainda, por meio dos temas que mobilizam. Retirados de experiências que partem do individual para o coletivo, escancaram diversas formas de violência a que elas se veem expostas e colocam em discussão questões de gênero interseccionadas com raça, sexualidade, classe social, dentre outras singularidades. Problematizam as imposições sociais sobre como uma mulher deveria se comportar e quais lugares deveria ocupar. Nesse sentido, destaca-se também a estilização de uma linguagem resistente, por meio da qual, lançando mão de diferentes mecanismos, as poetisas traduzem essas vivências que levam de seu cotidiano para o corpo do texto.

Para mais, o modo como esses poemas se reescrevem nos corpos e nas vozes das poetisas, por meio de gestos, expressões faciais e tons de voz firmes e combativos, complementa o sentido dos conteúdos veiculados e os potencializa. Assim como a diversidade de aspectos físicos, adereços e adornos que conformam corpos em oposição aos padrões de gênero limitadores e universalistas, reafirmando que ser mulher é uma performance que pode ser

executada de formas ilimitadas. Todos esses signos, resistentes, se unem para construir corporeidades que insistem em modificar as estruturas de poder dominantes.

Por fim, destaca-se a resistência que se dá através do cuidado de si e das outras. O que é alcançado por meio de uma escrita endereçada de si, bem como da leitura/escuta que fazem do slam um lugar de cultivo, com uma rotatividade em que intérprete e plateia se alternam e se confundem. A partir de todos esses aspectos, constrói-se uma poesia profundamente resistente, nascida de experiências individuais, que se materializam, por meio da escrita no papel, da reescrita no corpo e na voz de cada poeta, para, então, se completar no coletivo.

Vocês estão assustados  
Escandalizados com o meu grito?  
Ora essa, quem de nós aqui essa noite  
Nunca [...] desejou GRITAR seu choro  
GRITAR seu medo  
GRITAR sua mágoa  
GRITAR um pedido de socorro?

[...] Eu realmente queria gritar  
Mas não consigo mais gritar o meu grito  
Devo simplesmente [...] deixar o silêncio gritar  
Simplesmente deixar gritar

o silêncio.

(Kátia Leal de Sena, 2023, p. 53-55)

## 2. DA LETRA À PERFORMANCE: A FORMA EXTERNA DO POEMA É DESENHADA NO ESPAÇO

### 2.1 PERPARAROMPER: OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E O APAGAMENTO DE FRONTEIRAS

Os estudos da performance, conforme Taylor (2013), surgiram a partir dos anos de 1970, com a finalidade de mitigar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro. Originar-se de um movimento de rejeição às fronteiras dessas duas disciplinas, no entanto, não as excluiu completamente de sua constituição, pelo contrário. Pese a intenção de superar esses precedentes, os estudos da performance acabaram herdando alguns de seus pressupostos e pontos cegos.

Da antropologia da época, teriam herdado seu rompimento radical com a noção de que os seres humanos simplesmente se adaptam aos sistemas, não os formam, ou seja, com uma negação da possibilidade de agência individual. Ideia refutada por diversos antropólogos apontados como pertencentes a uma ala frequentemente denominada “dramatúrgica”, que viam a cultura como uma arena de disputa social em que seus atores lutam conjuntamente. Afinal, os indivíduos podem ser agentes de seus próprios dramas, pois “as normas, eles argumentavam, são contestadas, e não apenas aplicadas” (Taylor, 2013, p. 33). Dos estudos do teatro, os estudos da performance também teriam herdado uma certa forma de radicalismo. Nesse caso, caracterizado por uma propensão à vanguarda, valorizando a originalidade, a transgressão e a autenticidade.

Definir a performance é uma tarefa desafiadora. De acordo com Taylor, o termo conota, ao mesmo tempo, “uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” (2013, p. 44). Dentre seus sentidos, estão incluídos os de algumas palavras muitas vezes usadas para substituí-la: *teatralidade*, *espetáculo*, *ação* e *representação* – embora a significação do termo performance as exceda.

Teatralidade e espetáculo compreenderiam a acepção construída e abrangente da performance. A teatralidade teria por objetivo a eficácia, não a autenticidade, e incluiria uma dimensão consciente, controlada e política que a performance nem sempre contém. Além disso, a diferença entre teatralidade e espetáculo seria que aquela expõe a mecânica deste. Por outro lado, o espetáculo, caracterizado como uma série de relações sociais mediadas por imagens, conectaria os indivíduos a uma economia de aparências e de olhar com um possível aspecto menos “teatral”. Ambos os termos, no entanto, “são substantivos sem verbo”, que “não deixam

espaço para a agência cultural individual como faz a performance” (Taylor, 2013, p. 42), de modo que o uso dessas palavras implicaria prejuízos em relação ao potencial para a intervenção direta e ativa.

Já as palavras ação e representação permitiram a atuação e intervenção individuais. A ação reuniria as dimensões estéticas e políticas da performance, podendo ser definida como “um ato, um *happening* de vanguarda, uma manifestação ou intervenção política” (Taylor, 2013, p. 42, destaque da autora). Mas nela desaparecem imposições econômicas e sociais que nos pressionam a performatizar, em conformidade com determinados modos normativos, nosso gênero, etnicidade e outros marcadores sociais que nos atravessam. No caso do termo representação, o problema estaria na quebra por ele suscitada entre o real e sua representação.

Taylor chama a atenção, portanto, para a complexidade e a multiplicidade da performance, que faz referência a uma ampla gama de comportamentos e práticas corporais. Nas palavras da autora, qualquer tentativa de definição se construiria apenas para ser derrubada na próxima performance, afinal, uma de suas características mais importantes “é justamente transgredir barreiras, limites e definições. Ainda assim, a arte da performance tem seus códigos e convenções: a convenção é romper com as convenções”<sup>50</sup> (Taylor, 2012, p. 87, tradução minha). Nesse sentido, Taylor conclui:

os estudos literários estudam textos literários. Os estudos do cinema estudam o cinema. Os estudos da performance estudam performance, no sentido mais amplo. Se a norma da performance é romper com as normas, a norma dos estudos da performance é romper com as barreiras disciplinares.<sup>51</sup> (Taylor, 2012, p. 165, tradução minha).

Sendo assim, os estudos da performance caracterizam-se sobretudo por seu caráter interdisciplinar, o que torna possível o contato entre áreas de conhecimento frequentemente separadas, além de aprofundar suas relações com o contexto histórico, intelectual e sociopolítico. Essa reflexão nos leva à noção da máquina performática, de que nos falam Aguilar e Cámara (2017), composta por distintos gêneros e disciplinas estudados em sua mútua relação. Como um dispositivo de aplanamento, ela nos permite aplanar “a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que outro” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 10). O campo experimental se

---

<sup>50</sup> “una de las características del performance es justamente transgredir barreras, límites y definiciones, aun así, el arte de performance tiene sus códigos y convenciones: la convención es romper con las convenciones”.

<sup>51</sup> “Los estudios literarios estudian textos literarios. Los estudios de cine estudian cine. Los estudios de performance estudian performance, en el sentido más amplio. Si la norma del performance es romper con las normas, la norma de los estudios de performance es romper con las barreras disciplinares”.

forma como resultado da máquina performática e de algumas operações importantes: “abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 10). Dessa forma, a textualidade é preservada, mas a hegemonia da escrita como única fonte de autoridade é colocada em crise. No campo experimental, portanto, os signos podem expandir-se, construindo novos sentidos transversais.

Richard Schechner (2003) também aponta a dissolução de todos os tipos de fronteiras como uma tendência geral na contemporaneidade. Para ele, embora o conceito de performance tenha se restringido, durante muito tempo, a eventos bem delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição, as acepções do termo vêm sendo ampliadas. Dessa forma, estão desaparecendo as diferenciações clássicas entre a “performance” e a “não-performance”, entre a “arte” e a “não-arte”.

Schechner explica que “Fazer performance” corresponde a um ato que pode ser interpretado a partir dos seguintes tópicos: *Ser; Fazer; Mostrar-se fazendo; Explicar ações demonstradas*. O primeiro, “Ser”, “é a existência em si mesma”, e corresponde a “uma categoria filosófica apontando para qualquer coisa que as pessoas teorizem como realidade última” (Schechner, 2003, p. 26). “Fazer” e “Mostrar-se fazendo” são ações que “estão sempre num *continuum*, sempre mudando o universo pré-socrático de Heráclito (535-475 a.C) que disse que ‘ninguém pode pisar duas vezes o mesmo rio, nem tocar uma substância mortal duas vezes na mesma condição’” (Schechner, 2003, p. 26).

“Fazer” se aproxima de nossos comportamentos e hábitos diários, posto que Schechner o define como “a atividade de tudo que existe, dos *quazares* aos entes sencientes e formações super galáticas” (2013, p. 26). “Mostrar-se fazendo”, suscitando a teatralidade que geralmente associamos à performance, “é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação” (Schechner, 2003, p. 26). O último tópico, “Explicar ações demonstradas”, nas palavras de Schechner, “é o trabalho dos Estudos da Performance [...], é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance” (p. 26). Mas o autor reconhece que em determinadas situações, como no teatro brechtiano em que, distanciando-se do personagem, o ator comenta suas ações, a própria performance também pode ocorrer de modo reflexivo.

Além disso, Schechner aponta oito tipos de situações em que se realizam performances:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo
2. nas artes
3. nos esportes e outros entretenimentos populares
4. nos negócios
5. na tecnologia
6. no sexo

7. nos rituais – sagrados e seculares  
8. na brincadeira  
(Schechner, 2003, p. 29-30)

Pode-se dizer que o slam abarca todas essas situações. No caso das três primeiras e da última, porque conta com competições de poesia falada em que os poemas performados retratam vivências de suas intérpretes. Ou seja, primeiramente, as performances da vida diária, das práticas mais corriqueiras ao modo como se performa cada traço da própria identidade, funcionam como base e como espelho para as apresentações. Por outro lado, com seu formato de “competição poética” ou “poesia competitiva”, o slam é uma forma de arte, mas também uma espécie de esporte, de entretenimento popular e brincadeira. Inclusive, nesse trânsito constante entre arte e competição, para o horror de tradicionalistas, o slam contribui para a popularização da poesia, removendo resquícios elitistas e marcando-a como um bem de todos, não de poucos.

Além disso, o comércio de livros, zines, camisetas, adesivos, etc., assim como a busca por patrocínios, a captação de recursos para eventos e apresentações, a organização de feiras, dentre outras atividades de natureza financeira, enquadram-se na categoria de negócios. A tecnologia está presente desde o uso de aparatos de produção dos poemas e performances, como computadores, celulares e câmeras, até o processo de circulação dos textos e dos vídeos das performances por meio das redes sociais. No caso do sexo, pode-se dizer que ele está presente no jogo de sedução, na erotização da voz, dos gestos e das vestimentas. Por último, o ritual sagrado muitas vezes é marcado nas referências a religiões de matriz africana, por meio dos textos e performances e/ou do uso de roupas e acessórios. Mas está presente também no próprio culto à palavra poética, inviolável, digna de respeito e veneração, com seus rituais periódicos, cujas datas e horários, frequentemente “estão fixamente consagrados no calendário poético da cidade” (Coelho, 2023, p. 36).

Schechner também ressalta que as definições sobre o que é ou não arte dependem de contexto, circunstâncias históricas, uso e convenções locais. Nesse sentido, ainda que uma performance possua forte dimensão estética, não será necessariamente entendida como arte. A exemplo dos movimentos de jogadores de basquete, que podem ser tão belos quanto os de bailarinos, mas, ainda assim, o basquete é entendido como um esporte e o balé, como arte. Essas acepções, é claro, podem mudar com o passar do tempo: “na Grécia antiga, os grandes festivais de teatro eram ritual, arte, competições mais ou menos esportivas e entretenimento popular, simultaneamente. Hoje, esportes são entretenimento ao vivo e evento midiático, combinando competição, ritual e grandes negócios” (Schechner, 2003, p. 31).

Por outro lado, Schechner destaca que algumas modalidades esportivas são próximas das artes, como é o caso da ginástica, da patinação artística e do mergulho acrobático. Mas, diferentemente de outras modalidades em que as avaliações de desempenho seguem método quantitativo palpável, os “atletas estéticos” precisam ser avaliados qualitativamente. O teórico ainda diferencia essas modalidades esportivas, que, mesmo artísticas, enfatizam a competição, de outros gêneros de artes performáticas, como o teatro, que enfatiza narração e personificação.

O slam, no entanto, dá conta de todas essas dimensões. É um movimento artístico e político que enfatiza, simultaneamente, a competição, a narração e a personificação. Está, portanto, ao lado do esporte, mas também do teatro. E o desempenho de cada slammer, como as “atletas estéticas” que são, também não pode ser medido quantitativamente. Nessa arena, a qualidade estética de seus movimentos, visualidades, sonoridades é que entram em jogo – e quem vence, na verdade, é sempre a arte.

Essas características do slam encontram consonância com as reflexões de Zumthor (1997) de que o rito e o jogo integram a pré-história da poesia oral. Nesse sentido, o teórico suíço a define como simultaneamente estética e lúdica. Além disso, Zumthor a define como “enigma, ensinamento, divertimento e luta”, o que justificaria “sua relativa indiferença aos cânones sucessivos de beleza [...], sua [frequente] agressividade, sua tendência a se organizar em formas contrastivas, provocadoras, suscitadoras de competição” (Zumthor, 1997, p. 279-280).

Tendo em vista as funções da performance, Schechner as divide em sete:

entreter;  
 fazer alguma coisa que é bela;  
 marcar ou mudar a identidade;  
 fazer ou estimular uma comunidade;  
 curar;  
 ensinar; persuadir ou convencer;  
 lidar com o sagrado e com o demoníaco. (2003, p. 45)

O significado oferecido pelo autor para a palavra “entretenimento” é o de “alguma coisa produzida para agradar o público” (Schechner, 2003, p. 47). Já o “belo” não se trata necessariamente de algo bonito, afinal, até mesmo “a habilidosa encenação de horrores pode ser bela e proporcionar prazer estético” (Schechner, 2003, p. 48). Cada performance exerceria uma ou mais das funções listadas, mas não todas elas simultaneamente. Além disso, a maioria das performances enfatizaria mais de uma função, sendo muito raro o enfoque em apenas uma ou duas delas.

Para exemplificar, Schechner cita o caso do Teatro Campesino da Califórnia, que, nos anos de 1960, durante uma greve conflituosa, serviu de apoio a imigrantes mexicanos trabalhadores de fazendas. Nesse cenário, o Teatro Campesino exercia pelo menos três das sete funções da performance, estimulando a solidariedade entre os grevistas, educando-os e entretendo-os, enquanto atacava seus patrões. Schechner também menciona outros dois exemplos muito importantes: por um lado, a ideia frequentemente adotada na Renascença, e mais tarde por Brecht, de que o teatro deve, ao mesmo tempo, entreter e educar; por outro, o exemplo do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1931), que além de “fazer alguma coisa que é bela” e gerar entretenimento, “fortalece os espectadores, estimulando-os a encenar, analisar e mudar suas situações de vida” (Schechner, 2003, p. 46).

O slam consegue abarcar a maioria das funções da performance. Suas apresentações geram entretenimento e proporcionam prazer estético. Mas, além disso, são politicamente potentes, transmitindo conhecimento e impulsionando mudanças sociais. Por isso, os slams são também capazes de ressignificar identidades, estimular uma comunidade, ensinar, persuadir e convencer. Pode-se dizer ainda que lidam com o sagrado, tendo em vista seu caráter ritualístico e os exemplos de performances em que são suscitadas particularidades de religiões de matriz africana.

Por outra via, Schechner considera que todas as experiências próprias do desenvolvimento individual da pessoa humana podem ser estudadas “como se fossem” performance. Nesse sentido, “tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres” (Schechner, 2003, p. 25). Em outras palavras, pode-se estudar qualquer objeto, evento, comportamento, ou ação como se fosse performance, analisando-se cada aspecto de seu funcionamento.

Corroborando com o pensamento de Schechner, Taylor acrescenta que a possibilidade de se estudar como performance elementos “ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública” (2013, p. 27), como obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade de gênero, indica o funcionamento da performance também como uma epistemologia. Assim, como uma prática corporal em relação com outros discursos culturais, a performance transmite conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento social. Mas a demarcação desses elementos como performance é externa a eles, provém de uma lente analítica que os constitui como objeto de estudo. Nesse sentido, a Nação, por exemplo, não é uma performance, mas pode ser estudada como se fosse, quando posto em cena o nacional.

A performance é, portanto, nas palavras de Taylor, um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento. Constatação que, segundo a autora, amplia o que se entende por “conhecimento”, desafiando a preponderância da escrita frente à expressão incorporada nas epistemologias ocidentais. O que a história das Américas revela é que, na verdade, escrita e expressão vocal e performatizada frequentemente caminharam juntas. Em culturas como as dos astecas, maias e incas, a escrita funcionava como um lembrete para a performance, um auxílio mnemônico, armazenando informações mais precisas, enquanto a transmissão dependia da expressão incorporada.

Por isso, com o intuito de decolonizar o conhecimento, Taylor ressalta a necessidade de movermos o foco da cultura da escrita para a cultura incorporada, do discurso para o performático. Para tanto, seria preciso uma mudança metodológica, compreendendo as expressões culturais para além dos textos e narrativas, então considerados como “roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa” (Taylor, 2013, p. 45). Afinal, “o roteiro inclui aspectos bem teorizados na análise literária, como narrativa e enredo, mas exige também que se preste atenção aos *milieux* e comportamentos corporais como gestos, atitude e som, que não se reduzem à linguagem” (Taylor, 2013, p. 62). Nesse sentido, o conceito de performance, enquanto práxis e episteme incorporada, se mostra essencial para os estudos latino-americanos, por descentrar a função histórica da escrita introduzida pela invasão colonial.

## 2.2 EXPANSÃO E CONSERVAÇÃO: ENTRE O ARQUIVO E O REPERTÓRIO

De acordo com Taylor (2013), para além do fato de que escrita e expressão incorporada já ocorriam simultaneamente entre povos originários da América Latina, os jesuítas também trouxeram, ademais da escrita, suas práticas incorporadas, por meio de ritos próprios. O que mudou a partir da invasão colonial foi o grau de validação da escrita frente a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos: “a escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática” (Taylor, 2013, p. 47).

Separar palavra escrita e palavra falada, atribuindo àquela maior importância do que a esta, teve custos altos. Dentre eles, o reconhecimento das práticas incorporadas de povos originários como modos de conhecimento válidos. A fratura, no entanto, “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).

Na sobreposição do repertório pelo arquivo, construiu-se o mito de que este teria mais valor do que aquele porque resiste à mudança, à corruptibilidade e a manipulação política. Mas o arquivo pode sofrer inserções, subtrações ou alterações sem que se tenha conhecimento. Além disso, um mesmo objeto do arquivo pode ser interpretado de diferentes maneiras em contextos e épocas distintos. E no caso da durabilidade do repertório, ainda que a incorporação se modifique, isso não necessariamente implica que o significado não se manterá o mesmo.

Dessa forma, com ações que não permanecem idênticas, em oposição aos objetos no arquivo, o repertório “ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (Taylor, 2013, p. 50). Em todo caso, como nos dirá Schechner, cada performance, enquanto prática incorporada, é específica e distinta das demais. Diferenças estas que podem incluir desde convenções formais e tradicionais relativas aos gêneros de performance, até escolhas pessoais de cada intérprete, particularidades de cada recepção, contexto histórico e padrões culturais diversos.

Os dois caminhos possíveis destacados por Zumthor (1997) como modos de existir da poesia oral fora da performance, determinando sua conservação, são guardar na memória ou colocar em arquivo. Entretanto, o teórico suíço adverte que o arquivamento estanca a poesia oral ao nível de uma única performance. Logo, nem mesmo a gravação em vídeo é capaz de fixar seus sentidos, de modo que ela não pode em si ser captada, nem transmitida através do arquivo.

Nas palavras de Taylor, por mais que um vídeo de uma performance possa ser parte fundamental dela, ele não é uma performance. O vídeo integra o arquivo e o que ele representa integra o repertório. Ou seja, “a memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo de captá-la” (Taylor, 2013, p. 51). Conforme Schechner, ainda que uma obra de arte performática filmada se mantenha igual a cada vez que for reexibida, o contexto de cada recepção produzirá modificações, de modo que “embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si” (2003, p. 28).

Portanto, embora os recursos tecnológicos, segundo Zumthor, tenham a função de suprir a incapacidade de fixação da poesia oral, também a estabilizam, retirando sua capacidade de movimento e reduzindo a intensidade da presença. Por outro lado, o arquivamento ao menos conservaria a aptidão de uma performance para suscitar outras. Esse aspecto, da continuidade entre uma performance e outra, é fundamental para pensarmos o slam.

As barreiras para a reiteração de performances por meio do arquivo não significam que elas estejam fadadas ao desaparecimento, pois podem replicar a si mesmas, através de estruturas e códigos próprios. Nesse sentido, “formas múltiplas de atos incorporados [...] se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento” (Taylor, 2013, p. 51).

A reiteração, ao longo dos anos, dos atos incorporados que compõem o slam ilustra bem essa reflexão. Há mais de duas décadas a competição segue se replicando, com formato e regras quase sem alterações. Difundida, tal qual outros “rituais, jogos e performances da vida diária”, por “um ente coletivo Anônimo” (Schechner, 2003, p. 34) – hoje em dia não tão anônimo, com cada vez mais esforços por conhecer e difundir sua história, reverenciando aqueles que vieram antes.

Claro que, no decorrer do tempo e em seu trânsito de Chicago para o resto do mundo, o slam foi se adaptando e ganhando novas identidades. A exemplo do forte engajamento político nas Américas, em oposição ao formato mais restrito ao entretenimento, na Europa; e de seu aspecto mais teatral e homogêneo, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, em comparação com o caráter mais espontâneo e diversificado que assume em Belo Horizonte. No entanto, as principais regras foram mantidas, como o número de rodadas, o tempo de cada poema, a quantidade e procedência dos jurados, a obrigatoriedade da autoria própria e a proibição do uso de objetos cênicos. Assim, ainda que com especificidades de sua época, contexto e localidade, slammers de Belo Horizonte podem participar mensalmente de uma competição muito parecida com as que conduzia Marc Smith, em 1985.

Logo, o que mais se destaca nos slam não é cada poema isoladamente, mas o formato como um todo e as intenções que o mobilizam: a visibilidade de artistas periféricas; a exposição de temas silenciados ou pouco discutidos; o acesso à arte por pessoas oriundas das periferias etc. Por isso, o processo de conservação do slam reside necessariamente em sua repetição, passando também pela tradicional transmissão do formato de um slam mais antigo para outro que está começando, garantindo que o movimento se perpetue. E “repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer” (Martins, 2021, p. 96). O slam é um acontecimento coletivo, por isso, sua preservação tem mais a ver com a transmissão geral de determinada práxis artística, aliada ao modo como afeta o público e perdura nas produções de outras slammers.

Além disso, esse trabalho político do slam opera em conjunto com distintas atividades. Seja por meio de outros projetos culturais desenvolvidos por slammers, slammasters e demais sujeitos implicados no slam; seja pela atuação dessas pessoas em outras frentes, como a criação

de editoras independentes, a candidatura política, a participação em manifestações, a atuação em projetos sociais etc. Enfim, o slam não existe sozinho, funciona como parte de uma teia que envolve muitas outras ações.

De modo geral, acredito que não está entre os propósitos do slam uma preservação integral das poesias e performances nele apresentadas. Ou seja, "conservar o que foi" não é importante se não no sentido de referenciar os pressupostos históricos que nos trouxeram até aqui: nomes, fatos, avanços etc. Em relação à própria produção artística, o mais importante é "o que virá a ser", as mudanças que, por meio das mensagens veiculadas, pode-se, mesmo que lentamente, provocar no mundo – que é o estado permanente do slam. Ainda assim, repito, a preservação do formato importa. Então, há uma insistência entre slammers de se manter "o mínimo de regras possível", o que denota um desejo político de democratização e acesso.

Para melhor compreender o que entendo aqui como esse modo de conservação do slam, retomo a reflexão de Taylor sobre o desenvolvimento de uma série de performances durante os anos em que durou a demolição de um bairro pobre para a construção de um parque. Na intenção de manifestar-se contra aquele cenário, moradores locais realizaram diversas performances que, juntas, resultaram em uma determinada obra. Assim, “uma performance encontrou sua continuação, e não sua reprodução, dentro da outra”<sup>52</sup> (Taylor, 2012 p. 150, tradução minha). É exatamente isso o que ocorre nos slams. O interesse maior não é pela conservação de cada performance isoladamente, mas pela continuidade que se estabelece entre uma e outra, perpetuando, há mais de vinte anos, esse formato que conhecemos como slam de poesia e que segue transmitindo suas distintas mensagens, atualizáveis temporal e contextualmente. É exatamente nessa possibilidade de continuidade que, segundo Taylor, reside a força da performance, enquanto “algo que irrompe e se desvanece, mas que também perdura e transmite valores e identidade”<sup>53</sup> (2012, p. 153, tradução minha).

Além disso, “o grito” que abre as apresentações em cada comunidade de slam também participa do processo de conservação de algumas práticas incorporadas. Trata-se de uma frase criada por cada comunidade e sempre replicada antes de cada performance. Metade da frase é pronunciada pela slammaster e a outra pelo público, fixando-se rapidamente na memória das pessoas que acompanham o movimento.

No *Slam Clube da Luta*, o apresentador grita “À luta” e a plateia responde “à voz!”, em seguida, ele replica “À voz” e o público devolve “À luta!”. Esse grito, que primeiro foi veiculado pelo *Coletivo Sarau de Periferia*, escancara a força da poesia falada como

<sup>52</sup> “Un performance encontró su continuación, y no su reproducción, dentro de otra”.

<sup>53</sup> “algo que interrumpe y se desvanece, pero que también perdura y transmite valores e identidad”.

instrumento de enfrentamento e mudança, além de propor um ciclo necessário entre a teoria e a práxis – com a arte permeando tudo: lutar pelo direito à voz e fazer da voz uma forma de luta. No *Slam das Manas*, criado para abrir espaços também para as mulheres numa época em que a cena do slam era dominada quase exclusivamente por homens, o grito se confunde com a história de surgimento da coletiva: a slammaster grita “As manas” e as pessoas presentes respondem “têm vez!”. No *Slam e Feira* o grito da apresentadora é “Tá rolando pó” e a resposta da plateia “esia”. Interação que é em si uma construção poética e uma burla com o estereótipo da periferia como lugar limitado à pobreza, à violência e ao vício. No *Slam Avoa, amor*, criado para romper com a percepção de que nos slams só se pode falar sobre dor, o grito replica o nome da comunidade e reafirma a leveza dos poemas a serem apresentados: a slammaster grita “avoá, amor”, ao que o público responde “avoá!”. Assim, algo da essência de cada comunidade e, muitas vezes, partilhado umas com as outras, é replicado por meio desses gritos e fixado na memória dos frequentadores.

Quando pensamos no conteúdo de cada apresentação ou poema, nosso olhar sobre o slam assume uma perspectiva individual – algo que o caráter predominantemente coletivo do movimento não necessariamente exclui. Nesse caso, para além da preservação do slam em si, a discussão passa a ser outra: como se preserva a produção oral de uma artista? Mesmo que cada performance isoladamente não possa ser completamente fixada, que as minúcias de cada apresentação se limitem ao *aqui agora*, resultando em determinadas perdas, as mensagens veiculadas, em alguma medida, permanecem.

Por um lado, numa perspectiva individual, ainda que as pessoas não se recordem dos detalhes de um poema específico de uma determinada poeta, provavelmente se lembrarão do que sentiram quando a escutaram/viram. E é dessa forma que, entre uma emoção e outra, cada slammer vai construindo sua própria imagem e se consolidando como uma artista relevante dentro do movimento. Por outro lado, entrando mais uma vez na seara da perspectiva coletiva, mas, nesse caso, para pensar como cada singularidade alimenta essa coletividade, os diversos posicionamentos políticos que transpassam as poesias nos slams se repetem e encontram continuidade nas vozes e nos corpos de diferentes poetas. Por isso, mesmo quando um poema específico não permanece, suas ideias, o conhecimento por ele transmitido e as emoções provocadas nesse processo ressoam em tantas vozes e corpos no decorrer do tempo que se fixam incessantemente em nós.

Segundo Taylor (2013), instâncias individuais de performances tendem a desaparecer do repertório, ao passo que no arquivo sua permanência é mais recorrente. Nesse sentido, auxiliando a conservação da poesia das slammers, também entram em cena os zines, livros,

vídeo-performances, podcasts, entrevistas escritas e gravadas etc. – materiais que contribuem tanto para a conservação quanto para a circulação da produção individual de cada artista. O que também pode funcionar a nível coletivo, se pensarmos, por exemplo, que o slam só se disseminou pelo Brasil e ganhou força depois das publicações nas redes sociais feitas pelo *Slam Resistência*, de São Paulo, de vídeos das performances que ocorriam em seus eventos. O que tornou a competição conhecida nacionalmente, inspirando o surgimento de inúmeras comunidades por todo o país. Portanto, cada produção individual e coletiva produzida no slam ajuda na preservação do movimento como um todo.

Além disso, elementos como os cartazes distribuídos nos eventos estaduais e no nacional, as camisetas e adesivos com nomes dos coletivos, usados e comercializados por pessoas ligadas ao slam, assim como a circulação de antologias poéticas organizadas por elas, as pesquisas publicadas que estudam o movimento e a montagem da exposição que rememora a história do slam no Brasil, compõem um arquivo muito valioso. Logo, reforçando que o slam opera em conjunto com uma rede de possibilidades outras, embora o repertório sobressaia ao arquivo, ambos desempenham papéis importantes dentro do movimento.

Confirma-se, então, o que destaca Taylor, ao apontar que em sociedades letradas e semiletradas o arquivo e o repertório geralmente trabalham em conjunto, um excedendo as limitações do outro. Afinal, “os modos de transmissão de conhecimento são muitos e estão mesclados e mediatizados”<sup>54</sup> (Taylor, 2012, p. 157, tradução minha). Ambos, arquivo e repertório, se caracterizam como valiosas fontes de informação. Inclusive, “o repertório, num nível muito prático, **expande** o arquivo tradicional” (Taylor, 2013, p. 57, destaque meu).

### 2.3. NUNCA PELA PRIMEIRA VEZ, SEMPRE PELA SEGUNDA OU ENÉSIMA VEZ: GÊNERO E PERFORMATIVIDADE

“Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (Schechner, 2003, p. 27). Para tanto, elas se constroem a partir de *comportamentos restaurados*. Também referidos como “comportamentos duplamente exercidos”, Schechner os define como ações verbais ou físicas reiterativas, isto é, que não estão ocorrendo pela primeira vez. Essas ações, portanto, se caracterizam por serem previamente preparadas, exigindo treino, repetição e ensaio, mas não necessariamente são exercidas

---

<sup>54</sup> “Los modos de transmisión de conocimiento son muchos y están mezclados y mediatizados”.

conscientemente. Esse esforço, presente não apenas nas performances artísticas, marca também a vida cotidiana, que

envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. O longo período da infância e da adolescência característico da espécie humana consiste em um extenso período de treinamento e ensaio para favorecer uma boa performance da vida adulta. (Schechner, 2003, p. 27).

Logo, comportamentos restaurados são aprendidos ao longo da formação do sujeito. Eles podem ser estáveis e duradouros como os rituais, ou fugazes como um gesto de adeus. Além disso, são fundamentais para todos os tipos de performance, sejam as do dia a dia, das curas xamânicas, das brincadeiras ou das artes.

E cada performance é singular. Por um lado, porque esses pedaços de comportamento restaurado podem ser reordenados em infinitas combinações. Por outro, porque nenhum evento copia identicamente outro. Além dos comportamentos em si, elementos como o contexto, a ocasião, assim como a inflexão vocal, nuances de humor, linguagem corporal etc. fazem com que cada instância seja distinta.

No slam, essas diferenciações podem ser percebidas em muitas camadas: da diversidade cultural entre países, estados e cidades, que produz aspectos específicos, às mudanças de contexto social e político no decorrer do tempo e até mesmo acontecimentos singulares em um determinado dia. Há ainda variações que podem ser causadas por escolhas pessoais das poetas, ou mesmo por particularidades de cada comunidade de slam, decorrentes do ambiente em que se apresenta ou de características próprias da organização.

Em todo caso, de acordo com Schechner, pese a singularidade de cada performance, nenhuma ação humana poderia ser considerada como um comportamento empreendido apenas uma vez. Toda prática humana é comportamento restaurado. Portanto, nas rotinas, hábitos e ritualizações, bem como na rearticulação de comportamentos previamente exercidos na vida cotidiana, religiosa ou artística, o que geralmente é considerado novo, original ou chocante é, na verdade, “uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que seja inaceitável ou inesperado” (Schechner, 2003, p. 32-33).

Tais comportamentos, discursos e representações comuns a um determinado grupo humano, em um tempo e espaço específicos, correspondem, de acordo com Zumthor (1997), ao conceito de cultura. Para que ela exista, seus membros devem traçar e manter uma espécie de acordo, com a criação de signos que todos possam identificar e interpretar do mesmo modo.

Ao lado do conceito de cultura, Zumthor coloca o de contracultura, com movimentos marginais e contestatórios que, inclusive, estariam diretamente ligados à poesia oral.

Enquanto movimento contracultural, é inegável a potência da atuação do slam, com poesias questionadoras, dotadas de um caráter de denúncia e de revide. No que concerne especificamente às mulheres, somam-se as problematizações em relação ao lugar desigual que lhes foi imposto na sociedade patriarcalista que integram. Por isso, as performances das slammers muitas vezes questionam a validade de parâmetros de comportamento sobre o que seria ou não aceitável para mulheres, nas esferas pública e privada.

Além disso, as slammers frequentemente deslocam comportamentos do âmbito privado, em que são aceitáveis ou esperados, para o âmbito público, em que não o são, gerando um efeito de novidade e podendo surpreender ou até mesmo chocar o público. Isso ocorre, em primeiro lugar, por algo que lamentavelmente ainda incomoda muitas pessoas: a presença de uma mulher pobre, periférica, muitas vezes negra, travesti, lésbica, bissexual... tomando para a si a escrita artística, literária – privilégio de poucos – junto à palavra corporificada, alçando a voz e assumindo um lugar central, diante de todos.

Pode parecer muito simples, mas é de grande importância. Porque a partir desse lugar essas mulheres têm a oportunidade de recuperar um pouco da humanidade que lhes foi sistematicamente negada, reconhecendo-se enquanto sujeitos de valor, como todos os outros. Não é esperado que uma mulher negra e/ou travesti, por exemplo, pegue o microfone e fale de si, escancarando suas dores, mas também sua revolta – e possivelmente constringendo um sem-número de pessoas.

Em outro plano, as mensagens que essas mulheres veiculam e a forma como o fazem também surpreendem. Nesse sentido, falas repletas de “palavras de baixo calão”, que muitos ainda insistem em dizer que não são adequadas na boca de uma mulher, assustam. Assim como seu modo de falar – seguras, fortes, ameaçadoras – e sua postura firme – cabeça erguida, peito aberto, coluna ereta, olhar direto, gestos e feições duras. Afinal, atributos como coragem e robustez são esperados, e até mesmo exigidos, em homens, mas não em mulheres.

Em relação às ideias que transmitem, a irrupção de elementos da esfera privada na esfera pública choca e incomoda. Assuntos tradicionalmente silenciados, entendidos como restritos ao âmbito familiar – mas que nem mesmo nesses espaços sua verbalização é bem-vinda –, escancaram-se na arena do slam. Assim, surgem relatos de violência doméstica, homofobia, abuso sexual infantil intrafamiliar e outros mais. A título de exemplo, tomemos o seguinte poema de Navalha:

Amado padrasto, cê quer saber o que eu acho? Te acho otário, cuzão! Primeiro ensinamento da vida é que em mulher não se bota a mão. Não adianta vir de graça, não quero sorrisinho com você, meu parça. Eu quero choro, vela preta e você deitado. Eu quero liberdade, minha coroa bem e alguém descente do lado. Se banca muito, puxa cabelo, passa a cara dela perto do fogo. Agressões incontáveis. Só de lembrar dos anos de PPL minha garganta dá um nó. Mas maluco só é maluco até achar uma pior! Tava cheio de marra. Gritou, a rua inteira ouviu. Mas quando me viu pegando a madeira, com o prego na ponta, deu dois minutinho e sumiu. É que é na minha mão ou na mão dos outros. Não tenho orgulho, eu só te quero morto. Um agressor a mais, um a menos no mundo não faz diferença. Mas confesso que me dói da minha coroa te ver roubar a essência. E se alguém me disser: Navalha, cuidado com o ódio! É, amanhã, se minha mãe morre, procês, é só mais um episódio. (informação verbal)<sup>55</sup>.

Destacam-se nessa poesia temas como a violência doméstica e o feminicídio. Por um lado, problematiza-se a negligência de grande parte das pessoas em relação a esses fatos. Por outro, a imagem da mulher que fala, que denuncia, não demonstra fragilidade, nem medo – aspectos comumente esperados em uma mulher. Assim, nos deparamos com uma figura feminina que enfrenta o agressor, além de ironizar o fato de ser muito mais corajosa e forte do que ele. Ademais, essa mulher não apenas recusa a subserviência, como também demarca que, ao contrário do que se espera, não apenas os homens, mas também ela – para defender a mãe – pode ser violenta e, inclusive, matar.

Em todo caso, terminado o poema, Navalha sente a necessidade de se justificar: “Só uma coisa sobre essa poesia: novamente, se alguém me disser pra tomar cuidado com o ódio, há menos de um mês minha mãe tava em coma no hospital por causa desse filho da puta” (informação verbal)<sup>56</sup>. Esse movimento dificilmente acontece quando o slammer que expressa ódio e reações violentas em sua poesia é um homem. Mulheres são insistentemente cobradas por uma performance de gênero que inclua cuidado, gentileza, doçura. Reações violentas, independentemente do que as motiva, não são aceitáveis quando o corpo que reage é o de uma mulher.

Um exemplo relativamente recente disso é o caso da música *P.UT.A*, do grupo Mulamba. A linguagem bastante direta da letra, assim como o trecho “e deus permita eu me vingar”<sup>57</sup>, geraram comentários de reprovação em seu clipe no *Youtube*. A frase demarcava uma reação diante do estupro. Mas o desejo de uma mulher por vingança contra o homem que a estuprou parece chocar mais do que o próprio estupro. Isso acontece porque a violência contra as mulheres, recorrente e repleta de impunidade, naturalizou-se no seio das sociedades. Enquanto continuam a esperar de nós reações “femininas”, portanto, amáveis, dóceis, mesmo

<sup>55</sup> Poema performado por Navalha no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024.

<sup>56</sup> Fala de Navalha logo após performance no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdpZ-93uUnY>. Acesso em: 08 abr. 2024.

diante de quem nos espanca, estupra, mata. Podemos ser violentadas, mas não violentas. Não estamos autorizadas a reagir. Quando acontece, ainda que de forma simbólica, por meio de manifestações artísticas, o que choca é a desobediência à norma – não a violência primeira, que a originou.

De forma semelhante, Kátia Leal de Sena nos apresenta um poema em que, desposada do papel de subserviência, a figura feminina também se mostra capaz de recorrer à violência para se defender. Nesse caso, tendo como temática o abuso sexual infantil:

Eu era apenas uma criança e ele ficava me alisando, me alisando. Eu não entendia direito o que era aquilo, mas eu sabia que não era bom, não era correto. Quando ele chegava lá em casa, carregado de presentes, meus pais nada entendiam, pelo contrário, achavam que deviam obrigação. Ele pediu meus pais pra me levar ao parque. Gritei! Recusei! Fiz birra! Meus pais me fizeram ir. Até hoje eu não consigo nem passar perto de parque nenhum. Quando fui ficando mocinha, ele passou a me alisar com os lábios, com a língua... Asco! Nojo! Pavor! Indignação! Um dia, tomei um banho, coloquei um vestido, fiz um penteado diferente. Bruscamente ele abriu a porta, me imprensou contra a parede. Eu... engoli os soluços, dei-lhe um belo sorriso: calma, será tudo do jeitinho que você quiser. Fui deslizando minhas mãos naquele corpo nojento dele. Minha boca foi acariciando o corpo dele. Cravei-lhe uma dentada com o máximo de força que podia! Ele gritou, ele sangrou, desfaleceu. Arranquei o órgão dele. Gritando, soluçando. Rá! Rá! Rá! E gargalhando ao mesmo tempo. Não me arrependo. Faria tudo de novo. (informação verbal)<sup>58</sup>.

O poema de Kátia também nos traz uma imagem feminina – dessa vez a de uma menina – que reage frente à violência de forma igualmente violenta. Nesse exemplo, a voz que nos fala parece recusar quaisquer imposições sociais que tentem moldá-la enquanto sujeito: não há nenhuma tentativa de justificação, pelo contrário. Ela fecha seu relato com firmeza, destacando, inclusive, a ausência de arrependimento e a certeza de que não mudaria nada em sua reação, atuaria exatamente da mesma forma.

Os dois poemas, de Navalha e de Kátia, encontram consonância com as colocações de Arendt (2010), para quem, como vimos, a única forma de violência justificável é aquela cometida para defender a si ou a outrem, diante de uma ameaça física eminente. Em todo caso, para os parâmetros de uma sociedade em que uma mulher capaz de reagir violentamente é algo impensável em qualquer situação, as duas são “culpadas”. E não somos sempre?

O diferencial demarcado nesses poemas e em tantos mais é que essas mulheres já não se calam. Confrontam a norma e se levantam, como podem, diante de tudo que as fere e as limita. Algo que também podemos perceber em uma poesia de Sabrina Dourado, em que ela denuncia o preconceito e a violência contra mulheres lésbicas e bissexuais:

---

<sup>58</sup> Poema performado por Kátia Leal de Sena no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024.

Você trai a sua esposa e condena a minha mão entrelaçada a de uma mina? Não sei que mal eu faço ao beijar a boca feminina. Se é o escândalo público que ofende, então privatiza os seus olhos de ver o meu amor acontecer. Faça porcarias a-no-ni-mamente. No pornô cê quer assistir a gente. Por que na rua vendo a gente se amando, cê quer fazer diferente? Já sei... Porque o escândalo PÚBLICO que ofende, né? (informação verbal)<sup>59</sup>.

Neste poema, problematiza-se a hipocrisia de homens que, em casa, consomem conteúdo pornográfico protagonizado por mulheres, mas se presenciam cenas de afeto entre elas pelas ruas, as agridem violentamente. Sabrina ressalta que a ofensa está no “escândalo público”, ou seja, o choque reside nesse deslocamento do âmbito privado para o espaço público. Mulheres lésbicas e bissexuais servem aos interesses de determinados homens enquanto objetos de satisfação sexual. E sexo é entendido como assunto privado. Esses homens não reconhecem nessas mulheres qualquer outra “utilidade” que não a satisfação de seus desejos. Por isso, manifestações afetivas entre elas não são admitidas e sequer lhes é permitido alcançar o estatuto de sujeito, uma vez percebidas como não-mulheres, não-humanas, seres abjetos. Mas no “escândalo público” que a performance de Sabrina concretiza, apresenta-se uma recusa a esse lugar de abjeção e silêncio, devolvendo a essas mulheres sua humanidade e enfrentando o comportamento masculino que o poema expõe e critica.

Nos três exemplos citados, as poetisas rompem com alguns estereótipos sobre feminilidade, assumindo comportamentos que não são esperados para uma mulher e/ou em determinadas circunstâncias. Dessa forma, elas chocam, por meio do rechaço a um contrato social que só se sustenta porque advém da repetição da norma e, portanto, é reconhecível. Como consequência, colocam em evidência aquilo que muitos ainda se recusam a ver: ser mulher é uma performance que pode ser executada de maneiras infinitas, sem prejuízos à sua significação e legitimidade. Dessa forma, seus corpos funcionam “como *locus* de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher” (Martins, 2021, p. 168).

Mas, conforme destaca Taylor (2012), em decorrência da normalização, geralmente não se percebe a performatividade de gênero<sup>60</sup>, expressão proposta por Judith Butler (2019) para nomear o processo de socialização através do qual práticas regulatórias e citacionais produzem identidades de gênero/sexo. Nas palavras de Taylor:

<sup>59</sup> Poema performado por Sabrina Dourado no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024.

<sup>60</sup> É importante destacar que o termo performativo difere de “performático”, que, segundo Taylor, seria “a forma adjetiva do reino não discursivo da performance” (2013, p. 31).

Às vezes não nos damos conta das rotinas e posturas que estão associadas com a feminilidade ou a masculinidade, até que uma travesti ou um ator as torna aparentes. “Não se nasce mulher, torna-se”, nos disse Simone de Beauvoir nos anos de 1940. O gênero é produto de atos internalizados e atuados no espaço público”.<sup>61</sup> (Taylor, 2012, p. 26, tradução minha).

A performatividade de gênero, portanto, é algo internalizado e naturalizado que, por isso mesmo, na maioria das vezes, não percebemos. A arte se coloca como uma possibilidade de ruptura com essa espécie de dormência perceptiva. E isso pode ocorrer quando a performance de gênero é executada fora do que se espera, com ações diversas, ou em um corpo distinto do previsto. Portanto, mesmo sendo produto de um regime estrito de socialização, uma vez tornada invisível pela normalização, pode ser difícil identificar a performatividade de gênero, até que algo nos provoque ou nos incomode, arrancando-nos da mentalidade a que estamos habituados.

Segundo Butler, o gênero é construído através de relações de poder e de restrições normativas que operam de forma performativa para produzir a materialidade dos corpos. A teórica derruba a interpretação do sexo como um “dado corporal natural” a partir do qual impõe-se artificialmente a construção do gênero. Na verdade, o gênero é constituído a partir de certa *interpretação* do sexo, então substituído pelos significados sociais a ele atribuídos, sendo reinscrito como gênero. O sexo, portanto, opera como uma norma cultural responsável por reger a materialização dos corpos. Logo, “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será algo totalmente material desde que a materialidade seja repensada aqui como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (Butler, 2019, p. 21).

Nesse sentido, a performatividade funciona como uma forma de poder reiterativo do discurso, produzindo os fenômenos que regula e impõe. Nas palavras de Butler, “as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (2019, p. 21). Essa performatividade vem da repetição da norma, de um contrato social que só encontra sustentação porque obedece a uma convenção e, por isso, pode ser reconhecido. Logo, a performatividade de gênero, enquanto prática de identidade individual e coletiva, opera, mesmo que inconscientemente, por meio de comportamentos restaurados. Mesmo porque,

---

<sup>61</sup> "A veces no nos damos cuenta de las rutinas y posturas que están asociadas con la feminidad o la masculinidad hasta que un travesti o un actor nos las hace aparente. 'Un@ no nace mujer sino que se convierte en mujer', nos dijo Simone de Beauvoir en los años '40. El género es producto de actos internalizados y actuados en el espacio público".

o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. (Schechner, 2003, p. 34).

Essa necessidade de reiteração indica que a materialização nunca está completa. Ou seja, os corpos não cumprem totalmente as normas através das quais sua materialização é imposta, de modo que nunca chegam a estar suficientemente completos. Nessas instabilidades residem “as possibilidades para rematerialização abertas por esse processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode voltar-se contra si própria, gerando rearticulações que ponham em causa sua força hegemônica” (Butler, 2019, p. 21).

O gênero, além de não ser uma condição estática do corpo, tampouco é um efeito de escolha. Advém de repetições ritualizadas por meio das quais as normas reguladoras produzem e estabilizam os efeitos de gênero e a materialidade do sexo. Em outras palavras, “a performatividade deve ser entendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler, 2019, p. 21).

Pensar o corpo como construído, conforme Butler, não implica necessariamente em algo artificial e dispensável. Essas construções tornaram-se imprescindíveis para nossas percepções de mundo. Por isso, é preciso, na verdade, repensar o significado da construção em si e maneiras de resignificá-la, para que se adeque à realidade, e não o contrário.

As construções são entendidas como restrições constitutivas dentro das quais os corpos são limitados. Ao passar pelo processo de assumir um sexo e adotar determinada norma corporal que lhe é imposta, um sujeito não necessariamente se submete. Pois o processo está diretamente ligado a uma questão de identificação, mas está também condicionado ao que é ou não permitido pelo imperativo heterossexual. Assim, concomitantemente à produção do domínio de corpos inteligíveis, isto é, aqueles que, “na materialização da norma, se classificam na categoria de corpos que importam [*matter*]” (Butler, 2019, p. 39-40), a matriz excludente por meio da qual são formados os sujeitos acarreta também a produção de um domínio de seres abjetos, que não são considerados “sujeitos”, mas formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito.

Desse modo, o ponto de partida da identificação deve ser o repúdio ao domínio da abjeção. O sujeito só poderá emergir a partir desse repúdio, nunca da identificação com o abjeto. O sexo “será uma das normas pelas quais o ‘sujeito’ pode chegar a ser totalmente viável, o que

qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural” (Butler, 2019, p. 21). Em contrapartida, o abjeto caracteriza “aquelas zonas ‘não-vivíveis’ e ‘inabitáveis’ da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o domínio do ‘inabitável’ é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019, p. 22).

Por meio de um processo de exclusão, são definidos os limites do “sexo”, aquilo que será ou não incluído dentro de suas fronteiras. Como resultado, os sexos são divididos e circunscritos em razão de uma diferenciação binária dentro da matriz heterossexual. Nessa perspectiva, Butler ressalta que

a matriz das relações de gênero é anterior ao surgimento do “humano”. Consideremos o caso da interpelação médica que (apesar de o surgimento da ultrassonografia ser recente) desloca uma criança de “bebê” para “menina” ou para “menino” e, nessa nomeação, a menina é “feminilizada” por essa denominação que a introduz no terreno da linguagem e do parentesco por meio da interpelação de gênero. Mas essa “feminilização” da menina não termina por aí; pelo contrário, essa interpelação fundacional é reiterada por várias autoridades e ao longo de vários intervalos de tempo que reforçam ou contestam esse efeito naturalizado. A denominação é ao mesmo tempo um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma. [...] Tais atribuições ou interpelações contribuem para o campo de discurso e poder que orquestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como “ser humano”. Vemos isso de forma mais clara nos exemplos desses seres abjetos que não parecem estar apropriadamente generificados; a própria humanidade deles é questionada. Na verdade, a construção do gênero opera apelando para meios de *exclusão*, de forma tal que o humano não só é produzido sobre e contra o inumano, mas por meio de um conjunto de forclusões, supressões radicais às quais se nega, estritamente falando, a possibilidade de articulação cultural. (2019, p. 28-29, *italico da autora*).

Subtende-se, então, que para se qualificar como humano é preciso primeiro enquadrar-se nas normas de sexo/gênero impostas desde o nosso nascimento e reiteradas ao longo de nossas vidas. Do contrário, o custo – extremamente alto – é a negação da própria humanidade. Nessa lógica, seres humanos só podem ser “homem” ou “mulher” – ambos, é claro, cisgênero e heterossexuais. Qualquer identificação diferente deste par binário será desumanizada e descartada, compondo o exterior constitutivo do humano, esses locais excluídos habitados pelo “mais ou menos ‘humano’, o inumano, o humanamente inconcebível” (Butler, 2019, p. 29). Sua existência, uma vez não alcançada a condição de plenamente humanos, acaba, por um lado, fortalecendo as normas reguladoras. Mas por outro, ao representar os limites do humano, esses locais excluídos também engendram a constante possibilidade de sua irrupção e rearticulação.

Logo, ao mesmo tempo em que o sexo é produzido, também é desestabilizado. Isso porque, apesar de alcançar um efeito naturalizado como resultado da reiteração das normas, as instabilidades constitutivas desse processo abrem lacunas e fissuras, “como aquilo que escapa

ou excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido nem fixado pelo labor repetitivo da referida norma” (Butler, 2019, p. 31). Em outras palavras, as normas reguladoras do sexo acabam por habilitar ou mesmo produzir os sujeitos que resistem a elas. Portanto, a instabilidade é a própria possibilidade de desconstituir o processo de repetição, colocando em crise a consolidação das normas e abrindo caminhos para a resignificação da abjeção, transformando-a em desafio e legitimidade.

Em se tratando especificamente da categoria das mulheres, sua utilidade não se perde com o exercício da desconstrução, com práticas que reforçam a desidentificação com as normas regulatórias. Entretanto, seus usos deixam de ser reificados como “referentes”. Dessa forma, a categoria pode abrir-se para significações diversas e instáveis, inclusive as que ainda sequer foram pensadas.

Com suas poesias e performances firmes e desafiadoras, as slammers contribuem fortemente para essa abertura e expansão. Pouco a pouco, cada uma delas vai reescrevendo no corpo infinitas possibilidades de sentido para essa miríade em que se traduz a categoria das mulheres. Assim como na performance a regra é não ter regras, exceder toda e qualquer barreira, a performatividade de gênero se desenha no slam como uma abertura para formas e significações ilimitadas.

#### 2.4. A CORPOGRAFIA E A VOCIGRAFIA DAS SLAMMERS DESENHANDO O POEMA NO ESPAÇO

Zumthor (1997) enumera cinco operações que seriam as fases da existência do poema e que culminariam no momento crucial que é a performance: 1. Produção; 2. Transmissão; 3. Recepção; 4. Conservação; 5. Repetição. Essas operações se realizam em qualquer sociedade letrada, seja por meio da escrita/leitura ou da oralidade. A performance, segundo Zumthor, é uma operação complexa em que transmissão e recepção ocorrem simultaneamente, de modo que nela são contempladas as fases 2 e 3 e, em caso de improvisação, também a fase 1.

Cada performance coloca “em presença” locutor, destinatário(s) e circunstâncias e pode recorrer a formas de significação que os meios linguísticos nem sempre conseguem abarcar. Quanto à fase 4, de sua conservação, de acordo com o teórico suíço, caso não ocorra registro escrito, ficará a cargo da memória. Isso implicará, durante a fase 5, de sua reiteração, uma “movência” (Zumthor, 2007, p. 65), ou seja, variações recriadoras contínuas. Além disso, Zumthor caracteriza como oral toda comunicação poética em que pelo menos as operações 2 e

3 passem pela voz e pelo ouvido, diferenciando transmissão oral, que compreende as fases 2 e 3, de tradição oral, que compreende as fases 1, 4 e 5.

No caso dos slams, tendo em vista que os poemas são redigidos e decorados previamente – sendo rara a ocorrência de improviso, comum nas batalhas de rap –, a primeira fase de existência desses textos, que mais tarde serão lançados ao mundo nos corpos e nas vozes de suas autoras, ocorre por meio da escrita. Mas, junto com ela, em muitos casos, a incorporação já participa da produção do poema. É o exemplo de slammers que afirmam escrever pensando nas palavras que melhor se encaixarão em determinados movimentos. Ou daquelas que, ao ensaiar seus textos, esse processo que é em si uma reescrita do poema no corpo e na voz, acabam modificando palavras ou reorganizando estruturas.

Com ou sem ensaios antes das apresentações, a fase de produção do texto da poesia falada atravessa as fases de transmissão e recepção, isto é, atravessa a performance. Afinal, apesar da escrita prévia, a reescrita no corpo, capaz de reformular sentidos e até mesmo o próprio conteúdo do texto, acaba configurando-se como uma forma de improvisação. O ambiente, a recepção do público, pequenos ajustes ou esquecimentos, também contribuirão para modificar mesmo que minimamente o poema.

Por isso, cada apresentação será, em alguma medida, uma reescrita daquele texto. Porque na poesia oral, na performance, cada apresentação é única. Essas variações poderão marcar não apenas a incorporação, mas também o poema escrito, gerando, ao longo do tempo, diferentes versões de um mesmo texto posto em circulação por meio de zines ou outras publicações. Inclusive, de acordo com Zumthor (1997), nesses casos em que um poema oral é transmitido por escrito, o traço da oralidade permanece escondido no texto de tal forma que chegamos a sentir a presença secreta de uma voz ausente, a exigir de nós uma leitura em voz alta.

As fases de conservação e repetição ocorrem no slam tanto por meio do repertório, quanto do arquivo. Por um lado, a repetição dos eventos regularmente, conduzidos por diferentes comunidades e em diversos lugares, contribui para a perpetuação e conservação do slam enquanto movimento. Por outro, a transmissão oral de poemas com ideias e conhecimentos que vão incessantemente encontrando continuidade em outras poetisas, contribui para a conservação e disseminação desses conteúdos. Mas também a escrita e outras formas de registro que vêm do arquivo, como livros, zines, vídeos, podcasts etc., participam da circulação e preservação das performances de poesia falada no slam. Nesse último caso, um suporte a mais para as poetisas, no que concerne à conservação de suas produções individuais.

Logo, com uma cultura mista, cada poesia falada no slam nasce primeiro através da letra, da escrita, mas esta não sobrepõe nem se equipara à performance. Pelo contrário, lhe serve como roteiro, como um recurso que lhe oferece sustentação para melhor se desenvolver. A partir daí, dá-se um novo processo: o poema é então reescrito no corpo e na voz da slammer e se transforma. Não se trata, portanto, de uma mera transposição de suportes, tendo em vista que os gestos, as expressões faciais, as modalizações de voz, assim como o contexto temporal e espacial, conferem ao poema novas características e significações. Nas palavras de Aguilar e Cámara, a performance “transforma as leituras possíveis de uma obra. Não é algo acessório ou ornamental, são as atualizações, as singularidades espaço-temporais que toda publicação evoca, mesmo que seja como ausência ou vazio” (2017, p. 10).

Como os aspectos mais importantes da performance, Zumthor destaca as *circunstâncias* em que ocorrem, formando seu contexto, aí incluídos parâmetros de tempo e de lugar; os *atores* envolvidos, isto é, intérprete e ouvinte(s) colocados em presença; e os *meios* postos em jogo, como a voz, o gesto e a mediação. Em relação ao tempo, o crítico suíço ressalta o fato de que, por ser oral, a performance não é reiterável. Já no que concerne ao espaço, descrevendo apresentações musicais pelas ruas de Paris que marcaram sua infância, Zumthor destaca todo o “cenário” em que as apresentações se desenrolavam, indicando que cada elemento participava da performance: “desde o camelô que vendia os textos e passava o chapéu, até os barulhos da rua e o céu violeta do começo de inverno” (Zumthor, 2007, p. 29).

Essas “formas-força”, como as chama Zumthor (2007), em que tudo a volta está implicado, ajudam a formar o caráter único da performance. Também por isso, ler o texto ou recitá-lo em voz alta é tão diferente da experiência de recebê-lo performatizado pela poeta. Porque na presença plena, que só se alcança na performance, todos os sentidos podem ser acessados para formar uma percepção global complexa e singular.

Se pensarmos, por exemplo, no cenário do *Slam Clube da Luta*, nos lembramos da luz baixa e colorida do Teatro Espanca, onde ele é realizado, “denunciando o artifício” e intensificando a sensação de espetáculo. Do vendedor de balas sempre à porta. Dos gritos e palmas da plateia. Do movimento da rua. Dos ruídos externos invadindo o teatro e confundindo-se com a apresentação.

Do *Slam e Feira*, que ocorre na rua, debaixo de um viaduto, nos recordamos dos sons do entorno movimentado, do trânsito, dos olhares curiosos das pessoas que passam, mesclando-se a cada poema. Nesse mesmo sentido, podemos pensar ainda na edição final do *Slam Avoa, amor* de 2023 – trata-se de um slam itinerante, ou seja, cada edição ocorre em um lugar distinto –, realizada na saída da Estação Central. O ambiente conta grande fluxo de pessoas, atraindo,

mesmo que por alguns instantes, a presença de espectadores pouco habituados ou que não conheciam o slam. Mas esse local também é atravessado pelo barulho do metrô passando pelos trilhos, impondo pausas nas performances das poetas ou dificultando a escuta, o que inevitavelmente interferia nas apresentações.

Em contraponto a esses espaços ruidosos e agitados, está, por exemplo, o de uma edição do *Slam das Manas* – comunidade também itinerante – que ocorreu em abril de 2024, em uma área fechada e arborizada, gerando um clima bastante tranquilo. Por ser um espaço muito frequentado por famílias, algumas pessoas presentes acompanhavam um slam pela primeira vez. Em cada um desses ambientes, o slam será distinto, porque o contexto como um todo participa da performance e do modo como será recebida. Inclusive, um mesmo texto recitado em dois ou mais desses lugares poderia produzir diferentes efeitos e recepções.

Imagem 7 – *Slam Clube da Luta*



Fonte: (fotografia da autora, 26/05/2022)

Imagem 8 – *Slam e Feira*



Fonte: (fotografia da autora, 28/07/2023)

Imagem 9 – *Slam das Manas*



Fonte: (fotografia da autora, 06/04/2024)

A ligação da performance com o espaço só se dá, de acordo com Zumthor (2007), a partir do corpo, com seus gestos, olhares e variações de voz. Todas essas instâncias que endereçamos ao outro estão incluídas na noção de oralidade. São as *oralituras* de que nos fala Martins (2021), para referir-se “a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas” (p. 41). Buscando rasurar a dicotomia entre oralidade e escrita, o conceito delinea o funcionamento de sistemas de inscrição de saberes das epistemes corporais, que transmitem conhecimento e memória, aludindo à sua grafia corporificada.

Zumthor divide os gestos em três grupos: 1. de rosto – olhar e expressão facial; 2. de membros superiores – cabeça e busto; 3. de corpo inteiro. Segundo o teórico, nas conversações cotidianas, a expressão corporal costuma incluir, simultaneamente, gestos pertencentes aos três grupos. Contudo, no caso da performance, a poeta pode, segundo o teórico, suprimir intencionalmente parte de seus gestos, mantendo apenas os de um tipo, dando-lhes destaque e maior expressividade.

No slam, os gestos de rosto e membros superiores são os mais comuns. Mas ainda que pouco frequente, algumas poetisas também empregam gestos de corpo inteiro, manifestos de diferentes formas. A mais simples e recorrente é o movimento de se deslocar pelo espaço, aproximando-se do público, mas raramente esboçando nesse trânsito significações mais precisas. Por vezes, ocorrem episódios de dança, que podem agregar significado semântico e/ou rítmico ao poema. E há também situações em que os movimentos de corpo inteiro são constantes, gerando uma teatralidade, em que a intérprete simula movimentos que demonstram mais intensamente aquilo que está sendo dito.

Em alguns casos, os gestos de uma mesma poeta também poderão sofrer diferenciações a depender do ambiente. Mais precisamente, em slams que contam com o uso de um pedestal sustentando o microfone, a maioria das poetisas, se não todas, permanecerá no mesmo lugar, limitando-se a movimentos dos braços e expressões faciais. Quando não há pedestal, de modo que o microfone é entregue em suas mãos ou mesmo nas ocasiões em que não há o apoio de nenhum equipamento, a tendência é que as poetisas ao menos se movimentem pelo espaço. Em alguns casos, essa maior “liberdade” produzida pela ausência do pedestal acaba gerando uma intensa expansão corporal pelo espaço, com movimentos de corpo inteiro mais elaborados.

Os movimentos do corpo, conforme Zumthor (1997), se integram a uma poética, de modo que o gesto e o enunciado se associam. Assim, “totalmente presente, o corpo encena o discurso” (Zumthor, 1997, 209) e, como consequência, “o gesto [...] produz figurativamente as mensagens do corpo” (Zumthor, 1997, p. 206). Nunca ao acaso, os gestos podem cumprir uma

função de apelar à nossa atenção, compor o jogo da cena corporal ou mesmo replicar a palavra. Eles podem ter uma finalidade puramente rítmica, vinculando-se à musicalidade da performance e não às palavras, ou uma função semântica ligada a símbolos culturais variáveis. Quando conectado à palavra, o gesto pode ser redundante, completando-a; pode garantir sua precisão, resolvendo uma ambiguidade; ou pode substituí-la, oferecendo ao público uma informação não dita – qualquer que seja o caso, o gesto cumpre sua função na performance, que é a de garantir a ligação primária entre o corpo e a poesia, gerando “no espaço a forma externa do poema” (Zumthor, 1997, p. 207).

O mais comum é que os movimentos corporais no slam não adicionem grandes significados, limitando-se, na maioria dos casos, a gesticulações com as mãos e expressões faciais típicos da fala cotidiana. Mas também há uma frequência significativa de ocorrências em que os gestos complementam a fala. Como quando Amazonita, ao pronunciar o seguinte trecho, passa o dedo rapidamente pelo braço para evidenciar o tom da pele: “Ser feliz, como é que essa pequena frase se condiz? É que a gente, pobre, preto, favelado e assumido da cor, sofre muito” (informação verbal)<sup>62</sup>. Ou mesmo a exemplo dos gestos de Mel MC ao longo dos seguintes trechos: 1) “Enquanto nos **matam** nas ruas, nos dizem pra esquecer. A transfobia não existe no Brasil” (informação verbal)<sup>63</sup>, em que a poeta faz, no momento em que diz a palavra destacada, um sinal de armas apontadas com as mãos; 2) “Se ver uma travesti espancada no meio fio, é só fingir que não viu. Então coloque novamente sua venda” (informação verbal)<sup>64</sup>, em que gesticula simulando colocar uma venda no próprio rosto.

Os gestos também podem complementar ou acrescentar informações ao que está sendo dito, de forma ainda mais significativa. A exemplo do seguinte trecho de um poema performado por Ibi Monte: “Fechem os olhos e pensem nas palavras: homem e buceta. Abra os olhos” (informação verbal)<sup>65</sup>. O poeta pronuncia essas palavras lentamente, marcando uma pausa curta logo depois delas, seguida de uma grafia corporal composta por um pequeno pulo, com os braços abertos, enquanto diz, sorridente: “tcharam!”. Dessa forma, Ibi encontra no próprio corpo a ilustração de sua fala, surpreendendo a plateia e intensificando a significação que se constrói: ao contrário do que se espera, as palavras “homem” e “buceta” podem, sim, associar-se a um mesmo corpo.

---

<sup>62</sup> Poema performado por Amazonita no *Slam e Feira*, em Belo Horizonte, no dia 09 de março de 2024.

<sup>63</sup> Poema performado por Mel MC no *Slam e Feira*, em Belo Horizonte, no dia 09 de março de 2024.

<sup>64</sup> Poema performado por Mel MC no *Slam e Feira*, em Belo Horizonte, no dia 09 de março de 2024.

<sup>65</sup> Poema performado por Ibi Monte no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 05 de abril de 2024.

Há também outros exemplos em que o acréscimo corporal de informação ao poema é indispensável, de modo que, sem a expressão incorporada, o sentido dificilmente se completaria, levando a necessidade de inserções textuais. A exemplo do seguinte trecho do poema de Sabrina Dourado sobre o preconceito e a violência praticada por determinados homens contra mulheres lésbicas e bissexuais: “No pornô cê quer assistir a gente. Por que na rua vendo a gente se amando, cê quer fazer diferente?” (informação verbal)<sup>66</sup>. Na corpografia do trecho, a poeta cerra o punho, dobra e ergue o braço, como quem pretende desferir um soco. Sua postura se modifica, o olhar interroga e enfrenta o público, enquanto um breve silêncio marca a passagem de uma emoção à outra. A composição complementa a fala, simbolizando no corpo a violência que as palavras não chegam a alcançar.

Imagem 10 – Movimento corporal de Sabrina durante performance no *Slam das Manas*



Fonte: (fotografia da autora, 06/04/2024)

Mas o corpo-tela não comporta apenas uma dimensão visual, suas imagens podem ser contigualmente sonoras e cinéticas. Nessa “fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus*

---

<sup>66</sup> Poema performado por Sabrina Dourado no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024.

dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (Zumthor, 1993, p. 244). As imagens que se formam em cada performance de poesia falada no slam convidam nosso olhar e nossa escuta simultaneamente, uma interdependência muito relevante que nos propõe expandirmos os modos como olhamos, mas também nossa capacidade de escutar e perceber sensorialmente. Porque “a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenharam paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralidades” (Martins, 2021, p. 78).

No que concerne às especificidades da voz, conforme Zumthor (2007), como emanção do corpo, ela se situa entre ele e a palavra. Para alcançar o sentido de um discurso, é necessário atravessar as palavras, que “resistem”, “têm espessura”, de modo que sua compreensão dependerá de uma intervenção corporal, por meio de uma operação vocal:

seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (Zumthor, 2007, p. 77).

Portanto, segundo Zumthor (1997), uma vez dotada de características descritíveis e interpretáveis como tom, timbre, alcance, altura e registro, que lhe garantem certa materialidade e se ligam a diferentes valores simbólicos, a voz adquire o estatuto de *coisa*. Sua importância é tamanha, que em algumas situações ela se basta sozinha, dispensando a necessidade de se compreender a significação das palavras, como quando a voz de alguém é capaz de acalmar um animal ou uma criança ainda não inserida na linguagem.

Além disso, cada um de nós pode contar com a própria voz como um “objeto” capaz de solidificar o laço social. De acordo com Aguilar e Cámara (2017), a voz possui importantes qualidades que lhe dão forma e significado: rouca, plena, fina, doce, áspera, restrita, livre, dura, flexível, clara, surda. Todas essas qualidades podem sobrepor-se ou alternar-se, mas a mais importante delas, segundo os autores, é a voz clara, dada a importância, em oratória, que a mensagem chegue com clareza, sob o risco de se comprometer o entendimento.

No entanto, essa cultura de valorização da clareza na linguagem foi colocada em xeque em diferentes ocasiões. A exemplo do “Manifesto Antropofágico” (1928), de Oswald de Andrade, e de outras formas de questionamento, emergindo “estratégias possíveis de enfrentamento do bem dizer” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 49). Dentre essas estratégias,

“vocalizações barulhentas que provocavam curtos-circuitos na clareza. O grito, o farfalho, o balbucio, o sussurro, as onomatopeias: toda uma série de estratégias do inarticulado que tenderam a questionar uma cultura da linguagem transparente e transmissível” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 13).

Segundo Aguilar e Cámara, distante de um discurso bem articulado, o uso extensivo do grito na poesia oral seria necessariamente do tipo que desestabiliza o sentido. Dessa forma, “remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 49). Já o funcionamento do farfalho na poesia oral seria o de uma mensagem interferida e enfraquecida, um som que ao mesmo tempo demarca o fracasso comunicativo e a potência que pode conter: “o farfalho permite a constituição de uma língua literária sempre próxima do fracasso e do desvario, é um procedimento que estilhaça tramas e gêneros. A lentidão, o balbucio, a deterioração mental ou da memória, a dúvida, a incerteza, a impotência constituem algumas de suas figuras literárias” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 52).

Embora necessária até certo ponto, a clareza total nem sempre é fundamental no slam. Fato é que um entendimento geral do que está sendo dito é importante, mas assim como na fala cotidiana, com a qual a poesia falada guarda profundas relações, é natural que algumas coisas se percam, sem no entanto impossibilitar uma compreensão satisfatória. Diferente de uma leitura silenciosa, na qual posso ler no ritmo que me apetece e retornar a alguns trechos, a fim de melhor compreendê-los, o ritmo em que recebemos a poesia oral é determinado pelo intérprete e não deixa espaço para retroceder. Com isso, enquanto escutamos, somos mais ou menos intensamente, a depender da velocidade adotada por cada poeta, lançados de uma frase a outra, sem tempo para um respiro, uma assimilação mais detalhada. O resultado, por um lado, é que algumas partes se perdem. Mas por outro, é que a intensidade da recepção é imensa.

Zumthor (1997) ressalta que a mensagem oral é compreendida durante sua transmissão, de modo que só seria possível uma compreensão global caso essa mensagem fosse muito breve. Para construir uma unidade de sentido, o ouvinte apreende apenas aquilo que sua memória dá conta. Por isso, ao ouvirmos poemas nos slams, a tendência é acabarmos nos fixando em frases de maior efeito, os chamados *punchlines*, herdados, conforme Edison Edwards (2023), das batalhas de rap estilo livre.

Essa estratégia consiste nos momentos em que a estrofe alcança seu clímax, o que se constrói a partir de jogos de palavras, comparações, trocadilhos, metáforas, homófonos, etc. Essas partes do poema geralmente apelam para o conhecimento de mundo de seus ouvintes e mergulham profundamente no tema tratado, carregando bastante intensidade. Na falada no

slam, muitas vezes os *punchlines* conseguem garantir momentos em que o público é tão profundamente afetado que a significação dos trechos imediatamente anteriores ou posteriores perde importância.

Um exemplo interessante é o do seguinte trecho, que finaliza um poema de Navalha cujo tema principal é o racismo e a urgência de que ações efetivas de enfrentamento a ele se concretizem: “a guerra tá aí / resta pra gente reagir / e decidir / se vai ser capitão do mato / ou zumbi” (informação verbal)<sup>67</sup>. Essas duas figuras mobilizadas, a do capitão mato e a de zumbi, são muito conhecidas e o contraste que se estabelece entre elas é bastante significativo. Isso porque, apesar de ambas serem negras, suas contribuições ao longo do processo de escravidão no Brasil foram completamente distintas. O capitão do mato, seduzido por privilégios mínimos que o colocava em um patamar um pouco melhor do que outras pessoas negras, era um aliado de brancos escravistas, executando a função de caçar violentamente escravizados fugidos das fazendas. Em contra partida, Zumbi, último líder do Quilombo dos Palmares e símbolo da luta contra a escravidão, acolhia essas pessoas e combatia arduamente o sistema escravocrata.

Complementando corporalmente o poema, Navalha levanta o punho cerrado, símbolo de resistência, solidariedade e apoio amplamente usado dentro do movimento negro para representar a luta antirracista. Contrapondo a força de suas palavras e do símbolo corporal adotado, a expressão facial de Navalha é serena. O que denota seu profundo envolvimento afetivo com o tema e completa a imagem de uma guerreira da atualidade, cujo instrumento de luta é a palavra. Assim, a palavra de Navalha “traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento” (Martins, 2021, p. 93), pois “a palavra proferida pela Voz cria o que diz” (Zumthor, 1997, p. 66).

---

<sup>67</sup> Poema performado por Navalha no *Slam das Manas*, em Belo Horizonte, no dia 06 de abril de 2024. As separações foram colocadas de acordo com as pausas marcadas oralmente pela poeta.

Imagem 11 – Punho cerrado de Navalha durante performance no *Slam das Manas*



Fonte: (fotografia da autora, 06/04/2024)

Até mesmo o silêncio, nos dirá Zumthor, integrado ao jogo da voz, é interpretável. Porém, pode ser ambíguo: quando absoluto, é vazio de sentido, mas quando alternado com a voz, integra o processo de significância. Tal reflexão nos leva à análise de Tennina (2013) sobre performances apresentadas no slam, em que a teórica indica que o silêncio funciona como uma forma de demarcar a apreciação do público em relação ao poema. Isso porque as palmas, com a pretensão de valorizar a apresentação das(os) poetas, ocorrem no fim de cada apresentação, sem exceções, deixando, nesse contexto, de funcionar como um parâmetro de qualidade. Não obstante, Tennina percebe que quando o poema impacta profundamente seu público, as palmas tardam um pouco mais, abrindo espaço para alguns instantes de silêncio, que acabam por significar muito mais do que qualquer som.

Mas o silêncio também permeia os poemas e atribui significações. Ele está presente na grafia-desenho do corpo de Navalha, que encerra serena um discurso duro e avassalador. Ou quando o poeta Ibi Monte, convidando o público a relacionar os termos “homem” e “buceta”, marca uma pausa entre o desafio e a mensagem não verbal que constrói ao tomar o próprio corpo como referente. Assim como quando Sabrina Dourado, denunciando a violência contra mulheres lésbicas, a desenha em silêncio, no punho cerrado e feição ameaçadora. Momentos

como esses marcam pausas em que “a voz repousa no silêncio do corpo” (Zumthor, 2007, p. 85), emana dele e retorna.

A voz, para Zumthor, relaciona-se ao desejo de expressar a própria existência. A “voz viva” teria a necessidade de “tomar a palavra” (Zumthor, 2007, p. 16), numa espécie de revanche por sua inferiorização em relação à escrita. Em vista disso, não seria inesperado que este movimento ocorresse de forma agressiva, inclusive, sob a forma do grito. Também não é de se surpreender que o perfil dos poemas no slam seja predominantemente “feroz”, das palavras ao timbre de voz, carregando um forte tom de revide.

A escrita formal é tradicionalmente opressora para as classes social e economicamente desfavorecidas. Em sociedades que se importam pouco ou nada em oferecer um ensino público de qualidade, o domínio da língua culta não é para todos. Distantes, portanto, ao menos a priori, da possibilidade de serem reconhecidas em seu ofício por meio da escrita, as slammers encontram na transmissão oral uma forma de existir enquanto escritoras.

Essa recorrência no slam de poemas que transmitem indignação e raiva pode ser compreendida como uma pose e uma máscara da ira – sobre um corpo coletivo marginalizado. De acordo com Aguilar e Cámara, a pose diz respeito ao corpo, o modo de se movimentar, “a vestimenta, os gestos, certos trejeitos, a frequência de determinados lugares, na medida em que esses aspectos adquiram um estado público” (2017, p. 96). A máscara, por sua vez, constitui-se pela textualidade formada pela obra da artista, mas também pelos demais textos e discursos públicos que veicule.

No entanto, nem a pose nem a máscara devem ser automaticamente pensadas em termos de “verdade” e “falsidade”. Isso porque “não há um por trás da máscara. Tanto a máscara quanto a pose produzem, performativamente, efeitos de “verdade” ou de “falsidade”, de autenticidade e afetividade, no interior de uma vasta cadeia discursiva sempre sujeita a reconfiguração” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 97). No caso das slammers, tendo em vista que as experiências descritas e performadas por elas são reais e pessoais – ainda que também coletivas –, e que a “persona” que assumem no momento da performance é também uma parte delas próprias, pose, máscara e artista se confundem. Haverá, então, “um” necessariamente “por trás” da máscara? Ou essa máscara é, na verdade, uma das faces da própria pessoa, partilhada com um corpo coletivo que a abarca e excede?

De acordo com Aguilar e Cámara (2017), atualmente a pose mais comum tem sido a de não ter pose. O que sinalizaria uma busca de proximidade do escritor com seus leitores e ouvintes. Por outro lado, os autores destacam como algo recorrente no passado entre artistas, escritores e intelectuais, a expansão da ira como pose social – presente em manifestações da

esquerda, mas também em marchas da direita – ou como máscara – atravessando manifestos, a exemplo do “Brasil Diarreia” (1977), de Hélio Oiticica e do discurso de Caetano Veloso durante sua apresentação ao vivo de “É proibido proibir” (1968). Para mais, Aguilar e Cámara complementam que a ira

foi a pose que se apresentava como ausência de pose e a máscara que dizia não ser máscara: o transbordamento, o desenfreio, o sujeito fora de si que parecia abandonar toda estratégia. Enquanto paixão, se pretendeu alheia ao cálculo da razão, sobrepondo-se a seus limites sem avaliar as consequências de atitudes e discursos. Entretanto, e diversamente da clássica distinção platônica entre razão e paixão, cair na ira não significa nem loucura nem desvario. Como mostrou Remo Bodei, em *Geometría de las pasiones*, “razão e paixões são, pois, termos pré-julgados, que é necessário habituar-se a considerar como noções correlativas e não óbvias, que se definem reciprocamente somente dentro de determinados horizontes conceituais e de parâmetros valorativos específicos” (1995, p. 9). A ira é então um transbordamento, mas não é alheia ao cálculo. Dispositivo extremo e intempestivo, busca produzir redefinições estéticas, culturais e políticas. Seja como performance do corpo do escritor ou do artista, exhibe o que não se pode dizer sem sair de si, produzindo, paradoxalmente, um efeito de sinceridade; seja como busca calculada de reação do público, para confrontá-lo com aquilo que não quer ouvir ou ler. A máscara da ira aparece quando o artista se desmascara ou desmascara os outros. (2017, p. 113).

Como um transbordamento devidamente calculado, a máscara e a pose da ira são, então, bastante potentes. Elas permitem que se traga à tona absurdos que só podem emergir saindo de si, o que resulta na produção de um “efeito de sinceridade” capaz de modificar e ressignificar padrões. Nesse processo, a máscara e a pose da ira, ou seja, essa máscara que diz não ser máscara, e essa pose de não ter pose, são o próprio desmascaramento: do artista que se exhibe profundamente diante de todos e/ou de um público que já não pode mais simplesmente tapar os olhos e ouvidos para determinadas situações.

Por isso, de acordo com os autores, “a máscara da ira sempre enuncia uma releitura violenta de uma situação determinada e costuma redefinir a posição do próprio participante na conjuntura que descreve” (Aguilar e Cámara, 2017, p. 113). No entanto, no controle de suas paixões, o escritor ou artista não se configura como uma vítima delas e pode calcular previamente os efeitos e afetos que deseja provocar em seus interlocutores. Dessa forma, os obriga a enfrentar o objeto de sua comoção ou autorreflexão.

Em relação às vestimentas, mesmo que uma artista não se vista com a intenção direta de dialogar com sua poética, seu aspecto físico inevitavelmente a acompanha e constrói significados. De acordo com Zumthor, a vestimenta da intérprete pode assumir diferentes valores, e quando neutra, isto é, similar à de seu público, ela gera identificação, “confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz”, (1997, p. 215). Portanto, tendo em vista que as poesias apresentadas nos slams são

autorais e geralmente retratam aspectos da vida de sua intérprete que, muitas vezes, coincidem com as experiências de pessoas na plateia, não é de se surpreender que a visualidade do corpo da poeta encontre consonância com o que está sendo dito, reforçando o discurso e aprofundando a sensação de identificação.

No caso da gestualidade das slammers, corroborando com o texto de seus poemas, muitas vezes elas demarcarão uma pose, uma corporeidade firme e agressiva, a exemplo da seguinte imagem, registrada durante uma apresentação de Navalha:

Imagem 12 – Gestos e expressão de Navalha durante performance no *Slam MG*



Fonte: (fotografia de Aguinaldo Ferry, fornecida pelo Slam MG)

Na imagem, tanto o gesto do braço levantado, com o dedo apontado para o público, quanto a expressão facial da poeta, denotam a fúria também expressa em suas palavras, enquanto recitava seu poema em que diz: “amado padrasto, quer saber o que eu acho? Te acho otário, cuzão! Primeiro ensinamento da vida é que em mulher não se bota a mão!” (informação verbal). O texto do poema conforma a máscara da ira e todos os elementos juntos, texto, postura, gestos, expressões faciais e tom de voz, culminam num transbordamento em que a poeta sai de si para dizer algo que mesmo óbvio, ainda está longe de ser solucionado. A violência contra as mulheres, lamentavelmente, é um problema recorrente e naturalizado. Mas em sua performance, Navalha não permite que o assunto seja ignorado, ela o escancara, tornando público o escândalo “privado”, obrigando a todos, mesmo que apenas pelos três minutos que durar o poema, a encará-lo de frente – e deixando marcas que ressoarão por muito mais tempo e encontrarão continuidade nos próximos poemas, nas próximas poetas.

Tão importante quanto o papel da intérprete, como nos dirá Zumthor (1997), é o de suas(seus) ouvintes, que também estão implicadas(os) na performance. Sua recepção<sup>68</sup> é um ato breve e único, posto que cada pessoa viverá a performance à sua maneira e esse momento não poderá ser recriado identicamente. Considerando que um mesmo texto pode ser performado de diferentes formas e em diferentes contextos, o corpo que fala o poema o reescreve incessantemente, como também o reescrevem os olhos e ouvidos que o recebem. Por esse motivo, o lugar da ouvinte é incerto, oscilando entre receptora e coautora, e nada garante a justeza da interpretação.

Zumthor destaca as situações em que se adapta o texto a suas(seus) ouvintes, de acordo com as características predominantes de dado grupo para o qual se apresenta. O mais comum, segundo o teórico, seriam as adaptações realizadas no curso da performance, em que a intérprete, conforme as reações de seu público, alterna o tom, o gesto e pode até modificar o enunciado. Existem ainda as situações em que as variações são ocasionadas pela intervenção da plateia, que pode ser espontânea ou requerida pela intérprete.

No caso das performances apresentadas no slam, as mudanças entre apresentações de um mesmo poema podem ter diferentes motivações. Quando movido por especificidades de suas(seus) ouvintes, podemos pensar, por exemplo, que nas ocasiões em que o slam acontece na rua ou em ambientes muito abertos, o público será distinto de quando ocorre em ambientes fechados e, especialmente, em ambientes elitizados. A recepção será outra. Como consequência, o comportamento da poeta também poderá ser outro. Seja por sua escolha de ajustar-se ao público, seja por sentir-se mais ou menos confortável em cada um desses espaços.

No *Slam Clube da Luta*, as luzes coloridas do Teatro Espanca, reforçando o efeito de espetáculo, com um público disposto em círculo, num ambiente relativamente fechado, podem, a depender da percepção de cada artista, funcionar como um estímulo ou gerar mais tensão. Ao mesmo tempo, o teatro, situado no baixo centro de Belo Horizonte e aberto diretamente para a rua, além de ser administrado por pessoas social e politicamente comprometidas, que acolhem a todos, sem distinções, acaba sendo convidativo para os transeuntes. Por isso, não é incomum, inclusive, a presença de pessoas em situação de rua, que acompanham em silêncio ou interferem, positivamente ou não, nas apresentações. Em qualquer caso, nas palavras de

---

<sup>68</sup> Zumthor (1997) diferencia “recepção” e “situação de escuta”, sendo que a primeira se refere a ouvintes completamente implicadas(os) enquanto a segunda diz respeito à posição da(o) espectador(a). Como nos slams o público se envolve ou é envolvido na performance por sua(seu) intérprete, o termo recepção é o mais adequado para se pensar o lugar das(os) frequentadoras(e)s desses espaços.

Zumthor, “a interpelação de alguém que perturba, integrada pelo ritmo e pela mímica, funde-se ao poema, que é enriquecido por esse episódio” (1997, p. 165).

Esse contexto se alterna no caso de edições, desse slam ou de outros, que ocorrem em espaços completamente fechados, algumas vezes até mesmo elitizados, assépticos, onde “a rua” não pode entrar. Nesses outros espaços, em todo caso, a rua estará lá, representada pelas poetisas que se apresentam e trazem em seus corpos e em suas vozes os signos dessa cultura. É muito importante que a slammer possa acessar todos esses lugares, mas é inegável que suas apresentações sejam afetadas por eles de formas inclusive imprevisíveis, gerando efeitos distintos.

Outro exemplo importante são os recortes do *Slam das Manas* e do *Slam Avoa, amor*. O primeiro, exclusivo para mulheres, cria um espaço que pode ser percebido por elas como mais acolhedor. Com um discurso declaradamente feminista e um público também predominantemente feminino, algumas poetisas podem sentir-se mais confortáveis para se expressar nesse slam do que em outros, impactando em suas apresentações. O segundo slam mencionado, onde só se pode falar poemas com temas sobre o amor, traz em si uma proposta que confronta a noção de que poesia de slam precisa limitar-se a temáticas sobre dor e violência. Com isso, cria-se um ambiente mais leve que também poderá afetar o desempenho das poetisas.

Logo, a atuação de cada slammer em cada apresentação terá suas particularidades. Sofrerá efeitos do contexto, dos acontecimentos, do ambiente, das escolhas pessoais da performer e da recepção do público. Assim, não raro um mesmo poema apresentado mais de uma vez em diferentes dias e lugares poderá produzir efeitos distintos.

Inclusive, é por isso que não existem indicadores claros que permitam prever o resultado de um slam. Até mesmo uma poeta iniciante pode superar outra que seja antiga na cena e já tenha vencido competições importantes. O que reforça a ideia, repetida por muitas(os) slammers, de que o slam não existe para determinar que uma poeta é “melhor” do que todas as outras, porque esse parâmetro não é fixo, depende de muitos fatores e muda a cada dia e ocasião. O slam só dá conta de definir qual poeta se saiu melhor naquele dia e naquele local, com parâmetros de difícil apreensão que passam pela capacidade de afetar, para usar a linguagem de Leone (2014), cada sujeito individualmente. O maior benefício dessa instabilidade é que na arena do slam todas podem ter um lugar ao sol: se hoje determinada poeta não se saiu tão bem, amanhã ou depois, tudo pode mudar.

É o caso, por exemplo, da participação de Abelha no *Slam das Manas* ao longo de dois anos. A final de 2023 foi vencida por Navalha, enquanto Abelha ficou em segundo lugar. Em 2024, a primeira edição do ano teve exatamente a mesma configuração, com Navalha em

primeiro e Abelha em segundo. No entanto, na final de 2024, tudo mudou: Abelha conquistou o primeiro lugar com uma diferença de mais de 1 ponto<sup>69</sup> em relação a Navalha, então segunda colocada. Ao lado das escolhas pessoais das poetas em cada edição, um dos principais fatores responsáveis por distinguir suas performances entre um evento e outro foi o espaço.

A final do *Slam das Manas* de 2023 ocorreu em um ambiente fechado, com um público muito próximo, deixando para a poeta pouca possibilidade de movimentação. A primeira edição de 2024 ocorreu em um local aberto, entretanto, mais uma vez, com um espaço limitado para movimentações das poetas em suas apresentações. Já a final de 2024 foi realizada em um parque, dispondo de um pequeno palco, mas também de uma extensa área vazia entre ele e as pessoas na plateia, sentadas em círculo. Navalha, assim como a outra poeta finalista, Preta Lua, optaram por usar apenas o palco. Abelha, por outro lado, deslocou-se por todo o espaço, o que gerou movimentos corporais muito mais intensos e viscerais. Como consequência, suas apresentações nesse dia foram distintas de todas as outras edições e lhe renderam a classificação para o slam estadual.

Imagem 13 – Abelha apresentando-se na final de 2024 do *Slam das Manas*



Fonte: (fotografia da autora, 25/08/2024)

---

<sup>69</sup> Pontuação elevada, tendo em vista que, na maioria dos casos, uma poeta se classifica por décimos de diferença em relação às demais.

Conforme Zumthor, na posição de receptor e coautor, o papel do “ouvinte” na performance é tão importante quanto o da intérprete. A recepção é um ato único, e individual e não há garantias de que a interpretação do ouvinte, assim como a do leitor, coincida com a intenção da intérprete ou a da autora. Afinal, ainda que o interlocutor fale de si, o receptor interpreta a fala tendo como base suas próprias vivências. Mas o lugar do ouvinte, em sua função de coautoria do poema que recebe, é ainda mais instável do que o do leitor: “narratário? Narrador? Sem cessar, as funções tendem a se intercambiar no seio dos costumes orais” (Zumthor, 1997, p. 241).

De acordo com Leone, do caráter transitivo da linguagem poética, em que é requisitado o trabalho tanto do locutor quanto do(s) interlocutor(es), decorre que eles estejam intimamente ligados e sejam mutuamente *afetados*. Dessa forma, propondo o conceito de *escolhas afetivas*, a teórica mobiliza na noção de afeto, simultaneamente, as acepções de afecção e de sentimento, em que a segunda provém da primeira, mas não se limita a ela. Tratar-se-ia, portanto, de uma “dinâmica relacional, pela qual os sujeitos e discursos implicados são vulnerados, desfigurados e reconfigurados por essa força que varia de forma contínua” (Leone, 2014, p. 31). Nessa perspectiva, o afeto seria uma força desestabilizadora, no encontro entre desiguais, e as escolhas afetivas seriam capazes de provocar uma potência de agir maior ou menor, a depender da “qualidade dos afetos”.

Nas performances apresentadas no slam, é o afeto, com a acepção dupla destacada por Leone, que define quem sobressai e vence a competição. Como ressalta Roberta Estrela D’alva, em entrevista concedida à Coelho (2017), as apresentações que chamam a atenção das pessoas na plateia são aquelas que as afetam, que provocam diferentes sentimentos e sensações. De modo que as slammers sabem que precisam emocionar a audiência e, para isso, lançam mão dos mais diversos recursos.

Leone ressalta que, na contemporaneidade, o sentir tem sido uma experiência passiva, já que tudo o que se apresenta ao sujeito é pré-determinado. Para se contrapor a isso, seria necessário um uso singularizado dos afetos, um “fazer-se sentir”, transformando o afeto em uma forma de ação. Para Zumthor (1997), a poesia se liga intimamente à ação. E a poesia oral pode cumprir tanto a função de possibilitar o divertimento ou o conhecimento, quanto a de conduzir à ação. O intérprete não nomeia aquilo do que fala, apenas prenomeia, fazendo com que passe a existir para seus ouvintes. Mas é nas formas abertamente coletivas que a performance demanda mais intensamente a passagem para a ação engajada, como no exemplo do canto guerreiro – ou, mesmo quando apenas de simbólica, no slam.

Didi-Huberman (2016) concebe a emoção como um movimento, uma ação, ao mesmo tempo interior e exterior que se expressa corporalmente. Isso se daria a partir de gestos reconhecíveis por todos, dos quais nem sempre temos consciência e que são muito anteriores a nós. O filósofo também associa a emoção à ideia de transformação daqueles que se emocionam, que se tornam, inclusive, capazes de provocar mudanças concretas no mundo. Desde que suas emoções se convertam em pensamento e em ações, “como se o *povo em lágrimas* se tornasse, sob nossos olhos, um *povo em armas*” (Didi-Huberman, 2016, p. 38, destaques do autor).

O slam é um lugar de cultivo, em que o ciclo constante entre o papel de slammer e o de ouvinte permite uma intensa partilha de experiências – em comum ou não. É um espaço que nos convida a abrir os olhos e ouvidos para acolher histórias e encontrar nesse ato a oportunidade de nos tornarmos mais empáticos a dores que, por não serem nossas, muitas vezes sequer supúnhamos existir. E é também um lugar de reconhecimento, onde o sofrimento do outro pode funcionar como um espelho que nos expõe o nosso. Onde percebemos o viés coletivo de nossas experiências, atravessadas por marcadores sociais de gênero, raça, classe, sexualidade etc. É um ambiente produtivo para que a dor de uma pessoa encontre continuidade ou ao menos acolhimento em outra, possibilitando que ambas se armem, de diferentes modos, frente às adversidades.

Além disso, o slam não opera sozinho, forma parte de uma teia que envolve muitas outras iniciativas. Como projetos culturais desenvolvidos por pessoas implicadas no movimento, a criação de editoras independentes, candidaturas políticas, participações em manifestações, atuações em projetos sociais, etc. Exemplos disso não faltam, a começar pelas(os) poetas e produtoras(es) que, além de organizarem de forma independente saraus e slams pela cidade, aprovam anualmente em editais culturais projetos que envolvem a poesia marginal-periférica, garantindo alguma reparação em relação à falta de investimento nesses eventos.

Outro exemplo é a criação da editora independente *Venas Abiertas*, por integrantes do *Coletivoz Sarau de Periferia*, hoje administrada por Karine Bassi, tendo publicado inúmeras(os) artistas historicamente à margem das grandes editoras. Soma-se também o trabalho da Abelha, que ocupa uma cadeira no Conselho Municipal das Juventudes de Belo Horizonte, garantindo o cumprimento de várias ações para a cena do rap e da poesia na cidade. Por último – ainda que existam inúmeros exemplos mais –, cito a atuação de Iza Lourença, que venceu as eleições municipais para vereadora em 2020 e em 2024, fortemente apoiada pela cena marginal e periférica da cidade. Uma das conquistas de seu primeiro mandato foi a aprovação de um projeto de lei de incentivo ao movimento hip-hop, incluindo, além das batalhas, saraus e slams.

Na arena do slam, portanto, a emoção, os afetos, conduzem às mais diversas ações e transformações, comuns e individuais. Integrando uma rede mais ampla de iniciativas culturais e sociais, o movimento faz da arte um mobilizador de ações coletivas. Como resultado, do autoconhecimento à sensação de pertencimento, da empatia ao autocuidado, da conscientização à mobilização concreta, o slam nos convida, pouco a pouco, a mudar tudo – começando pelo nosso olhar sobre nós mesmos e sobre o mundo, e culminando nas mais variadas ações.

“Existir dói e eu  
faço doer os engenhos das palavras  
Não me leiam se não querem se assustar  
de serem o motivo das nossas vidas  
sempre reveladas como carcaças  
[...] somos mais que meras metáforas”  
(Vênus, fornecido pela poeta)

“Poesia de amor é tão brega,  
por mais que eu queira esconder  
esse lado do poeta,  
esse sentimento água escorrega”  
(Iza Reys, 2022, p. 19)

### 3. DO CORPO DAS SLAMMERS AO CORPO DO TEXTO: A FORMA ESTÉTICA DOS POEMAS

#### 3.1 A ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA E OS PERCURSOS DO SLAM NO BRASIL

Desde seus primeiros passos em solo brasileiro, dados na cidade de São Paulo, a poesia falada no slam consolidou-se por lá com características muito próximas do teatro – especialmente do Teatro hip-hop, pesquisado por seus primeiros organizadores – e um caráter fortemente combativo. Segundo Cynthia Agra de Brito Neves (2024), diferentemente de outros países do mundo, no sul global as performances de poesia falada no slam são indissociáveis do ativismo, de uma dimensão política da arte, exercendo, assim, um papel de instrumento de protesto social. Perfil que dita o tom dessa poética e nos brinda com apresentações extremamente necessárias, mas também estabelece limitações.

Em um vídeo gravado durante o Slam SP de 2023 pela organização do campeonato e divulgado brevemente nas redes sociais, alguns poetas presentes respondiam à pergunta: “poesia de amor vence slam?” A esmagadora maioria das respostas era um taxativo “não”. Registro possivelmente curioso para muitas(os) poetas mineiras(os) que não estejam acostumadas(os) com a cena de slam paulista. Afinal, a resposta por aqui seria diferente.

Por outro lado, não é novidade que, mesmo em Minas Gerais, as poesias que mais frequentemente vencem os slams sejam exatamente as que partem de temas combativos – poemas em que a(o) poeta sangra ou faz sangrar. Não há problema algum em se mobilizar, de forma ética e justa, esses temas. Pelo contrário, eles são necessários. O problema, na verdade, é que essas temáticas sejam vistas como as únicas possíveis, que poesias de amor, cura, superação, por exemplo, não despertem o mesmo interesse e frequentemente terminem engavetadas, em consequência do receio de não serem bem avaliadas pelas pessoas juradas e, com isso, não ser possível vencer a competição.

A cena do slam em BHRM guarda suas especificidades, com forte influência dos saraus de periferia, que permanecem recorrentes por aqui. Fato é que a poesia falada nesses slams mineiros lembra muito a liberdade que costumamos ver nos saraus, desde a escolha dos temas até o modo de performar – tendo em vista que também ocorrem muitas apresentações em que os poemas são lidos, para além daquelas em que os textos foram previamente memorizados. Consequentemente, percebo que as(os) poetas belo-horizontinas(os) apresentam perfis mais diversos do que as(os) de São Paulo ou do Rio de Janeiro, que costumam assemelhar-se muito entre elas(es) em estilo, estratégias e temáticas. Percepção esta compartilhada por outras

pessoas poetas e produtoras da cena do slam nos três estados, que frequentemente discorrem sobre essas diferenças marcadas entre Minas Gerais e seus vizinhos.

Como em BHRM a maior preocupação das(os) slammers geralmente não é o resultado da disputa, mas a apresentação em si, ou seja, divulgar o próprio trabalho, receber algum reconhecimento, admiração etc., o surgimento de estilos mais diversos é favorecido. O aspecto negativo disso é que muitas(os) dessas(es) poetas parecem se preparar pouco ou nada, em comparação à São Paulo e ao Rio de Janeiro, onde a preparação, o ensaio, fazem parte da rotina das(os) slammers – mas não podemos ignorar, é claro, as diferenças de oportunidades entre essas localidades. Como consequência, percebo que as apresentações de muitas(os) poetas paulistas e fluminenses são frequentemente mais teatrais e elaboradas, com pausas bem demarcadas, modalizações de voz e gestos mais articulados, o que favorece a performance. Enquanto isso, algumas slammers de Belo Horizonte e região admitiram em conversas que não se preparam muito para se apresentar, limitando-se, geralmente, à memorização dos textos.

Os dois caminhos podem trazer perdas e ganhos: apresentações previamente preparadas podem beneficiar-se de efeitos calculados pela técnica, mas perder um pouco em naturalidade e emoção. Apresentações mais livres, por sua vez, podem sofrer prejuízos estéticos em decorrência da pouca técnica, mas também ser capazes de afetar mais profundamente o público, uma vez que sua intérprete se vê livre da preocupação com a forma, podendo, então, falar a poesia como se vertesse sangue pela garganta, colocar duende em sua performance, para usar a linguagem de Federico García Lorca (2003). Nenhum dos dois modos, no entanto, garante um bom resultado, tudo dependerá de como cada poeta os emprega.

Além disso, ainda que as(os) slammers geralmente coincidam em relação ao objetivo de ver seu trabalho valorizado e reconhecido, a forma de alcançar isso é um pouco distinta entre os estados. Percebo que em São Paulo e no Rio de Janeiro há uma preocupação maior do que em Belo Horizonte de vencer os slams, chegando ao campeonato estadual, ao nacional e ao mundial. Por trás desse desejo está a crença de que tal percurso garantirá reconhecimento, o que não necessariamente é duradouro, conforme relatado por muitas(os) poetas vencedoras(es) de edições anteriores dessas competições, mas de fato proporciona grande visibilidade. No caso de Belo Horizonte, o mais comum é ouvir das(os) poetas sobre seu desejo de colocar o trabalho em circulação, seja nos slams, saraus ou outros eventos poéticos, percebendo na exposição geral de sua poesia uma melhor oportunidade de valorização e reconhecimento.

As conclusões a que se chega são, primeiramente, que em terra mineira – ao menos nas cidades foco dessa pesquisa – a poesia falada nos slams traz em si os vestígios das experiências das(os) poetas nos saraus de periferia, que seguem bastante presentes. E que por aqui, assim

como nos estados vizinhos, também há competição, desejo de vitória, valorização e reconhecimento, além de um uso recorrente da poesia como instrumento de luta, apenas funcionando de forma distinta. Mas tanto em Belo Horizonte quanto em São Paulo ou no Rio de Janeiro, o senso de coletividade se sobrepõe ao individual.

Nesse sentido, ainda que o desejo de vitória ou de colocar o próprio trabalho em circulação sejam elementos que se destacam, não são mais importantes do que apoiar suas parceiras e parceiros e neles encontrar apoio, compartilhando conhecimento, mas também afeto e admiração. Por isso, acima de tudo, em qualquer estado brasileiro, os elementos mais importantes do Slam enquanto movimento são a partilha e o aprendizado mútuo. Conforme frequentemente ressoa nas vozes de slammasters e slammers Brasil afora: "falar poesia é importante, mas escutar é muito mais".

Tendo em vista sua estrutura, está claro que a poesia falada no slam, situada em relação à tradição oral, traz marcas importantes de seus antecedentes. Destacam-se, principalmente, os saraus de periferia e a própria história de constituição do slam no Brasil e no mundo. Mas, além disso, com seu perfil simultaneamente incorporado e escrito, essa poesia, em relação à estética contemporânea, apresenta ainda algumas influências da tradição letrada. Por isso, é fundamental refletirmos também sobre esses precedentes.

A literatura brasileira transitou, ao longo dos séculos, por diversos movimentos. Do período colonial, com registros provenientes de um olhar externo, do colonizador europeu, sobre as maravilhas desta terra e a vida dos donos originários dela; aos modernistas, ávidos por emancipar-se dos moldes vindos da Europa, em busca de uma "cor local" para o país em que nasceram. Em outras palavras, determinados a construir nesta terra marcada, cindida, permanentemente modificada pelos horrores da invasão colonial, uma identidade literária própria.

Nas palavras de Bosi (2003), a formação da nossa literatura se deu através da afirmação de um *complexo colonial* de vida e de pensamento. Nele, a então colônia ocupava o lugar de objeto a ser explorado, de onde extrair riquezas, a serviço dos interesses do colonizador europeu. Esse papel só se modifica "quando [a colônia] passa a sujeito da sua história" (Bosi, 2003, p. 11). Mudança essa que não se deu de forma pacífica e foi marcada "por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas" (Bosi, 2003, p. 11). Assim, os três primeiros séculos de nossa história tiveram um caráter híbrido, influenciado, ao mesmo tempo, pelos códigos literários que vinham da Europa e pelos conteúdos já coloniais que aqui se estabeleciam.

Nesse contexto, o modo de se fazer poesia foi sofrendo várias modificações no decorrer do tempo. Se na poesia clássica valorizou-se o individualismo, a subjetividade, a experiência pessoal e a emoção, a poesia moderna, inaugurada por Charles Baudelaire, passou a adotar uma estética despersonalizada, dessubjetivada, na figura de uma inteligência que poetiza, não um sujeito em si, que, para Michel Hamburger (2007), seria uma maneira de criar uma multiplicidade lírica, já que a “máscara” que esconde o poeta poderia conter infinitos rostos. Ademais, os poetas modernos defendiam a autonomia da poesia, separando-a completamente da experiência vivida. Sua linguagem era intencionalmente obscura, singular, sem qualquer intenção, nas palavras de Paul Valéry (1991), de se fazer compreender, de comunicar nada: não havia, na poesia moderna, nenhum outro fim a não ser ela mesma.

Essas características, difundidas até o final do século XX, acabaram por influenciar profundamente a recepção de leitores de várias gerações em relação à poesia. Afinal, ela é frequentemente entendida como um gênero muito erudito, vago, de difícil compreensão e acesso. Entretanto, a poesia contemporânea parece distanciar-se cada vez mais desses aspectos, à medida em que se aproxima da realidade cotidiana. Talvez isso se deva ao contexto em que se produz e se difunde, na era da internet, em que a comunicação é imediata e as discussões sobre temas como o racismo, o classismo, o sexismo e a homofobia conquistam cada vez mais espaço nas redes, na mídia, nos espaços educativos e de poder. Uma época em que ganham força as discussões sobre a importância de se decolonizar o saber e o poder, de se repensar nosso lugar como sujeitos herdeiros desta terra, séculos após a invasão colonial, o genocídio de povos originários, a escravidão – fatos cujas marcas ainda reverberam profundamente em nossa cultura.

Pensadas em relação à história de formação do Brasil, as slammers parecem empenhadas em confrontar o olhar do colonizador entranhado em nossa cultura. Como quem se dispõe a quebrá-la inteira, dissecar cada aspecto, para, então, reconstruí-la de um modo em que se reconheçam. Há, portanto, uma guinada decolonial na poesia falada no slam, reconhecendo a invasão colonial na origem de preconceitos que se enraizaram na cultura brasileira, dispondo-se a escancará-los e a combatê-los, através da descentralização do acesso à arte e, conseqüentemente, de um trabalho contínuo e coletivo de decolonização do saber.

Nesse panorama, ao conciliar oralidade e escrita, o slam de poesia se reconecta aos modos de criação e transmissão de povos originários em África e nas Américas, sistematicamente sobrepostos pelos europeus desde a invasão colonial. Assim, as slammers retiram da experiência vivida, individual e coletiva, o substrato com base no qual grafa-se no papel o primeiro formato dos textos. Em seguida, o poema é reescrito inúmeras vezes no corpo

e na voz de sua autora, assumindo outros contornos que, inclusive, não raro implicam alterações também em sua forma escrita. Assim, as *slammers* trabalham uma poética contemporânea mista, oral e escrita, em que as duas formas se retroalimentam.

No caldeirão fervente da contemporaneidade, já não se pode evitar completamente discussões sobre as diversas formas de opressão. Assuntos que se propagam cada vez mais, apoiados na velocidade e na capacidade de encurtar distâncias, das redes sociais. E sustentados pelo trabalho constante, especialmente dos próprios sujeitos que se veem alvo dessas opressões, nas ruas, na arte que se faz à margem, nas salas de aula, na mídia e em outros espaços de conhecimento e de poder. Nesse cenário, era de se esperar que emergisse, na arte, na literatura, na poesia contemporânea, a urgência de dar não apenas um passo, e sim de correr uma maratona, na direção do real (Siscar, 2015).

Mas, afinal, o que é o contemporâneo? Muito além de um sinônimo de atualidade, a própria ideia de contemporaneidade, em Agamben (2009), traz em si algo de subversivo. Isso porque é contemporâneo de seu tempo aquele que não coincide perfeitamente com ele, “nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo” (2009, p. 58-9).

Nessa perspectiva, a contemporaneidade exigiria, então, estar, de algum modo, à frente de sua própria época? Trazer à luz suas falhas e se propor a superá-las? Afinal, para Agamben, a contemporaneidade é

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 59).

Assim, ser contemporâneo de seu tempo significaria, em alguma medida, estar simultaneamente dentro e fora dele. Isto é, ser capaz de criar o distanciamento necessário para enxergar tudo o que o hábito nos impede de ver.

Aprofundando sua reflexão, Agamben recorre a uma explicação da astrofísica para o escuro do céu, que representaria, na verdade, uma luz de galáxias remotas que não consegue nos alcançar, distanciando-se de nós a uma velocidade superior à da própria luz. Nessa lógica, portanto, “perceber, no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (2009, p. 65). É por isso, de acordo com o autor, que ser

contemporâneo é uma questão de coragem, afinal, “significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009, 65).

Dito de outro modo, pelo próprio Agamben, o presente que a contemporaneidade percebe é uma fera cujas vértebras estão fraturadas, enquanto nós, contemporâneos, habitamos justamente o lugar da fratura. Por isso, ainda que façamos parte desse tempo, permanecemos distantes. No dorso quebrado do tempo histórico coletivo, entre um século e outro, entre um tempo e outro, o poeta contemporâneo é a própria fatura, mas também o sangue que irá suturá-la.

Pensar a contemporaneidade é dividir o tempo, inscrever nele uma cesura e uma descontinuidade. Mas é também cindir essa contemporaneidade em mais tempos, revelando-os como não homogêneos e propondo uma relação especial entre eles. Portanto, “se é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p. 71). Logo, diferentemente do anjo da história, tão bem descrito por Walter Benjamin (1994)<sup>70</sup>, com seus olhos postos no passado, desejoso de acordar os mortos e juntar os destroços, mas impossibilitado pela tempestade-progresso que o empurra a um futuro obscuro; ser contemporâneo, ser a fratura no dorso do tempo, do século-fera, mas também sua sutura, é olhar os interstícios do presente, reconhecer suas figuras no passado e marchar rumo a um futuro cuja luz, no presente, nos é dirigida, mas distancia-se infinitamente de nós.

Ser contemporâneo de seu tempo pressupõe, portanto, uma capacidade de ver o todo. Qual a melhor maneira de se fazer isso, se não distanciando-se daquilo que nos parece familiar? Retomo aqui o pensamento de Didi-Huberman (2017), segundo o qual, para uma compreensão global das coisas, é preciso encontrar um ponto de equilíbrio: estar implicado na situação que se quer entender, mas afastar-se suficientemente dela para se livrar da dormência perceptiva, tornando estranho esse algo que lhe é familiar demais e podendo, enfim, enxergar com *inteireza*.

Esta última palavra, tomo emprestada de hooks (2019), em suas reflexões, ainda tão atuais, sobre o significado de estar na margem. Segundo a intelectual negra, a condição de sujeito marginalizado nos confere um senso de inteireza que só quem provém deste lado é capaz de esboçar. Senso esse que, gravado pela estrutura vivida no cotidiano, nas consciências

---

<sup>70</sup> A partir de um desenho feito em 1920, por Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*.

daqueles que estão na margem, lhes proporciona uma visão de mundo contestadora, uma maneira de enxergar a que seus opressores não têm acesso.

Para sustentar tal reflexão, hooks toma como exemplo sua própria experiência em uma pequena cidade do estado de Kentucky, nos EUA. onde, em suas palavras, “os trilhos da estrada de ferro nos faziam recordar diariamente nossa marginalidade” (p.23). Esses trilhos eram como a marca de uma fronteira, entre a periferia, onde viviam os habitantes negros da cidade, e o centro, onde eles não eram bem-vindos, a não ser para oferecer sua força de trabalho: “podíamos frequentar esse mundo, mas não viver nele” (p. 23).

Devido ao trânsito constante entre a margem e o centro, essas pessoas teriam desenvolvido um olhar singular, afinal, podiam enxergar o todo, “tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora” (p.23). Para garantir sua sobrevivência nesse mundo cindido, os habitantes da periferia precisariam manter viva a consciência pública da separação entre margem e centro, além do reconhecimento privado de sua importância como uma parte vital desse todo. Mas o senso de inteireza os sustentava, ajudando-lhes em sua luta para superar as condições sociais precárias, além de fortalecer sua percepção de si e seus laços de solidariedade.

As poetisas marginais das periferias são, portanto, contemporâneas por excelência. Não apenas entreveem, mas habitam, nas luzes do século, a parte da sombra, sua íntima obscuridade, à margem das grandes editoras, prêmios literários, estudos acadêmicos. Em seu senso de inteireza, essas artistas submergem a caneta no escuro de seu tempo, como algo que, inegavelmente, lhes concerne e não cessa de interpelá-las. Isto é, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a elas, trazendo à tona suas considerações intempestivas (Agamben, 2009, p. 64), que escancaram os absurdos dos quais a época se orgulha ou ignora.

Portadoras de histórias de exclusão, suas e dos seus, inclusive aqueles que vieram muito antes delas, as slammers são a própria fratura no dorso do tempo. Corajosamente empenhadas em desconstruir as estruturas de poder que invisibilizam não apenas seu ofício, como também sua existência. Mas são também o sangue que deve suturar a quebra, conquistando bravamente, armadas até os dentes – pela palavra – o seu lugar no mundo.

Uma das faces mais marcantes da estética contemporânea é o trabalho com problemáticas externas ao terreno da arte, levando-nos, segundo Garramuño (2014b), a refletir sobre questões e consequências da arte fora de suas fronteiras. Além disso, também se destacam as mesclas entre diferentes linguagens artísticas, meios, dispositivos, suportes, materiais etc. Hibridismos que, para além dos muros e barreiras de contenção que tentam delimitar diferentes disciplinas no campo das artes e da literatura, colocam em pauta, de acordo com Garramuño, ideias de pertencimento, especificidade e autonomia de um determinado meio.

Dessas misturas nascem, por exemplo, livros em que fragmentos com referências a filmes ou instalações se intrometem entre os versos de um poema. Ou textos que passam do verso à prosa, colocando-os em tensão. Além da figura do artista multimídia, que transita de uma disciplina à outra, em práticas diversas.

Para dar conta desse fenômeno de uma arte contemporânea que já não se permite estar enquadrada em ideias de forma estética e de especificidade, Garramuño (2014a) recorre à noção que denomina como *formas do não pertencimento* ou da *não pertinência*. Tal definição implicaria fugir das fronteiras e limites do quadro ou da página, coincidindo também com a noção de impertinência. Isso porque explorar formas do não pertencimento seria frequentemente visto como algo ofensivo, irreverente e inoportuno.

Ademais, para Garramuño (2014b), o aperfeiçoamento dos poderes da arte, tornando-a capaz de intervir no que lhe é externo, seria um dos resultados mais notórios e promissores dessa estética inespecífica. Afinal, como bem nos lembra a poeta e slammer belo-horizontina Nívea Sabino, “A poesia falada não vive presa na livraria” (2018, p. 19), ao que acrescentaria muitas outras formas *impertinentes* da arte contemporânea.

Nesse contexto, de acordo com Garramuño, longe de uma esfera independente e autônoma, a literatura contemporânea estaria extrapolando os limites do ficcional para “confundir-se” com o mundo concreto. Assim, a autora sinaliza um imbricamento entre as práticas literárias e a experiência contemporânea em si, na articulação entre textos e e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos etc. Bem como nos pontos de conexão e fuga entre discursos literários como as memórias, o documental, o ensaio etc. e na tensão entre poesia e prosa.

Em contrapartida, Cámara et al. (2018) percebem na literatura contemporânea uma forte tendência a se trabalhar com a experiência íntima e subjetiva, algo próximo do conceito de autoficção ou, a meu ver, do de escrevivência. Assim, segundo Garramuño, já não há separações entre poesia intimista ou subjetiva e poesia social ou objetiva. Isso tem acarretado na poetização de experiências íntimas lançadas ao domínio do comum, indo do individual para o coletivo.

Todos esses aspectos estão em consonância com o trabalho das slammers, uma vez que, como dito, sua poética se alimenta de experiências que transitam do individual para o coletivo: são reconhecíveis para elas próprias, mas também para toda uma coletividade em que se inserem. Desse modo, o conteúdo social que, segundo Alfonso Berardinelli (2007), é intrínseco à natureza e qualidade estética da obra de arte e da própria lírica, emerge no poema evocando a “verdade nua” dos subalternizados. Como em Baudelaire, na poesia das slammers “o conteúdo social e a ‘subterrânea corrente coletiva’ podem manifestar-se poeticamente em sua nudez

antirretórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura ‘sobre a pobre gente’, programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade” (Berardinelli, 2007, p. 37). O que se revela ainda mais pungente tendo-se em conta que, no caso das poetas marginais-periféricas, o corpo de seu texto carrega o olhar de quem vivenciou na própria pele as experiências que descreve.

Uma das consequências desse trânsito entre o individual e o coletivo, como aponta Leone (2014), é a recorrência na contemporaneidade dos diálogos entre poetas, em que se cria uma rede de afetos que auxilia na coletivização da experiência pessoal, mostrando os contatos sem deixar de ouvir as singularidades. Dessa forma, é frequente na literatura contemporânea a presença de citações retiradas de outras obras, entre aspas ou destacadas por outros meios tipográficos, de cacos de falas ou diálogos cotidianos e, muitas vezes, do nome próprio de outras(os) poetas. Esse encontro entre diferentes poetas e poemas deixa, portanto, pegadas, restos, vestígios – cicatrizes (Compagnon, 1996) –, enfim, marcas linguísticas que caracterizam um texto aberto ao que lhe é externo, à presença do outro, um texto “deformado” por diferentes vozes. Isso não se limitaria, segundo Leone, a uma intertextualidade: é, na verdade, uma reescrita, um trabalho de recuperação, mas também de profanação, dos discursos ao redor.

Garramuño (2014b) descreve esse trânsito como uma fusão da escrita da experiência íntima com a exploração da paisagem social e política atual, levando a poesia para além de suas fronteiras. Além disso, outra consequência tem sido o surgimento de vozes que não assumem completamente a propriedade de seus discursos, uma vez que são demarcadas vivências para além do individual, criando-se um lugar da experiência compartilhada. Nesse sentido, inclusive, tem sido recorrente na produção poética contemporânea, segundo Cámara et al. (2018), a escrita em segunda pessoa, demarcando o lugar da conversação, da fala, de uma escrita endereçada. Para mais, a segunda pessoa marcaria ainda o lugar vazio do sujeito, aberto a ser ocupado por quem quer que se identifique com a mensagem transmitida.

Para Marjorie Perloff (2013), o que estamos observando na atualidade é uma espécie de reviravolta poética do modelo de resistência dos anos de 1980, na figura da literatura de testemunho, para um modelo do diálogo com outros textos e mídias. Trata-se de um momento em que a relação entre diferentes textos ganha destaque, inserindo a(o) poeta em um discurso maior e mais público. Nesse cenário, a colagem se destaca como um importante recurso utilizado para construir esses diálogos entre autores, textos e mídias.

### 3.2. RECORTAR E COLAR UM MUNDO NOVO

Antoine Compagnon (1996) se refere à colagem como um recurso que nos permite a construção de um mundo singular. E o que seria a citação, senão um processo de recortar e colar? De acordo com Compagnon, ao citar, é possível mutilar, desenraizar um determinado elemento de seu contexto original, na figura de um membro que, amputado, torna-se autônomo e pode, então, ser usado com sentidos distintos. Nessa “cirurgia estética”, como a designa Compagnon, o enxerto torna-se parte do corpo do texto novo com a mesma perfeição de um órgão enxertado em um corpo ao qual não pertencia originalmente.

O trabalho com a citação permeia os poemas de muitas slammers, que mutilam, desenraizam, cortam cirurgicamente trechos de textos diversos. A exemplo do seguinte fragmento, extraído do poema “Eu cheguei de muito longe”, de Vênus: **“Eu cheguei de muito longe pra / trazer a má notícia / Voei sem descanso pra encontrar seu ouvido / Enquanto nossas ideias continuavam / disseminadas sem o crédito devido”** (Vênus, fornecido pela poeta, negritos meus). O fragmento em destaque provém do poema “O canto do corvo”, de Primo Levi, cuja temática gira em torno da figura maligna de um corvo que se regozija ao entregar a seu ouvinte a terrível notícia que porta. Entretanto, no poema de Levi, o trecho não é linear, trata-se, na verdade, de versos separados, que Vênus cuidadosamente recorta e cola uns aos outros, transformando os órgãos-versos num enxerto adequado para compor o corpo de seu texto. Uma vez desenraizado de seu contexto inicial, o fragmento passa a servir a outro propósito: já não é a voz de um corvo, nem porta uma notícia de aspecto tão sombrio. É a voz do eu-lírico, na figura de uma mulher que, curiosamente, reivindica seu direito à voz para denunciar homens que usurparam a propriedade intelectual de diferentes mulheres ao longo da história.

No que se refere a relação entre o texto citado e o produto desse processo, a leitura se coloca como um ponto de partida. De acordo com Compagnon, mais do que fixar-se em algo, nossa leitura desmonta e dispersa, “desagrega o texto e o destaca do contexto” (Compagnon, 1996, p. 13). O crítico francês nos explica ainda que quando lemos, algumas frases específicas chamam nossa atenção e nos convidam a relê-las. E reler é “voltar sobre os próprios passos” (Compagnon, 1996, p. 14), decompor o texto, alterar sua organização. Assim, o fragmento se converte em uma fórmula autônoma, passando de fragmento de texto para texto em si, órgão recortado e posto em reserva. Nesse processo, se grifo o texto, o faço para torná-lo meu. Afinal, o grifo na leitura, nos dirá Compagnon, é uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto.

Segundo Michel Butor (1974), quando lemos, inventamos, no vazio entre o mundo concreto e o da representação, um outro texto, no qual neutralizamos tudo o que nos impedia de nos reconhecermos naquilo que líamos. E aqueles leitores que são também escritores, poderão partir desse processo para compor novas obras, ligadas, em maior ou menor grau, às anteriores, posto que toda obra é inacabada, uma “espiral que nos convida a prosseguir” (Butor, 1974, p. 202). Todo esse processo coincide com os gestos de recortar e colar, que, segundo Adamowicz (1998), nos permitem criar novas realidades, rompendo com o já estabelecido. Recortando e colando, como nos dirá Compagnon, podemos subverter a regra, desfigurar o mundo, construir outro completamente novo, “à minha imagem, um mundo onde me pertenço” (Compagnon, 1996, p. 11). Nesse sentido, nas palavras de Adamowicz, a colagem é, essencialmente, um ato criativo de apropriação, através da manipulação subversiva e da transformação criativa de elementos pré-existentes.

Quando trabalham com a colagem, as slammers são intérpretes dos textos dos quais partem. Como leitoras, elas grifam, destacam e recortam, de materiais diversos, trechos que representam seu olhar sobre o texto e que, então, alimentarão sua escrita, dando origem a seus poemas-colagem. Muitas vezes, o resultado desse processo acarretará uma reformulação, responsável por eliminar os fatores que as impediam de reconhecer-se no texto original, transformando criativamente os fragmentos e/ou o contexto em que se inserem, para (re)criar uma realidade própria. Tomemos, como exemplo, o seguinte trecho de “Café preto, sem açúcar”, de Abelha:

Já não sentia o cheiro das flores, / Ela era flora diversa, diversificadas palavras sem emitir um som / Eu na porra de um poema do Drummond / Formação de quadrilha / **Pegando todas as pedras do caminho e colocando na mochila** / Fazendo peso nas costas, experiências por acúmulo (Abelha, fornecido pela poeta, destaque meu).

A artista parodia o poema “No meio do caminho”, de Drummond, trazendo-o para seu próprio contexto. Nesse caso, as pedras representam os percalços enfrentados numa realidade social e economicamente difícil, permeada pelo vício e pela violência, que, junto com a história do relacionamento amoroso descrito, são os temas que norteiam o poema. Em outra perspectiva, a figura das pedras ajuda a marcar um contraste entre o eu-lírico e a moça com quem mantém um romance, associada a leveza das flores, enquanto o eu-lírico carrega nas costas o peso das pedras que o assolam no dia a dia.

No caso de Vênus, as reformulações que executa implicam, predominantemente, uma realocação contextual para o terreno do feminino e seus percalços em um mundo violento e

misógino. Tema que não estava presente em nenhum dos poemas dos quais os trechos, no exemplo a seguir, foram retirados:

A realidade não precisa de mim. / **Os navios continuaram** / **A transportar petróleo**  
/ **Livros, carne e algodão** / Todos os homens que eu conheço / Voltam pra casa.

Por outro lado conheço histórias de / Mulheres que foram a encontros e / Voltaram despedaçadas! / **Daqui eu tô vendo o sangue** / **Que escorre do corpo andrógino.** / **Essa ferida, meu bem,** / **Às vezes não sara nunca**

E é cada tapa na cara / Que se eu contar  
Cês assusta / É que chamam de frágil / O que eu chamo de bruta.

Agora sim a gente sente / Um certo desconforto, / É que a mentira que nos acomodamos acaba de / Ser levemente removida. / Respeito muito as mulheres que não reverenciam / Os homens, e por essa pequena sentença / **Me elogiaram de louca.** / **Fiquei emocionada.** / **Sou fraca para elogios** (Vênus, fornecido pela poeta, destaques meus).

O primeiro trecho destacado provém do poema “Mundo grande”, de Drummond, que fala da dor de homens sobreviventes, questionando se voltarão para casa. No poema de Vênus, no entanto, os homens retornam inteiros, enquanto muitas mulheres voltam despedaçadas. Já o poema “O amor bate na aorta”, também de Drummond, do qual faz parte o segundo fragmento em destaque, discorre sobre o amor, na figura de um corpo sem gênero, que Vênus, ao deslocar para seu texto, parece materializar, tornar concreto: é o corpo das mulheres lésbicas, vítimas do preconceito e da violência. Por último, o terceiro trecho destacado foi retirado do poema “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, de Manoel de Barros, em que o eu-lírico é chamado de imbecil por acreditar que o maior valor estaria nas menores coisas. No corpo do novo texto, a ideia é deslocada para o feminino, ironizando o insulto “louca”, frequentemente empregado para atacar mulheres que alçam sua voz indignada frente à opressão.

Como parte de seu processo criativo, de acordo com a própria poeta e slammer, Vênus está sempre registrando, em um caderno, fragmentos do mundo que a rodeia – alimento de sua poesia. Por isso, também nos deparamos, em seus textos, com o uso de citações que não provêm das fontes mais tradicionais, como no trecho a seguir: “Aqui o espinho cortante fez o homem esquecer a rosa / **Não estamos todas aqui, faltam as mortas**” (Vênus, fornecido pela poeta, destaque meu). A frase destacada foi retirada, segundo Vênus, de um cartaz visto por ela nas mãos de uma senhora negra, durante uma manifestação. Inicialmente, essas palavras ganhavam contexto pelo espaço em que se encontravam: um protesto motivado pelo assassinato de Marielle Franco. Levada para o poema de Vênus, a frase, antes corpo autônomo, torna-se órgão enxertado no corpo de um texto maior. A temática em torno da frase se amplia, pois ainda que

continue a denunciar o assassinato de mulheres, seu foco não é mais o caso de uma pessoa específica, mas à situação de inúmeras vítimas diárias de feminicídio.

Além dos exemplos apresentados, em que ocorre a citação de trechos de outras obras, é comum que as slammers estabeleçam diálogos também com seus pares, citando-os nominalmente e enaltecendo seus trabalhos, conforme o excerto a seguir, do poema “Bar do Bozó”, de Kátia Leal de Sena: “Gosto quando alguém sobe no palco e solta a voz. Gosto quando ouço “**devagar, escola**”, ou então, “com que roupa eu vou”. Gosto daquele “esse corpo é meu e o seu corpo é seu?”. Gosto dos causos do **Marcelo Brasileiro**” (Sena, fornecido pela poeta, destaques meus). Nesse excerto, a poeta utiliza duas formas de citação, homenageando poetas distintos. Na primeira, menciona, dispondo-os entre aspas, títulos de poemas de outros artistas marginais-periféricos. É o caso do poema “Devagar, escola”, de João Paiva, poeta belo-horizontino vencedor do *Slam BR* de 2016 e representante do Brasil na *Copa do Mundo de Slam de Poesia* do ano seguinte, na França. A segunda forma de citação empregada por Kátia no fragmento apresentado se dá por meio do nome próprio de Marcelo Brasileiro, poeta que atuou durante muitos anos no *Coletivoz*, primeiro sarau de periferia de Belo Horizonte e de Minas Gerais.

Também ocorrem citações nominais que marcam diálogos diretos com a(o) poeta citada(o), muitas vezes apresentando-se respostas a questões levantadas nos poemas dos quais se parte. Nesse movimento, as slammers respeitosamente homenageiam a(o) poeta citada(o), além de alcançar, ao lado dessas vozes outras que, de algum modo, também são delas próprias, uma sensação de pertencimento. A exemplo do trecho a seguir, retirado do poema “Reza”, de Abelha, em que é estabelecida uma comunicação com outra poeta marginal-periférica: “Eu disse: NÃO! / Fiz rebelião / **Verdade Joi, sou moça de hoje, / Não como antigamente** / Que chamem de demente / Porque eu sou louca mesmo! / No mundo loucura a sanidade é ter nos olhos aguardente” (Abelha, fornecido pela poeta, destaques meus).

Com o fragmento destacado, o eu-lírico lança uma ponte para o poema “Mulher e sexo é tabu”, de Joi Gonçalves (2019), onde figura o trecho “as moças de hoje / não são como antigamente / e nem eu” (Gonçalves, 2019, p. 70). Dessa forma, Abelha toma as palavras de Joi para oferecer-lhe uma resposta, não em oposição, mas em consonância. Num gesto de quem, ao ler outra mulher e reconhecer algo de si naquilo que lê, recolhe e deglute as palavras, para então, após acrescentar a elas seu próprio olhar, sua voz própria, as devolver completamente novas, integradas ao corpo de seu texto.

Além disso, a referência expressa ao nome da poeta coloca o trecho em destaque, ao mesmo tempo em que provoca, em quem deseja uma apreensão mais ampla do poema que está

sendo lido, a necessidade de se buscar esse texto outro, com o qual o atual estabelece suas conexões. Algo semelhante ocorre em outro poema de Abelha, intitulado “Sinais”. Nesse caso, incluindo ainda mais nomes próprios de poetas marginais-periféricos:

Me soltei das amarras tipo mágica / Disse abra-k-dabra e meu mano **K-dabra** abriu, AS MENTES / Os boy não queria, mas era **João** quem dizia / Deus me dibre, da burguesia / Queriam cultura falada, foi **Zere** quem apedrejou, poesia / Foi um **Jesus** quem pediu, na rocha ele subiu / Meu povo merece e perece de amor / Concordei com **Farck** ! / Disse verdades, Tá feio / Tá horroroso humanidade (Abelha, fornecido pela poeta, destaques meus).

Vemos, nesse fragmento, a presença do nome ou vulgo de diferentes poetas marginais das periferias, num diálogo direto com a produção poética de cada um deles. De acordo com Abelha, à época da escrita desse poema, ela integrava um coletivo do qual todos os artistas citados faziam parte. Além disso, a poeta os aponta como referências importantes para o desenvolvimento de sua escrita.

Alguns dos poemas de Vênus também estabelecem um diálogo com os textos citados, predominantemente de outras mulheres. Vejamos o exemplo a seguir, que contém uma citação do poema “Aviso da lua que menstrua”, de Elisa Lucinda:

Esses macho / Me difama não sinto nada / Eu tenho uma língua complicada / Mas da última vez eu estava inspirada / E disse na cara / O que aprendi com a poeta Elisa Lucinda / **Vaca é sua mãe. de leite. / Vaca galinha.. / Ora, não ofende. enaltece, elogia: / Comparando rainha com rainha** (Vênus, 2019, p. 13, destaque meu).

Ao apropriar-se do trecho em destaque, ainda que o leve para o próprio contexto, Vênus mantém a temática do texto citado – ou seja, numa crítica a insultos comumente direcionados às mulheres –, com ele estabelecendo uma troca, um diálogo. Ao situar a si própria na posição de aprendiz da autora que cita, Vênus esboça sua homenagem e respeito às palavras de Elisa Lucinda.

No caso de Iza Reys, conforme introduzi no capítulo anterior, seu trabalho de citação prioriza a exaltação das produções e da atuação de pessoas negras, como no exemplo a seguir: “minhas raízes eu carrego e faço jus, sente aí, a representação viva de **Carolina Maria de Jesus**” (informação verbal)<sup>71</sup>. Embora Carolina, uma escritora brasileira negra de origem periférica, tenha muito destaque, não se pode dizer que seu trabalho seja tão valorizado quanto o de muitas escritoras brancas, como sua contemporânea Clarice Lispector, que, diferentemente de Carolina, está inserida no cânone literário brasileiro – enquanto muitos ainda ousam

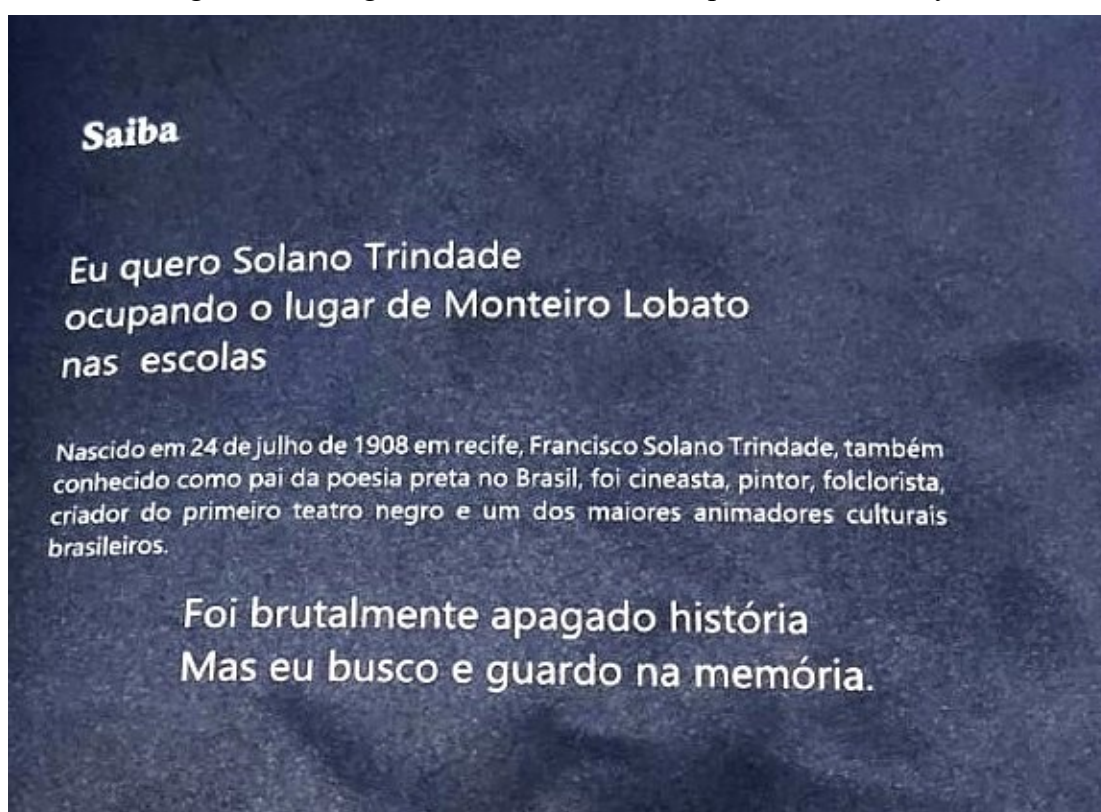
<sup>71</sup> Poema performado por Iza Reys no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

questionar se o *Quarto de Despejo*, livro mais famoso de Carolina Maria de Jesus, é, de fato, literatura. Iza Reys, no entanto, crava, em seus versos, o nome da escritora negra e ressalta a força de sua escrita.

Além de enaltecer personalidades negras, o trabalho de citação executado por Iza Reys também funciona como uma maneira de resgatar a memória daquelas cujas trajetórias foram historicamente apagadas. Citações que, muitas vezes, aparecem no corpo de seus poemas, como no exemplo a seguir, em que Iza Reys se refere a um revolucionário marxista que foi um dos maiores nomes da política pan-africanista do século XX: “Não me encaixo nesse comunismo branco, deixem em Cuba o Che Guevara, bota nos meus livros de história a historiografia de Thomas Sankara” (informação verbal)<sup>72</sup>.

Também há no livro de Iza Reys casos em que a citação assume a forma de um corpo autônomo, situado entre um poema e outro:

Imagem 14 – Biografia inserida em livro de poemas de Iza Reys



Fonte: (Reys, 2022, p. 35)

No exemplo apresentado, a artista insere entre seus poemas uma pequena biografia do poeta negro Solano Trindade, reivindicando para ele o lugar ocupado por Monteiro Lobato nas

<sup>72</sup> Poema performado por Iza Reys no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

escolas. Por um lado, essa fala nos lembra da urgência de se incluir história e cultura afro-brasileira no currículo escolar, algo que, inclusive, há mais de 20 anos, é determinado pela Lei 10.639, embora muitas vezes não ocorra satisfatoriamente. Por outro lado, a exigência de Iza Reys de que Solano Trindade assuma justamente o lugar de Monteiro Lobato não é por acaso: tão frequentes quanto a presença do autor do *Sítio do Picapau Amarelo* nas salas de aula, são as críticas ao emprego em sua escrita de ideias e termos amplamente identificados hoje como racistas.

Na metáfora do processo cirúrgico de Compagnon, a citação possui o privilégio de representar, ao mesmo tempo, tanto uma operação de remoção quanto de enxerto, além do objeto removido e do enxertado, como se ele se conservasse o mesmo em estados distintos. Assim, por mais que o elemento recortado se integre perfeitamente ao novo texto, seu contexto inicial não pode ser apagado, de modo que o processo deixa sempre uma cicatriz. Seja na figura de indícios extratextuais – como fragmentos estranhos –, intratextuais – como rupturas no discurso lógico – ou intertextuais – a identificação em si dos trechos recortados de outras fontes. E seriam justamente essas cicatrizes as responsáveis pela beleza e autenticidade do texto que nasce a partir do processo de colagem.

Muitas slammers, portanto, recortam e colam, cada uma à sua maneira, um mundo próprio. Elas atuam como intérpretes dos textos que leem, de modo que seu olhar sobre eles se expressa pelos recortes que selecionam e transpõem à sua escrita. Como resultado, nos brindam com trabalhos que vão desde a reformulação dos trechos recortados, em que buscam eliminar os pormenores que as impediam de neles se reconhecer; passando pela homenagem respeitosa que prestam às autoras e autores que referenciam; até o trabalho de recuperação de identidades historicamente apagadas.

A colagem funciona como veículo por meio do qual as produções dessas poetisas podem se conectar a uma gigantesca teia composta por outros textos contemporâneos, inclusive os de outras e outros tantos artistas das periferias que, brilhantemente, vêm alçando suas vozes. Trabalho que contribui para caracterizar as poetisas marginais-periféricas como as artistas contemporâneas que são, tendo em vista que a colagem é um recurso frequentemente empregado na atualidade para estabelecer diálogos com outros textos e mídias, reforçando o hibridismo entre gêneros, materiais, suportes etc.

### 3.3. NO LIMIAR DA POESIA E DA PROSA: ARTE ENTRE FRONTEIRAS

Os limites entre a poesia e a prosa, bem como as distinções entre elas, fazem parte de uma discussão antiga, mas ainda pouco profunda, de acordo com Marcos Siscar (2015). Não obstante, a prosa é uma *questão de poesia*, nos dirá o teórico. Afinal, na relação atual entre as duas, a prosa seria um dos tópicos mais importantes da reflexão da poesia sobre si mesma. A história das negociações entre esses dois gêneros passa, mais frequentemente, pelo viés da emergência do poema em prosa, mas vai muito além. Pode desdobrar-se em diferentes formas híbridas, pois “‘a mestiçagem da poesia com os outros gêneros’, na expressão de Jean-Claude Pinson, faz parte do horizonte de nossa época” (Siscar, 2015, n.p.).

Diante disso, como vimos, observa-se, nas reflexões recentes sobre a poesia, uma busca por novas relações com o real e com a forma. Daí viria o maior interesse por tudo que é contemporâneo e uma recusa do aspecto normativo da tradição poética, desencadeando a aproximação com a prosa. Contudo, para além da mera oposição, essa discussão propõe uma espécie de rejeição à poesia como expressão autônoma, que mistifica a linguagem e exclui a experiência comum, o real, a sociedade. Por isso, “aproximar-se da prosa seria uma maneira de dar um passo na direção do real, da imediatez antes excluída pelo sentido do ‘mistério’; significaria abandonar a autocomplacência sublimadora que desdenha da vida e de suas múltiplas vozes” (Siscar, 2015, n.p.). Tais discussões, inclusive, nos remetem à importância de termos em conta, ao estudar poesia, tanto forma quanto conteúdo, de modo que ambos sejam interpretados em sua conexão e copresença, posto que não é concebível, como nos dirá Berardinelli, uma lírica completamente separada de seu contexto histórico coletivo.

Para diferenciar prosa e poesia, Valéry (1991) evoca, paralelamente, as metáforas do *Andar* e da *Dança*. Aquele seria uma atividade monótona e pouco perfectível, sempre dirigida a uma finalidade específica, como a de pegar um objeto ou a de chegar a um determinado lugar, responsável por estabelecer uma direção, uma velocidade e um prazo limitado. Quando o objetivo proposto é então alcançado,

quando o homem que andava [...] atingiu seu lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorve o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. (Valéry, 1991, p. 212)

Tão logo cumpre seu propósito, a “linguagem útil”, cujo único destino é ser compreendida, desvanece: “e saberei que fui compreendido através desse fato extraordinário, o

de que meu discurso não existe mais: está inteiramente substituído por seu sentido” (Valéry, 1991, p. 213).

Por outro lado, a dança permitiria diversas combinações e variações. Como um sistema de atos que tem seu fim em si mesmo, seu objetivo não é o de ir a algum lugar. Se busca “um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio” (Valéry, 1991, p. 212). Seu objetivo seria o de criar e manter, a partir de ritmos auditivos, num movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar, um certo *estado*. Isso se aplicaria também ao poema, que “não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente” (Valéry, 1991, p. 213).

Décio Pignatari (2004) opta por chamar esse “andar” da prosa de *signos-para* e essa “dança” da poesia de *signos-de*. Mas as definições que o autor atribui aos dois conceitos são semelhantes às de Valéry:

Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. (Pignatari, 2004, p. 11).

Tanto Valéry quanto Pignatari, portanto, diferenciam prosa e poesia entendendo que a primeira conduziria a uma ação, enquanto a segunda se encerraria em si mesma.

Ao lado desse pensamento, está o de que os dois gêneros se diferenciariam por um espaço maior ou menor separando os acentos tônicos das palavras, o que determinaria ritmos diferentes para cada um deles. De acordo com Antonio Candido (2006), para muitos, o ritmo da poesia “depende da situação recíproca de acentos tônicos, que devem suceder-se a certos intervalos que não podem ser demasiado extensos” (2006, p. 95), caso contrário, adentra-se o domínio da prosa, em que os acentos tônicos seriam mais raros que os da poesia. Assim, o metro seria indispensável e os versos livres seriam, na verdade, uma modalidade de prosa, não de poesia.

Segundo Candido, classificar o verso livre dessa forma não implicaria “em considerá-lo ‘prosaico’, mas apenas em traçar o seu limite” (2006, p. 96). Ideia relevante, especialmente se pensada na perspectiva da estética contemporânea, em que há uma forte tendência a uma arte

impertinente, justamente superando-se todo e qualquer limite. Contudo, os metrificadores e tratadistas tradicionais e alguns modernos, justificam que apenas “o verso metrificado é o verdadeiro” (2006, p. 96), pois o metro corresponderia ao movimento respiratório e o ritmo à pulsação sanguínea, contendo, assim, um fundamento biológico, ancorado na própria natureza.

Mas Candido nos apresenta um contraponto a esse paralelo fisiológico, indicando que, para os defensores do verso livre, ele “toma o seu ritmo sobretudo ao movimento do corpo, pois cada palavra se compõe de sons que equivalem a movimentos esboçados” (2006, p. 97). Nesse sentido, uma vez suprimida a correlação funcional metro-ritmo, a unidade do verso livre poderia ser definida por uma correlação ritmo-significado, diferenciando-o da prosa por meio de elementos como os cortes de sonoridade e o uso de figuras de linguagem.

Em todo caso, as fronteiras entre prosa e poesia não são exatamente claras. No que se refere à relação entre som e sentido, segundo Berardinelli, embora eles não coincidam, um não poderia existir independentemente do outro. Haveria apenas uma diferença de gradação, admitindo tanto a existência de poemas em que simplesmente nos deixamos levar pelo ritmo, como a daqueles em que nos fixamos principalmente no sentido. Tal reflexão é interessante para se pensar as performances de poesia falada no slam, afinal, a produção de sentido de um poema incorporado, em comparação à leitura silenciosa do mesmo texto, ocorre de maneiras completamente distintas.

Não raro, ao ver/escutar uma performance poética, somos afetados de tal maneira que não se repete na posterior leitura do mesmo poema, gerando a sensação de que, sob a forma da letra, aquele texto não possui a mesma força. De acordo com Zumthor, “um poema composto por escrito, mas ‘performatizado’ oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma”. (1997, p. 40). Falta-nos, na leitura silenciosa, o corpo e a voz da poeta a completar os sentidos. Na performance estão implicadas outras formas de expressão que nos afetam, para além do texto escrito, interferindo em nossa produção de sentido, como o ritmo e entonação da voz; os gestos corporais e expressões faciais; além dos aspectos físicos do corpo que performa e do contexto em que tudo isso ocorre, aí incluídos o ambiente e a interação da plateia.

Por outro lado, também é determinante para essa percepção diferenciada do texto performado em relação à sua versão escrita, a velocidade maior com que se passa por cada palavra – afinal, o tempo máximo para cada apresentação é de três minutos – e a impossibilidade de se retornar a trechos que já foram ditos. Afinal, a leitura silenciosa pode ser feita mais lentamente, pausada e retomando partes que não se tenha compreendido bem.

Se para Compagnon reler é repisar os próprios passos, receber o poema no momento da performance é seguir em frente, sem olhar para trás. É se abrir e se deixar atravessar pela poesia, se permitindo, em primeiro lugar, sentir. Assim, enquanto ouvimos/vemos um poema no slam, o que fica da letra são resíduos, pedaços que recolhemos no tempo fugaz da performance, entrelaçados ao ritmo, à musicalidade e à teatralidade da apresentação como um todo.

Segundo Candido (2006), nos familiarizamos mais rapidamente com a prosa. Pois comparada à poesia, seu meio de expressão estaria mais próximo da linguagem cotidiana. Mas em sua reflexão, o crítico literário não contava, obviamente, com a poesia falada no slam. Pensando, então, desde um lugar em que as fronteiras já não existem, próprio da estética contemporânea, em que a poesia marginal-periférica se insere, seria possível identificar nela, com sua musicalidade própria e um caráter narrativo tão marcado, algo como um *andar dançante*, em que a “linguagem útil” alcança o *sentido*, a partir de um percurso determinado pelo ritmo e que não se desfaz com a chegada a seu destino?

De acordo com Zumthor (1997), existe uma forte relação entre música e poesia oral, de modo que aquela estaria, muitas vezes, nas origens desta, deixando-lhe de “herança” uma série de similitudes. No caso específico da literatura marginal-periférica, suas origens, desenvolvimento e consolidação encontram profundos pontos de contato com o rap. Por isso, o ritmo, a musicalidade e as rimas empregadas pelas(os) poetas nos saraus de periferia e nos slams frequentemente se aproximam das estratégias utilizadas pelo movimento hip-hop.

Além disso, em alguns casos, trechos cantados, autorais ou recortados de músicas famosas, se intrometem entre os versos das slammers, a exemplo do seguinte excerto de Vênus, em que ela recupera fragmentos da música *Poetisas no topo*<sup>73</sup>, entrelaçando-os a sua própria escrita: “Cês anda abafando os grito de socorro / Mano nós tamo revidano e eu tô achando é pouco, / Machos ces recebam nosso troco? / Não esquecemo e esse é meu ódio e / Hoje cês vão receber em dobro / Por cada cabocla que estupraram / e colocaram pra espancar nos toco” (fornecido pela poeta). Outro exemplo dessas mesclas é o de um poema de Iza Reys, que joga com o verso “Tenha fê, porque até no lixão nasce flor” da música *Vida loka*, dos Racionais, para dizer que “até do lixão o poeta pôde nascer” (informação verbal)<sup>74</sup>.

Segundo Agamben (1999), um dos recursos mais importantes em poesia é o *enjambement*. Trata-se de uma ruptura no fim de uma linha do poema, que, diferentemente da cesura, não respeita as fronteiras dos sintagmas, situando-se no centro do contraste, da tensão,

<sup>73</sup> Com Mariana Mello, Nabrisa, Karol de Souza, Azzy, Souto, Bivolt e Drika Barbosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZYIIPPLfjY>. Acesso em: 20 Set. 2021.

<sup>74</sup> Poema performado por Iza Reys no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 28 de abril de 2022.

entre som e sentido, o que alimenta a poesia, como se ela vivesse exclusivamente de sua mais profunda discórdia. Para Massaud Moisés (2004) o verso é uma sequência de sílabas ou fonemas que, juntos, compõem uma unidade rítmica e melódica, podendo estar ou não distribuídos em uma única linha do poema. A cesura, por si só, não seria capaz de demarcar os limites de um verso, uma vez que ele seria composto de uma unidade de sentido que pode extrapolar as fronteiras entre uma linha poética e outra. Essa divisão provoca uma pausa que recebe o nome francês de *enjambement*, sendo também conhecido, em língua portuguesa, como encadeamento, cavalgamento, transbordamento e quebra do verso. Moisés o define como:

o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustem-se e a última palavra da linha conecta-se com a primeira da seguinte estabelecendo a ruptura da cadencia determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe. (Moisés, 2004, p.143).

De acordo com Norma Goldstein (1999), o *enjambement* acarreta no poema um choque entre a completude do som e a incompletude da organização sintática e semântica, resultando em uma tensão que gera ambiguidade, interferindo na produção de sentido.

Para Agamben, o *enjambement* seria o único critério realmente capaz de assegurar a identidade da poesia em relação à prosa. Por isso, segundo o teórico italiano, para que um discurso possa ser considerado poético, essa pausa prosódica e semântica – como ele próprio define o *enjambement* – deve ser ao menos virtualmente possível.

Imediatamente após a quebra, dirá Agamben, o verso lança uma ponte para o seguinte, reconectando-se àquilo que havia expulsado para fora de si, esboçando uma figura de prosa, num gesto que não exclui sua versatilidade. Logo, para o crítico, o *enjambement* seria também o símbolo da aspiração ao “essencial hibridismo de todo o discurso humano”, na figura do “andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia” (1999, p. 32). Assim, Agamben (2002) levanta a possibilidade de que, em seu último verso, o poema se transmute em prosa, já que ali não há mais a possibilidade de *enjambement*. É como se o fim do poema ensaiasse a destruição da “máquina poética”, que se precipita no silêncio, mas não sem antes insinuar uma *ideia de prosa*. O que, mais uma vez, traz à tona a fragilidade dos limites entre prosa e poesia.

Em diálogo com essas considerações estão as de Garramuño (2014b), que fala de poemas com passos de prosa, definindo-os como momentos em que a poesia convoca o outro de si que é a prosa. Tais poemas se caracterizariam por seus versos sem cortes, com *enjambement* virtualmente marcado, que se estendem através de repetições e ecolalias, além da

presença recorrente de frases da fala comum e da canção popular, do impulso por narrar e da encenação de diálogos. Esse hibridismo seria responsável por, ao mesmo tempo, assumir a identidade do poema e lançá-la para fora de si, dando forma, num sentido político, a uma poesia que questiona o específico, o próprio, a identidade e o pertencimento.

Nos poemas das slammers ocorrem cortes de versos tanto visualmente, quanto virtualmente marcados, seja por pontuações, ou com marcações que emergem apenas no momento da performance. Contrariando, portanto, a defesa que faz Agamben do *enjambement* como algo imprescindível para diferenciar a poesia da prosa, esse recurso nem sempre se apresenta nos poemas das slammers. Cada poeta encontra, porém, maneiras próprias de imprimir ritmo em sua poesia, seja no emprego da rima, nos cortes ditados exclusivamente pelo ritmo da fala, no momento da performance, ou no uso de figuras de linguagem, como as repetições anafóricas e o paralelismo – que, como vimos em Pignatari, segundo os defensores do verso livre, são suficientes para caracterizá-lo.

Segundo Agamben (2002), todos os institutos da poesia estão implicados na relação conflituosa entre o ritmo sonoro e o sentido, de modo que a rima é tão importante quanto o *enjambement*. Afinal, “o que é a rima senão o deslocamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia?” (2002, p. 143). Por conseguinte, a “palavra-rima” seria um lugar de indeterminabilidade entre a homofonia – assemântica – e a palavra – semântica –, assinalando um antagonismo entre som e sentido.

De acordo com Candido (2006), nos séculos XI e XII o uso da rima já era generalizado, tendo sido aperfeiçoado pelos trovadores provençais, tornando-se um recurso indispensável à poesia em idioma vulgar. Ao longo do modernismo, os poetas foram adquirindo maior liberdade no uso da rima, empregando-se cada vez mais o verso livre e ritmos muito mais pessoais. Dessa forma, teria se iniciado, nas palavras de Candido, uma busca por um som de prosa, através do que ele descreve como “dessonorização”<sup>75</sup> do verso, seguida de uma “ressonorização” em outros termos, possibilitando casos de supressão da rima e de quebra da regularidade rítmica, entre outros aspectos. Entendo, com isso, que a poesia já caminhava em direção ao caráter impertinente que assumiria na contemporaneidade.

Candido descreve a rima como o recurso mais importante na produção de efeitos especiais de sonoridade do verso e indica que sua principal função é “criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no

---

<sup>75</sup> Candido explica que, por dessonorização, ele entende não a sonoridade de cada palavra, mas a diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes.

poema”. Por isso, não raro, “nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas” (Candido, 2006, p. 62).

No caso da poesia oral, conforme Zumthor, apenas em sociedades dotadas de práticas de escrita generalizadas é que a rima aparece. No entanto, elas não tendem a ser idênticas, limitando-se muitas vezes a uma vogal ou aproximando duas vogais de articulação vizinha. Sua localização é variável, podendo ser encontrada no início do verso, sob forma aliterativa, ou na cesura. A rima não costuma afetar o poema oral por inteiro, ocorrendo, na maioria das vezes, em apenas um ou outro verso, com intervalos imprevisíveis. Em todo caso, a rima, a aliteração e o paralelismo sintático seriam, para Zumthor, as estratégias mais recorrentes na poesia oral.

Algumas poetas não utilizam a rima. Dentre as que a empregam, não se percebe um uso contínuo, uma vez que é comum as rimas aparecerem apenas em alguns trechos do poema ou, quando frequentemente aplicadas, haver longos trechos em que não aparecem. Esses aspectos encontram consonância com as descrições de Zumthor sobre o emprego da rima na poesia oral, considerando sua localização variável e sua não recorrência no poema como um todo, aparecendo em um verso ou outro, sem intervalos específicos. Além disso, as rimas vocálicas são mais frequentes na poesia falada no slam, algo que também ocorre nas letras de rap e na poesia oral tradicional, conforme Zumthor.

Outro recurso poético muito relevante para esta análise, considerando sua capacidade, segundo Candido, de interferir na correlação ritmo-significado de um poema, são as figuras de linguagem. São recorrentes na poesia das slammers algumas figuras de harmonia, como aliteração<sup>76</sup>, assonância<sup>77</sup> e paralelismo<sup>78</sup>; de repetição, como anadiplose<sup>79</sup>, anáfora<sup>80</sup>, epanalepse<sup>81</sup>, epístrofe<sup>82</sup> e simploce<sup>83</sup>; e a metáfora<sup>84</sup>, um tropo de similaridade.

---

<sup>76</sup> Segundo definição de Sebastião Cherubim “consiste na incidência reiterada de fonemas consonantais idênticos.” (1989, p. 10).

<sup>77</sup> “Sequência de palavras ou sílabas semelhantes, mas não idênticas.” (Cherubim, 1989, p. 18).

<sup>78</sup> “Consiste na repetição de ideias ou de palavras que se correspondem quanto ao sentido” (Cherubim, 1989, p. 50).

<sup>79</sup> “Figura de repetição de palavras do fim de um período ou oração, ou de um verso, no princípio do período, oração ou verso seguinte.” (Cherubim, 1989, p. 12).

<sup>80</sup> “Repetição de uma ou mais palavras no princípio de duas ou mais frases, ou de dois ou mais versos.” (Cherubim, 1989, p. 13).

<sup>81</sup> “Consiste na repetição da mesma palavra ou expressão no começo e no fim de um mesmo verso ou frase.” (Cherubim, 1989, p. 32).

<sup>82</sup> “Consiste na repetição da mesma palavra no fim do verso ou frase.” (Cherubim, 1989, p. 34).

<sup>83</sup> “Consiste na simultaneidade da anáfora e da epístrofe.” (Cherubim, 1989, p. 60).

<sup>84</sup> “É a figura de linguagem em que se dá a substituição da significação natural de uma palavra por outra em virtude de uma relação de semelhança subentendida.” (Cherubim, 1989, p. 44).

### 3.4. O ANDAR DANÇANTE DA POESIA NO SLAM

Para pensar, à luz da contemporaneidade, os textos das slammers, essas produções artísticas tão vastas e tão ricas, em que as fronteiras, se existem, são para ser transpostas – com poesia a passos de prosa, avançar extasiados, entregues ao ritmo, rumo a um destino em que a máquina poética não se desfaz ao se precipitar no abismo: volta ao topo, ao início –, reuni um corpus composto por cinco autoras: Abelha, Iza Reys, Kátia Leal de Sena, Joi Gonçalves e Vênus. A escolha por essas poetisas se deu, primeiramente, pela viabilidade de se ter acesso a pelo menos três poemas escritos por cada uma delas e, em segundo lugar, porque elas utilizam recursos rítmicos diferentes umas das outras, representando algumas das formas mais recorrentes da poesia falada no slam na região estudada. Serão analisados poemas presentes em arquivos fornecidos por Abelha, Kátia e Vênus; além dos retirados dos livros *Caminho de volta pra casa*, de Iza Reys, *Até mesmo se borboletas não me dessem medo*, de Joi Gonçalves e *Um sarau, um slam, um sambar: meu corpo (r)existe*, de Kátia Leal de Sena, bem como da fanzine *Empatia não substitui vivência*, de Vênus.

Regiane Abelha é produtora cultural, poeta, MC e arte-educadora, com ampla atuação na cena da poesia falada de BHRM. Idealizou e articula, periodicamente, o *Sarau e Feira* e o *Slam e Feira*, eventos que valorizam a poesia e a produção artesanal de artistas independentes. Participante ativa também na cena do hip-hop, inclusive nas batalhas de rap estilo livre ou *freestyle*, onde criam-se letras improvisadas, Abelha tem uma poética muito próxima desse gênero musical, com destaque para as rimas que ela utiliza, bem como algumas figuras de repetição e harmonia. Sua linguagem é bastante direta, mas também contém metáforas, símbolos e referências. Para esta análise, serão utilizados os poemas “Reza”, “Sinais” e “Café preto, sem açúcar”.

### Imagem 15 – Poema “Reza”, de Regiane Abelha

Tentei rezar... / Tentei Rezar pra Jesus pra Alá / Para Cruz e pra Oxalá; / Acendi a vela / Junto com as velhas.  
/ Pensei que, / Se pá, poderia beber com os Deuses em Valhalla. / Pois mamãe fez-se espelho de guerreira / E  
com papai verdadeira.

Tentei / Trocar uma ideia com Chico Xavier / Pedir bênção ao Preto veio e ao seu Zé; / Fiz minha prece /  
Tomei meu passe / Não me apresse / Só tô de passagem; / Acreditei até nas fadas / Siminho não ressuscitou; /  
Do templo eu subi as escadas / Com Buda tomei um chá / Até o nirvana fui meditar / Depois na casa de Jeová  
/ Fui ceia.

Reclamei de barriga cheia / Tive azia da ceia / E não satisfeita me embriaguei com os pecados; / Fumei  
cigarrinho do diabo / Fortaleci no cigarro, tá barato, o maço, o câncer, o trago, na esquina 50 centavos, na  
promessa mais um TRAGO / Trágico. / 50 reais por pedido, 100 pela promessa / No meu bolso / Só moedas /  
Imagina com o que gastei; / Ofertei meu peito cheio de amor, / pra mim tudo, pra eles merrecas / Insuficiente  
/ Chamaram-me de demente / Porque rezava pra muita gente; / Não! Perdão, pra muitos deuses. / Disseram  
que eu tinha escolha / A escolha era os deles sem os meus; / Rezar para apenas um / Não podia ficar sem  
nenhum / Preparei minha reza / Com um pouco mais de pressa; / Sem dobrar os joelhos, porque não tava muito  
afim. / Ergui as mãos pro céu, disse enfim:

“Oh Deus, deu ruim! / Mande o dilúvio de novo, / Troque uma ideia com Poseidon, Yemanjá e todos os outros  
deuses do mar. / Destrua e reconstrua teus filhos que eles chamam de teu povo  
E que eles já estão cansados de pedir socorro, / Teu favorito se cansou de dizer amém o outro e parece que foi  
pouco, / E Deus, se somos tua imagem e semelhança, tu deve ser muito louco.  
E nesse mundo que diz ser teu, Oh criador! / Que só vejo ódio, rancor e dor. / Peça-lhe para teu povo só um  
pouco mais de amor”.

Achei que tinha ido bem / Mas fui apedrejada; / Quase que na cruz fui pregada. / Mal lá fala disse que eu  
estava contaminada; / Mais cedo se foi cobrar a dívida e sem grana na mão, duas vezes no cartão, milagre em  
promoção, no fundo do alforje a salvação / Para ovelhas do senhor que trabalhavam com muito labor / Mas o  
lobo que as devorava vestia-se de pastor.

Pregando ódios / Exigindo perdão; / Segregação bíblia ao alcorão / Gritos de paz: “Para o inferno eles irão!”.  
/ Amor ao cifrão, na rua: / “Paz o senhor irmão” / Nas costas a pedra na mão; / De pagão chamaram meu  
tesão / Pra você mulher da vida / Achando que me ofendia. / Não há redenção / Os mais criativos mandaram-  
me esquentar minha barriga no fogão / Julgando minha percepção / Mantando um ao outro por conta de  
religião. / E criticaram minha oração!?

Eu disse: NÃO! / Fiz rebelião / Verdade Joi, sou moça de hoje, / Não como antigamente / Que chamem de  
demente / Porque eu sou louca mesmo! / No mundo loucura a sanidade é ter nos olhos aguardente / No fígado  
ela faz-se presente / Mulher da vida: elogio, termo bonito / Sou piranha mesmo, reconhecida / Sexo é vida, e  
que não me falte / Suprir desejos carnis que pedem cada vez mais / Então me deixa fuder / E vai se fuder /  
Eu sou eu, você é você. / Sou pagã; / Sou cristã; / Sou verdadeira; / Minto demais; / Sou maloqueira; / Não  
olho pra trás; / Sou santa; / De casa; / Não faço milagres. / “Pro” santo deixei um corte / Pros gnomos a garrafa  
pra que álcool não nos falte. / Digo ser amante, mas é o azar que sempre me fode. / Sou amiga de Jesus, só  
não faço parte do fã clube. / Não lhes julgo e peço que não me julgue; / Afinal, quem sou eu? / E eu sou nada,  
uma Zé ninguém. / Mas pra mamãe sou o mundo, / Pra papai só orgulho, / Para meu irmão inspiração eu  
trouxe, / E agora rezo apenas para que tuas crenças lhe abençoem.

Fonte: (fornecido pela poeta)

## Imagem 16 – Poema “Sinais”, de Regiane Abelha

Bendito seja e bem dito foi / Foi a muito tempo atrás / Quando perdi os sentidos, pedi sinais / Vi no topo do monte sinai / Moisés com pai, que tinha ido comprar cigarros a 10.000 anos atrás. / Mais Buda, Alá, Olórum e seus Orixás / Selando um acordo de paz / Mas, foi deturpado pelo esperto / Que levou o decreto / Ordenando amor apenas para si próprio e não aos demais / A lei foi selada pela DIÁSPORA / Tomando lugar de fala. / E disse a vingança é minha / Mas foi pele cor da pele que o ferro fere / Sal grosso jogado pra cicatrizar a ferida / E disseram que a vida é uma corrida / Só venci uma vez, deram a dianteira ao burguês / E chamara de justiça / Justiça só pra uns, ditadura

Deve ser por isso que meu irmão é branco nos filmes / E O Auto da Compadecida é quase um crime / Beleza do mundo é vasta / Visão de quem enxerga é rasa / BELEZA NEGRA não é aceita é tolerada, / Padrão globeleza / Que chama se for pra fazer bonito na pista / Mas de resto, minha tia preta só serviu pra fazer faxina / Igual os boy, que tão estudando direito agora / Pra me pagar errado cada centavo suado por hora / E não é uma noite no Faustão / Que apagarão séculos de ingratidão / Mas é um começo, ver mano Bill honrando o gueto

Não me conforta dizer que todos temos um pé na senzala / Pragas, no mundo onde Braganças ainda condenam Bragas / VOLTEI a pedir sinais, me apontaram sinal da cruz / Tentaram exorcizar demônios / Achei foi cômico / Foi tipo minha mãe quando me dava a luz

Me soltei das amarras tipo mágica / Disse abra-k-dabra e meu mano K-dabra abriu, AS MENTES / Os boy não queria, mas era João quem dizia / Deus me dibre, da burguesia / Queriam cultura falada, foi Zere quem apedrejou, poesia / Foi um Jesus quem pediu, na rocha ele subiu / Meu povo merece e perece de amor / Concordei com Farck !  
Disse verdades, Tá feio / Tá horroroso humanidade OBS: todos eram do mesmo coletivo na época em que a poesia / foi escrita, a autora teve seu primeiro contato com a poesia marginal através dos poetas / mencionados no texto / Cês tão passando vergonha / Bate palma pra Pelé e passa a napa com Maradona e os boy em Fernando de Noronha / Fui procurar minhas histórias, só encontrei histórias brancas / Mas mano, a coisa tá preta agora / Carrego os meus na memória / Me visto de noite, me visto pra noite / Sou muito samba pra ser fundo de quintal e me levem a mal se quiserem / Não vou dar moral / Sou menina veneno / Faço do mundo pequeno pra todas as minhas verdades / Sou vadia, mulher da vida, tô fudida mas sigo fudendo / Bato de frente com a vida / Venho bem mais que Salem / Herdeira das bruxas que rogam por mim no além / Provarei, que não tenho nada a provar pra ninguém

SOU GUETO, PRETO, RESPEITO / Exijo reparação aos erros fatais, morte aos falsos ideias, aos fardados do mato / E aos "bolsonaros" que tão coçando o saco, / Que não levantem tua pica / Nem pros urubus eu jogarias tuas carniças e mais... / Mas isso foi a muito tempo atrás / Quando perdi os sentidos e ainda pedia sinais / Agora, peço PAZ.

## Imagem 17 – Poema “Café Preto, sem açúcar”, de Regiane Abelha

Eu que nunca tive Nescau aprendi a segurar o toddy / Ela café preto, forte, sem açúcar / Não veio para ser segura / Pura era a cachaça que eu tomava antes de proferir cada palavra sobre ela / Ela, curando ressaca, tava farta dos vícios que eu romantizava / Catava todos os cacos que eu deixava pelo caminho / Eu Tipo vidro, frágil quebradiço, na sacola de plástico / Cortando mãos, braços quando era recolhido / Já tinha me feito lixo, reciclável / Me tornei algo admirável, artístico, difícil e sem compromisso comigo / Vendendo-me como sorriso, tantos maus tratos ao espírito que refletiam no físico / Ela corria o risco, de ser mais um riso arrancado por um trocadilho / Bem construído, eu rindo de nervoso / Pois já tava no 5º esboço dos versos que fiz pra ela / Poeta né, legitimamente licenciada para não pedir licença / Pra falar sem escrúpulos e nem decência sobre vivências / Principalmente a própria,

Eu que sempre fui mais sórdida nas linhas / Autodestrutiva, com Tendências suicidas a chamei de vida / Ela vivida demais, cheia de dívidas, / sem tempo pra embelezamento de erros feios em forma de palavras bonitas / Tipo abelha fazendo mel com saliva / certeza é que nunca quis que ela fosse minha / Ela já se tinha, também não me chamava de sua / A gente se vira, mas não dá pra dar conta sozinha / Cuidados são necessários / Cruel é que não consigo cuidar nem de cactos, / Já não sentia o cheiro das flores, / Ela era flora diversa, diversificadas palavras sem emitir um som / Eu na porra de um poema do Drummond / Formação de quadrilha, / Pegando todas as pedras do caminho e colocando na mochila / Fazendo peso nas costas, experiências por acúmulo / E até ela concorda, que eu meio corcunda pelo mal jeito na coluna / Já não dava pra ser oriunda desse mundo de gritaria e preferia me fazer escuta / Confusa de tanto desfazer os nós dos cachos, tentei refazer nós e não refiz os laços / Percebi que não sentia saudades de quem me abraçava / Sentia saudades dos abraços, e é preciso lutar mas nem tudo dá pra ganhar no braço / Não dá pra viver a dois com dois romances separados / Nada saudável, achar que sabe demais, arrogância não é sinal de inteligência quando tem-/ se negligência com os demais / E nunca fui fã de justificar meus meios com os finais / Incapaz de ter empatia pela vida vinda ao meio-dia quando o Sol estalava, / Porém necessitada, queimava a pele pra ganhar meios de gastar com rua e a madrugada, / Era nessa que eu perdia a chave de casa / Não por ser do contra, mas por ser a favor de minhas vontades / Ela entendia da vida, já sabia que malandragem começa assim / Eu vivida, rodada para saber que ela não era estrada pra mim / Ela comigo só pelo gosto eu que tinha / Eu com ela só pelo gozo eu que tinha / Enfim, no fim nunca foi muito sobre ela e mais sobre mim / Não é à toa que egoísmo começa com ego que começa com “é” onde tem eu demais nos / versos da poesia, e não que falar de mim seja egoísta / É que já não tinha espaço pra ela, a farinha e eu em minhas linhas.

Fonte: (fornecido pela poeta)

O poema “Reza”, começa com a repetição anafórica, A) no primeiro e segundo versos da primeira estrofe e B) no primeiro verso da segunda estrofe, da palavra “tentei”: A) “**Tentei** rezar... / **Tentei** rezar pra Jesus pra Alá”; B) “**Tentei** / Trocar uma ideia com Chico Xavier” (fornecido pela poeta, destaques meus). O poema discorre sobre as experiências do eu lírico em diferentes religiões, além do julgamento sofrido por não se fixar em apenas uma.

Caso a poeta não houvesse usado o verbo “tentei” antes das palavras “rezar” e “trocar”, permanecendo “rezei” e “troquei”, a interpretação seria de que as ações foram concretizadas. Mas, ao construir as frases dessa forma, ela permitiu que permanecesse subentendido em “tentei” uma ideia de “não consegui” ou “não me deixaram”. Além disso, a repetição da palavra ajuda a reiterar essa ideia, que segue sendo desenvolvida ao longo de todo o poema de diferentes formas.

Mais adiante, quase no fim do texto, há outra repetição anafórica: “**Sou** pagã / **Sou** cristã / **Sou** verdadeira / Minto demais / **Sou** maloqueira / Não olho pra trás / **Sou** santa / De casa / Não faço milagres” (fornecido pela poeta, destaques meus). A repetição da palavra “sou” funciona como uma conclusão diante das reflexões do eu-lírico sobre as diversas religiões que experimentou e sobre os julgamentos por não optar por apenas uma. Além disso, também há um uso interessante de antíteses, quando o eu-lírico afirma ser, ao mesmo tempo, pagã e cristã, verdadeira e mentirosa, para indicar que pode ser o que bem entender.

Outra figura de repetição recorrente nos poemas de Abelha é a anadiplose. No poema “Sinais” aparecem dois exemplos dessa figura: “Bendito seja e bem dito **foi** / **Foi** há muito tempo atrás”; “E chamaram de **justiça** / **Justiça** só pra uns, ditadura” (Abelha, fornecido pela poeta, destaques meus). A anadiplose é recorrente nas letras de rap e imprime certo ritmo ao texto, além de reforçar a proximidade entre a poesia falada no slam e o gênero musical mencionado.

Os poemas de Abelha são bastante imagéticos, o que se dá a partir do uso de referências, símbolos e metáforas. No poema “Café preto, sem açúcar” o verso “ela café preto, forte, sem açúcar” (fornecido pela poeta) atribui à moça de quem se fala, metaforicamente, a força e a amargura do café, em contraposição ao eu-lírico, descrito como fraco, autodestrutivo e hostil nos versos “eu tipo vidro, frágil quebradiço, na sacola de plástico / Cortando mãos, braços quando era recolhido”, (fornecido pela poeta). Mais adiante, no trecho “Ela flora diversa” (fornecido pela poeta) a moça é associada às flores, mais uma vez contraposta ao eu-lírico, que diz não conseguir cuidar nem de cactos e não sentir mais o cheiro das flores – nesse caso, possivelmente em referência ao uso da cocaína, descrita no poema como “farinha”. Por fim, a última metáfora a ser destacada, mais superficial, se encontra no verso “Porém necessitada, queimava a pele pra ganhar meios de gastar com rua e madrugada”, em que “queimar a pele” significa trabalhar sob o sol.

No poema “Reza”, aparecem alguns símbolos da igreja católica, como a Santa Ceia, nos versos “Fui ceia / Reclamei de barriga cheia” (fornecido pela poeta) e a Cruz, no verso “Quase que na cruz fui pregada” (fornecido pela poeta). Essas figuras ajudam a dar sustentação para o

poema, uma vez que ele se refere a diferentes religiões, criando imagens reconhecíveis por todos. Os poemas de Abelha são atravessados por inúmeras referências de conhecimento coletivo, desde figuras como Chico Xavier, Buda, Alá, Jesus, Poseidon, Iemanjá, Moisés, Olorum, Pelé, Maradona, Jeová; até filmes e livros como *O alto da compadecida* e *Peter Pan*, com a personagem Sininho. Acessar figuras e informações de conhecimento geral também é um recurso comum às letras de rap, visando à identificação imediata por parte do público.

Os cortes nos versos de Abelha, em sua maioria, são cesuras, não dividem sintagmas. Além disso, parecem ocorrer apenas como uma forma de organizar o poema, mas também o aproximam das letras de rap, construídas por meio do encadeamento de frases terminadas em rimas. Em todo caso, percebem-se algumas ocorrências de *enjambement*.

Geralmente, eles apenas favorecem as rimas, uma vez que o corte, colocado naquele ponto, permite que a última palavra rime com a última do(s) verso(s) seguinte(s), como nesse exemplo: “Venho bem mais que Salem / Herdeira das bruxas que rogam por mim no além / Provarei, que não tenho nada a provar pra ninguém” (fornecido pela poeta). Nesse trecho, vemos que há uma separação entre a frase disposta no primeiro verso e seu complemento, disposto no segundo. Essa separação permite que “Salem” rime com “além” e com “ninguém”, palavras que aparecem, respectivamente, no final de cada um dos três versos. Além disso, a vírgula colocada depois da palavra “provarei”, no terceiro verso, funciona como um *enjambement* virtualmente marcado, uma vez que cumpre a função de uma pausa, demarcando um choque entre duas ideias contrárias: de se provar algo, sendo que esse algo é a não necessidade de comprovação.

Para além do suporte às rimas, os cortes nos poemas de Abelha também podem funcionar como um auxílio para as repetições, a exemplo do verso “Tentei / Trocar uma ideia com Chico Xavier” (fornecido pela poeta), do poema “Reza”. No trecho, o corte funciona como um suporte para a repetição da palavra “tentei”. Ao separar os dois verbos, a poeta coloca o primeiro em destaque, reforçando a ideia de uma tentativa que não alcançou o objetivo proposto.

De forma semelhante, nos versos “Ela flora diversa, diversificadas palavras sem emitir um som / Eu na porra de um poema de Drummond / Formação de quadrilha” (fornecidos pela autora), ao isolar a expressão “formação de quadrilha”, Abelha insere uma referência capaz de produzir um choque que determina um sentido novo. Trata-se de uma menção ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, que fala de amores não correspondidos. Assim, a poeta insere em seu texto a possibilidade de que o amor que descreve, de alguma forma, coincida com o dos versos de Drummond.

No que concerne ao emprego das rimas, a poética de Abelha se aproxima muito das letras de rap, o que pode ser percebido por alguns fatores. Primeiramente, a poeta alterna rimas fracas e fortes, enriquecendo suas estrofes, enquanto as compõe de modo a culminar nos *punchlines*, aqueles momentos em que, segundo Edwords (2023), a estrofe atinge seu clímax, tão importantes nas batalhas de rap estilo livre. Chega-se a tais momentos a partir de jogos de palavras, com comparações, trocadilhos, metáforas, homófonos etc., recursos os quais, como vimos, Abelha utiliza bastante. Além disso, a poeta costuma usar uma mesma rima no final de alguns versos, migrar para outra que, mais uma vez, emprega no final dos versos seguintes, e assim sucessivamente. Muitas vezes, a rima construída por Abelha ocorre no interior do verso, o que também não é incomum no rap. Pela forma livre como a poeta alterna a rima, seria difícil enquadrar seus versos em classificações quanto à posição na estrofe, algo que avizinha sua poética das letras de rap freestyle.

Tendo em vista a classificação de rimas quanto à fonética, um tipo de rima muito recorrente nos poemas de Abelha é a Rima Toante ou Assonante, em que há correspondência de sons vocálicos. Tomemos o seguinte exemplo, retirado do poema “Reza”:

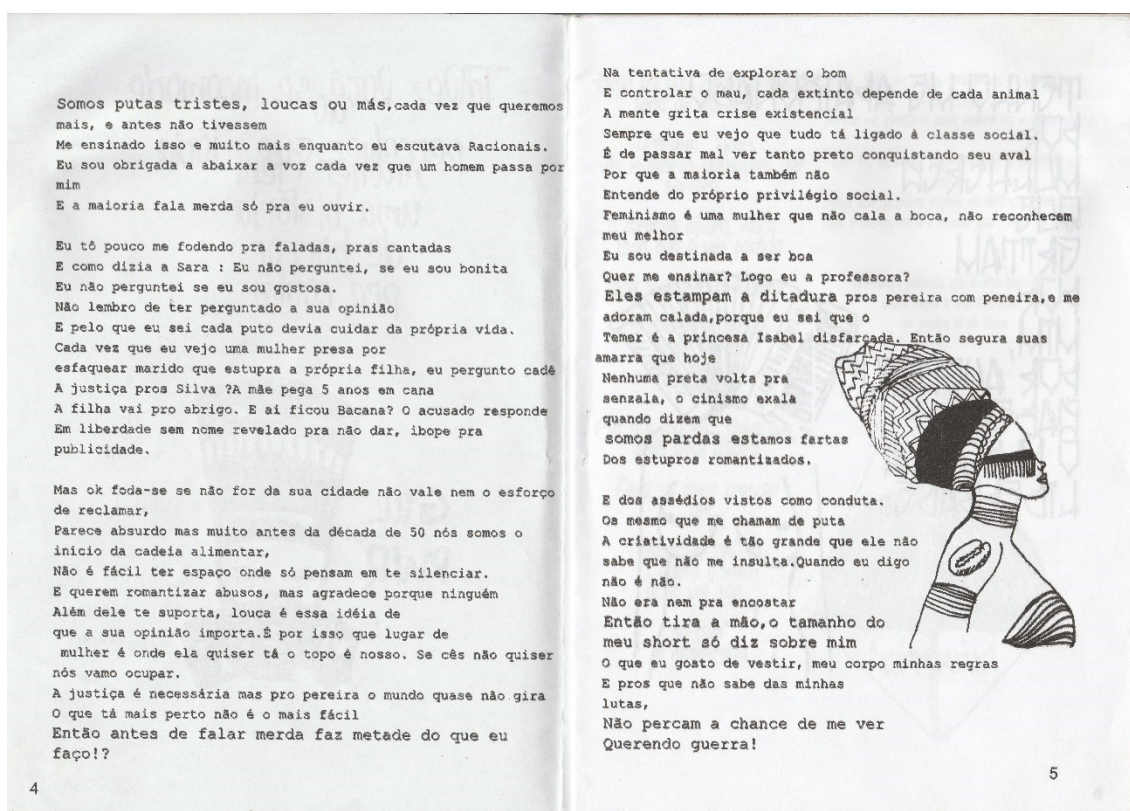
C) “Mande o dilúvio de **novo** / Troque uma ideia com Poseidon, Iemanjá e todos os outros desses do mar / Destrua e reconstrua teus filhos que eles chamam de teu **povo** / E que eles já estão cansados de pedir **socorro** / Teu favorito se cansou de dizer amém o outro e parece que foi **pouco** / E Deus, se somos tua imagem e semelhança, tu deve ser muito **louco**” (fornecido pela poeta, negrito meu).

Conforme os destaques em negrito no excerto C), ocorre, no final de cada verso, a repetição dos sons vocálicos “ô” e “u”. Algo semelhante ao que podemos observar no seguinte trecho, extraído do poema “Café preto, sem açúcar”: D) “Beleza do mundo é **vasta** / Visão de quem enxerga é **rasa** / BELEZA NEGRA não é aceita é **tolerada**” (fornecido pela poeta, caixa alta da poeta, negrito meu). No caso do exemplo D), é o som vocálico “a” que se repete duas vezes no final de cada verso. A recorrência desse tipo de rima aproxima a poética de Abelha das descrições de Zumthor para a poesia oral, tendo em vista que, como vimos, o crítico aponta uma tendência do emprego de rimas reduzidas à vogal. Algo que também ocorre nas letras de rap, de modo que este é mais um fator responsável por aproximar os poemas de Abelha do gênero musical.

A escrita de Vênus também guarda suas semelhanças com o rap, com o emprego de rimas no fim dos versos, muitas delas criadas a partir de sons vocálicos. Além disso, sua linguagem é bastante direta, ornamentada pelo uso de metáforas que dão o tom de seus textos.

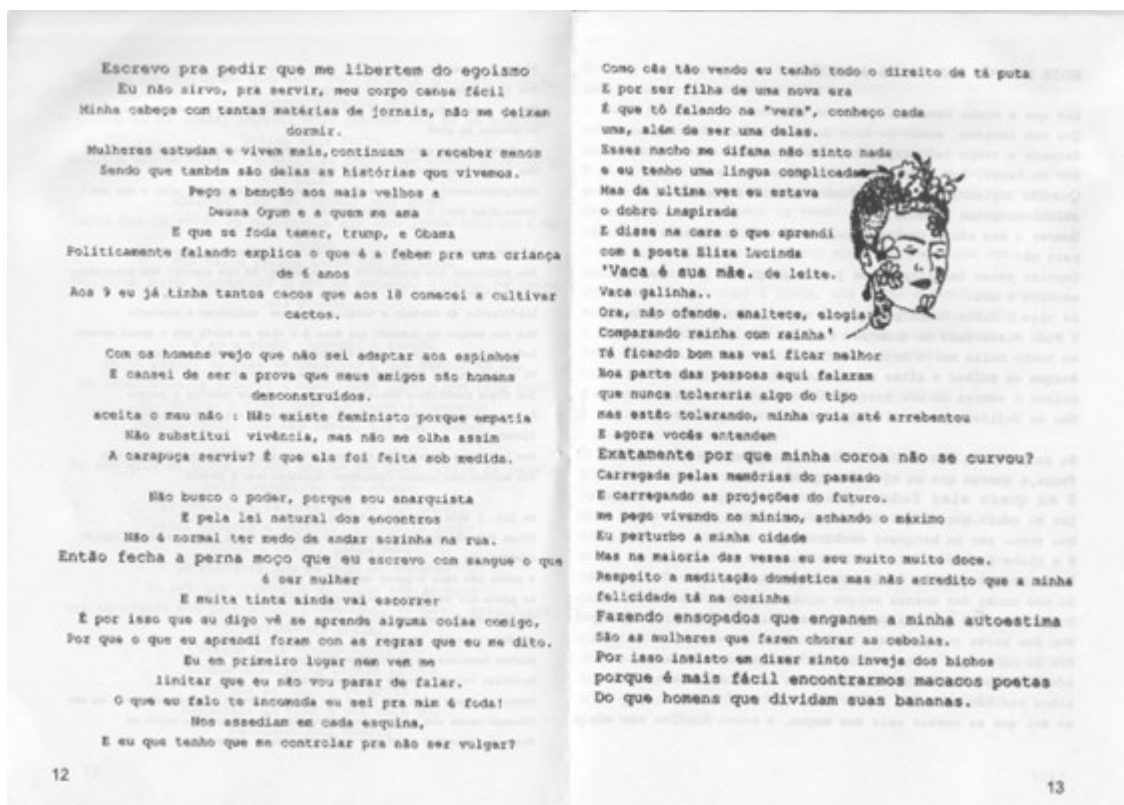
Poeta, slammer, tatuadora, cartomante e produtora cultural, ela transita entre as artes visuais, a performance e a literatura. Vencedora de inúmeras competições locais e estaduais, foi semifinalista no Slam BR de 2019. Integra o *Coletivo Sarau de Periferia* e a *Coletiva Manas* – que realiza o *Sarau das Manas* e o *Slam das Manas*. Analisaremos os poemas “Somos putas tristes, loucas ou más” e “Escrevo pra pedir que me libertem do egoísmo”, presentes em sua fanzine *Empatia não substitui vivência* e o poema “Numa ânsia de vida”, fornecido pela poeta.

### Imagem 18 – Poema “Somos putas tristes, loucas ou más”, de Vênus



Fonte: (Vênus, 2019, p. 4-5)

Imagem 19 – Poema “Escrevo pra pedir que me libertem do egoísmo”, de Vênus



Fonte: (Vênus, 2019, p. 12-13)

## Imagem 20 – Poema “Numa ânsia de vida”, de Vênus

Numa ânsia de vida nasci em / Tempos rudes aceitei contradições lutas e pedras onde /  
 Ensinaram as crianças a terem medo de bruxas / e não da igreja que as queimavam vivas /  
 / Grito de onde vem esse medo sobre mim? / Quando me entendi mulher / Me recusei a  
 entender a solidude / Amo os silêncios porque deles tiro / Palavras que são poemas  
 remédios

Eu tenho em mim a decadência de existir, / me nomeei lésbica porque me identificar /  
 como mulher me manteve sã. / Não fui ensinada espiritualmente a suportar a vida  
 / Minha infância pobre repleta de violência doméstica, / fome e desespero é o mundo que  
 trago às costas. / primavera florida no hemisfério sul e era / medo o que florescia no  
 jardim da minha casa / Se eu escrever socos na cara perdoem / Minha consciência saturada  
 / Não tem formas para escapar ilesa e / eu não tô impune. / Existir dói e eu faço doer os  
 engenhos das palavras. / Não me leiam se não querem se assustar de serem / o motivo das  
 nossas vidas sempre reveladas como carcaças, / somos mais que meras metáforas / se  
 assustem menos ainda quando eu disser / que já estou vendo nos varais os testículos dos  
 / homens que não sabem se comportar / Talvez você se incomode ao perceber / que toda  
 mulher tem uma história de / horror pra contar. / É que o falso moralismo masculino, / a  
 falta de liberdade feminina e a violência / sempre obrigaram nossas mães a / trocarem a  
 pena de escritora pela agulha de bordadeira / Sou como adubos de palavras conto sem  
 cerimônia / de angústias fodidas, me escondo em meus poemas / bibliotecas de mulheres  
 e meninas / Uma mulher traz areia nas mãos, vento nas veias / E tudo ao redor dela  
 incendeia / mulher é terra que gera vida / mas eu me sinto a raiz quadrada de uma parede  
 / tão vazia / Tenho medo no peito e coragem nas pupilas / Quero cortar a pele, me mostrar  
 por dentro / Mostrar que quando eu sangro, o meu sangue é movimento / O tédio e a  
 Exaustão dos dias / Levaram embora minha essência de / Mulher Bicho eu vi cara a cara  
 a Loucura / Minhas mãos trêmulas cheiram a desassossego / A minha capacidade de  
 escrever, / não se mede pelo meio / Eu chamo de dom, chamo do o que a gente quiser, /  
 a luta tá no peito / Eu não quero fama, quero reconhecimento / porque falam de mim,  
 como se tivessem aqui dentro. / E eu? “Eu falo de ternura, companheiro”.

Fonte: (fornecido pela poeta)

Como dito, o modo como Vênus constrói suas rimas se aproxima da composição das letras de rap, uma vez que prioriza os sons vocálicos. Nesse sentido, identificam-se Rimas Toantes ou Assonantes, conforme o seguinte exemplo, retirado do poema “Somos putas, tristes, loucas ou más”: “Temer é a princesa Isabel disfarçada / Então segura suas amarra que hoje / Nenhuma preta volta pra senzala / O cinismo exala quando dizem / Que somos pardas / Estamos fartas / Dos seus estupro / Romantizados” (Vênus, 2019, p. 5, destaques meus). Conforme os destaques, ocorre nesse fragmento a repetição do som vocálico “a”.

Os cortes nos versos de Vênus muitas vezes são arbitrários. Podem ser definidos como *enjambement*, visto que dividem sintagmas, mas, ainda que em alguns momentos provoquem certa tensão e efeitos de sentido no poema, em muitos outros não esboçam qualquer relevância,

apenas dispondo o texto em linhas. Tomemos o exemplo a seguir, do poema “Numa ânsia de vida”: “Numa ânsia de vida nasci em / Tempos rudes aceitei contradições lutas e pedras onde / Ensinarão as crianças a terem medo de bruxas / e não da igreja que as queimavam vivas” (Vênus, fornecido pela poeta). A poeta realiza, nessa amostra, quebras drásticas, separando a preposição “em” e o advérbio “onde” do restante de suas frases, sem, no entanto, a produção de qualquer tensão ou efeito relevante a partir dessas quebras. Nos últimos dois versos, por outro lado, a cesura garante uma oposição entre o medo de bruxas e a ausência de medo da igreja católica, que as queimou. Os dois modos de cortar os versos, com e sem efeitos para a produção de sentido, são recorrentes na poética de Vênus.

Entretanto, a disposição do trecho apresentado acima se contrapõe àquela que o mesmo fragmento assume na voz da poeta. Afinal, em sua performance, as pausas que Vênus imprime divergem do texto escrito, de modo que o mesmo excerto toma a seguinte forma: “Numa ânsia de vida / nasci em tempos rudes / aceitei contradições / lutas e pedras / onde ensinaram as crianças a terem medo de bruxas / e não das igrejas que as queimavam vivas” (Vênus, informação verbal<sup>85</sup>). Nesse caso, ainda que não ocorra, entre um verso e outro, alguma produção de sentido diferente daquela obtida na leitura do texto escrito, as quebras são mais harmônicas, considerando que não interrompem de forma drástica o desenrolar de cada ideia, mesmo quando dividem um sintagma. Colocadas dessa forma, mesmo no caso dos versos que pedem por uma complementação de sentido, as quebras não provocam estranhamento e soam mais naturais.

O recurso que mais se destaca na poética de Vênus diz respeito às imagens construídas por meio de metáforas. Como se vê, a poeta alterna uma linguagem direta com construções metafóricas que, longe de amenizar o tom de seu discurso, o potencializa. “Feminismo é uma mulher / Que não cala a boca” (Vênus, 2019, p. 5), escreve Vênus, no poema “Somos putas tristes, loucas ou más”. Ao invés de simplesmente conceituar o termo, a poeta opta por ilustrá-lo com uma imagem que choca, incomoda.

O mesmo ocorre nos versos “eu escrevo com sangue o que é ser mulher / e muita tinta ainda vai escorrer” (Vênus, 2019, p. 12), do poema “Escrevo para pedir que me libertem do egoísmo”, em que a imagem do sangue se liga à ideia da violência a que as mulheres se veem constantemente submetidas, a tal ponto, que ser mulher é estar constantemente sujeita a ela. Mas, para além, Vênus parece imprimir, na ambiguidade do último verso, certo tom de ameaça: o sangue que, como anuncia, ainda irá escorrer, será das mulheres ou, então, de seus agressores?

---

<sup>85</sup> Poema performado por Vênus no *Slam Clube da Luta*, em Belo Horizonte, no dia 26 de maio de 2022.

Afinal, “são as mulheres que fazem / chorar as cebolas” (Vênus, 2019, p. 13), ou seja, na escrita de Vênus, as mulheres não estão limitadas a uma posição de vítimas, são fortes o suficiente para resistir e para se rebelar.

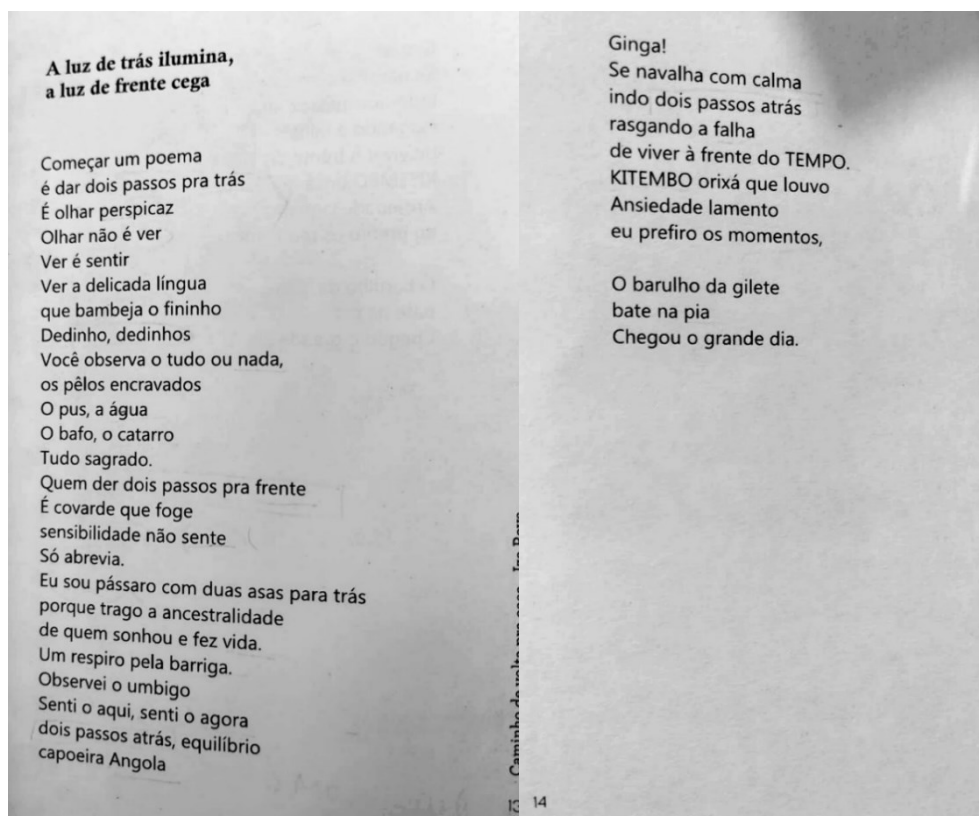
O poema “Numa ânsia de vida” é quase que inteiramente atravessado por metáforas. Começando pelas “palavras que são poemas remédios” (Vênus, fornecido pela poeta), mas vão muito além, até porque, adverte-se: “se eu **escrever socos na cara** perdoem / Minha consciência saturada” (Vênus, fornecido pela poeta, destaque meu). A poeta troca bastante a natureza das palavras, considerando que, visto de uma forma prática, socos na cara se desferem, não se escrevem. Mas num sentido metafórico, compreendemos o prenúncio de que os versos porvir podem ser acolhedores e reconfortantes, mas também incômodos e difíceis.

De forma semelhante, no trecho “Minha infância pobre repleta de violência doméstica, / fome e desespero é o mundo que trago às costas / primavera florida no hemisfério sul e **era / medo o que florescia no jardim da minha casa**” (Vênus, fornecido pela poeta, destaque meu), o que nasce no jardim do eu-lírico, ao invés de flores, é medo. A partir dessa metáfora, se estabelece um contraste entre a beleza das flores e a obscuridade do medo, dando contornos mais fortes à narrativa de uma infância marcada pela pobreza e pela violência.

Mas a poeta resiste e se rebela, afinal: “Existir dói e **eu faço doer os engenhos das palavras**. / Não me leiam se não querem se assustar de serem / o motivo das **nossas vidas sempre reveladas como carcaças** / somos mais que meras metáforas” (Vênus, fornecido pela poeta, destaques meus). No primeiro verso, o trecho em destaque sugere uma escrita dolorosa para quem a lê, afinal, ela traz em si a narrativa de experiências duras. O segundo destaque adverte, possivelmente aos homens, que o poema porvir irá escancarar a destruição das vidas de mulheres vítimas de violências praticadas por eles. O trecho, então, traz em si uma ideia da escrita como instrumento de resistência contra o silêncio e contra situações violentas. Mas também de que a realidade vai muito além daquilo que as palavras dão conta de apreender.

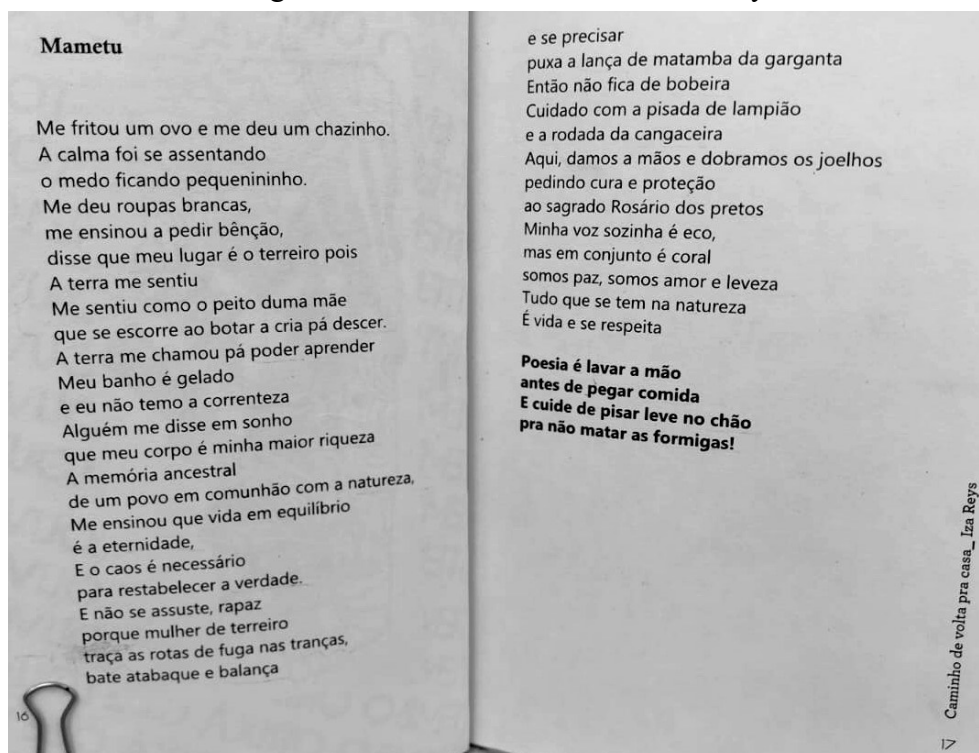
Dando sequência ao trabalho, serão analisados os poemas de Iza Reys “A luz de trás ilumina, a luz da frente cega”, “Mametu” e “Erê”. Poeta, artesã, trancista, macumbeira, arte educadora, descendente de quilombola e contadora de histórias afro-brasileiras, Iza Reys integra o coletivo *Afrolíricas*, que, dentre outras atividades, realiza o *Afroslam*. Sua poética conta com muitas rimas e algumas metáforas. Mas me arrisco a dizer que os recursos que mais se destacam em seus textos são as figuras de repetição e harmonia, por imprimirem neles certo movimento, e as referências que se ligam à ideia de ancestralidade.

Imagem 21 – Poema “A luz de trás ilumina, a luz da frente cega”, de Iza Reys



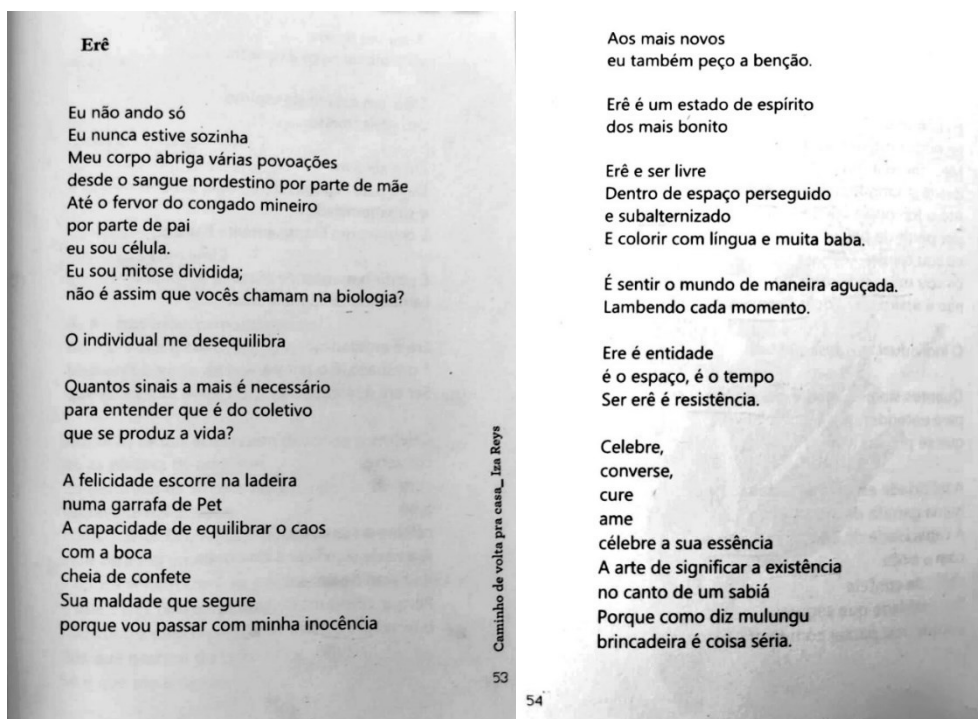
Fonte: (Reys, 2022, p. 13-14)

Imagem 22 – Poema “Mametu”, de Iza Reys



Fonte: (Reys, 2022, p. 16-17)

## Imagem 23 – Poema “Erê”, de Iza Reys



Fonte: (Reys, 2022, p. 53-54)

Assim como *Abelha*, Iza Reys corta seus versos muito mais com cesuras do que com *enjambement*, embora este último também apareça, como no exemplo a seguir: “o barulho da gilete / bate na pia / Chegou o grande dia” (Reys, 2022, p.14). Nesse excerto, vemos que quebrar a frase “o barulho da gilete bate na pia” tem como efeito uma surpresa em relação ao sentido dado à palavra “gilete”, afinal, por se tratar de um objeto cortante, não é incomum que, ao lê-la desconectada do restante do sintagma, se pense em uma cena relacionada à violência, ideia que o verso seguinte desconstrói, aclarando que o som da gilete representa, na verdade, o fim do trabalho de raspar cabelos ou pelos.

Mas os cortes que Iza Reys emprega em seus poemas tendem a servir predominantemente como um recurso de organização geral, delimitando versos curtos, que provocam no texto como um todo uma sensação de movimento, de passos de dança. No poema “A luz de trás ilumina, a luz da frente cega” esse efeito se amplia, combinado com o uso insistente, ao longo de todo o poema, da repetição das palavras “dois passos atrás”. Entendo como sendo a figura de linguagem *simplece*, uma vez que a repetição ocorre ora no início, ora no fim de um verso, ainda que sofra algumas modificações.

A escolha das palavras não é por acaso, elas remetem à capoeira<sup>86</sup>. Nela, o movimento mais básico, a ginga, consiste justamente em levar a mão direita para a frente e a perna direita para trás, fazendo o mesmo, logo em seguida, com o lado esquerdo do corpo. Essa alternância constante passa a sensação de recuo, de dar sempre *dois passos para trás*.

Iza Reys, inclusive, inicia com os versos “Começar um poema / é dar dois passos para trás” (Reys, 2022, p. 14), anunciando o poema-dança ou poema-luta que estamos prestes a ler. Assim, distribuídos ao longo do texto, aparecem os versos “Quem der dois passos pra frente / É covarde que foge” (Reys, 2022, p. 14), em que os passos mudam de direção, mas o movimento persiste; “Eu sou pássaro com duas asas para trás” (Reys, 2022, p. 14), em que o eu-lírico se metamorfoseia em um pássaro, ainda remetendo ao movimento da capoeira; e “Dois passos atrás, equilíbrio / capoeira Angola / Ginga” (Reys, 2022, p. 14), momento em que emergem o nome da luta-dança e do movimento que se repete no texto.

Ao relacioná-la também ao gesto de raspar os cabelos, Iza Reys amplia ainda mais a ideia de movimento com que trabalha, como se observa nos versos “se navalha com calma / indo dois passos atrás / rasgando a falha” (Reys, 2022, p. 14) e nos últimos, já mencionados, que se referem ao barulho da gilete batendo na pia, ao fim do processo. Nos dois casos, os versos são construídos a partir de descrições de situações de movimento, criando imagens mentais dos gestos de navalhar, de dar passos atrás e de bater a gilete, determinando, assim, uma cadência.

Raspar os cabelos faz parte de um ritual de iniciação no Candomblé, religião de matriz africana que, assim como a capoeira, liga-se à ideia de ancestralidade. Olhar e/ou caminhar para trás guarda também o sentido de se entender as próprias raízes, isto é, deter-se um pouco no fluxo do tempo e dar lugar à valorização da ancestralidade. Isso é recorrente nos poemas de Iza Reys e emerge também em várias referências que a poeta constrói. Ademais, outros elementos ligados ao candomblé marcam sua poética. Percebe-se menções a tradições, objetos e figuras comuns à religião de matriz africana, como o uso de roupas brancas<sup>87</sup>; o atabaque<sup>88</sup>, instrumento musical utilizado em rituais, danças e festas; além de figuras como o orixá do tempo Kitembo<sup>89</sup>;

---

<sup>86</sup> Manifestação cultural afro-brasileira que envolve elementos de dança, arte marcial, música, jogo e religiosidade. Seus principais elementos são a música do berimbau, a ginga, a roda e os movimentos corporais executados por seus integrantes. Durante o jogo, os capoeiristas se revezam, de modo que dois deles se enfrentam no centro da roda, seguindo os ritmos do berimbau, enquanto os demais permanecem no entorno, cantando e/ou tocando. Informações disponíveis em: <<https://www.dicaseducacaofisica.info/regras-da-capoeira/2/>>. Acesso em 18 de mar. 2024.

<sup>87</sup> No poema “Mametu”, imagem 22.

<sup>88</sup> No poema “Mametu”, imagem 22.

<sup>89</sup> No poema “A luz de trás ilumina, a luz da frente cega”, imagem 21.

Matamba<sup>90</sup>, equivalente à Iansã, orixá dos ventos e tempestades; e os Erês<sup>91</sup>, entidades por meio das quais, no Candomblé, o orixá expressa sua vontade.

Também aparecem menções à palavra “terreiro”, local de culto onde ocorrem os rituais de Candomblé, como no seguinte fragmento: “porque mulher de terreiro / traça as rotas de fuga nas tranças” (Reys, 2022, p. 16). O último verso, inclusive, chama a atenção por referir-se a um costume atribuído às mulheres escravizadas, de esconder nas tranças nagô que faziam em seus cabelos as rotas de fuga para os quilombos<sup>92</sup>. Destacam-se ainda as referências às Igrejas de Nossa senhora do Rosário dos Pretos, construídas por escravizados em diferentes localidades de Minas Gerais e do Brasil, e ao congado mineiro, importante festa afro-brasileira. Todas essas referências a que Iza Reys recorre remontam sua ancestralidade africana, que a poeta faz questão de demarcar: “Porque trago a ancestralidade / de quem sonhou e fez vida” (Reys, 2020, p. 13).

A respeito do emprego das rimas, quanto a sua posição na estrofe, Iza Reys as alterna livremente. Além disso, embora as utilize bastante, ocorrem muitos trechos sem rima alguma. Em sua classificação quanto à fonética, assim como observado nas poetisas anteriores, destaca-se na escrita de Iza Reys a correspondência de sons vocálicos, conforme o exemplo a seguir: “poesia é lavar a **mão** / antes de pegar comida / e cuide de pisar leve o **chão** / pra não matar as formigas!” (Reys, 2022, p. 17, destaques meus). Nesse excerto, ocorrem duas rimas distintas. A primeira delas, decorre da terminação *-ão* e recai em palavras oxítonas, de modo que se trata de uma Rima Perfeita aguda. A segunda é criada a partir do som vocálico “i” e recai em palavras paroxítonas, configurando, portanto, uma Rima Toante ou Assonante grave.

Formada em Teatro e em Comunicação Social, Joi Gonçalves é poeta, jornalista, atriz, diretora, arte educadora e produtora cultural. Faz parte do coletivo *Avoante* – que realiza o *Sarau Avoante* e o *Slam Avoa, amor* –, do grupo teatral *Cinco Só* e da produtora *Aborda Cultural*. Sua escrita é performática, trazendo, constantemente, a sensação de estarmos diante de um palco de teatro ou de uma tela de cinema. Utilizando poucas rimas, figuras de linguagem e harmonia, o modo como constrói os cortes dos versos é o principal recurso responsável por ditar o ritmo de sua poética, trabalho que Joi executa como se cada verso fosse uma cena de seu

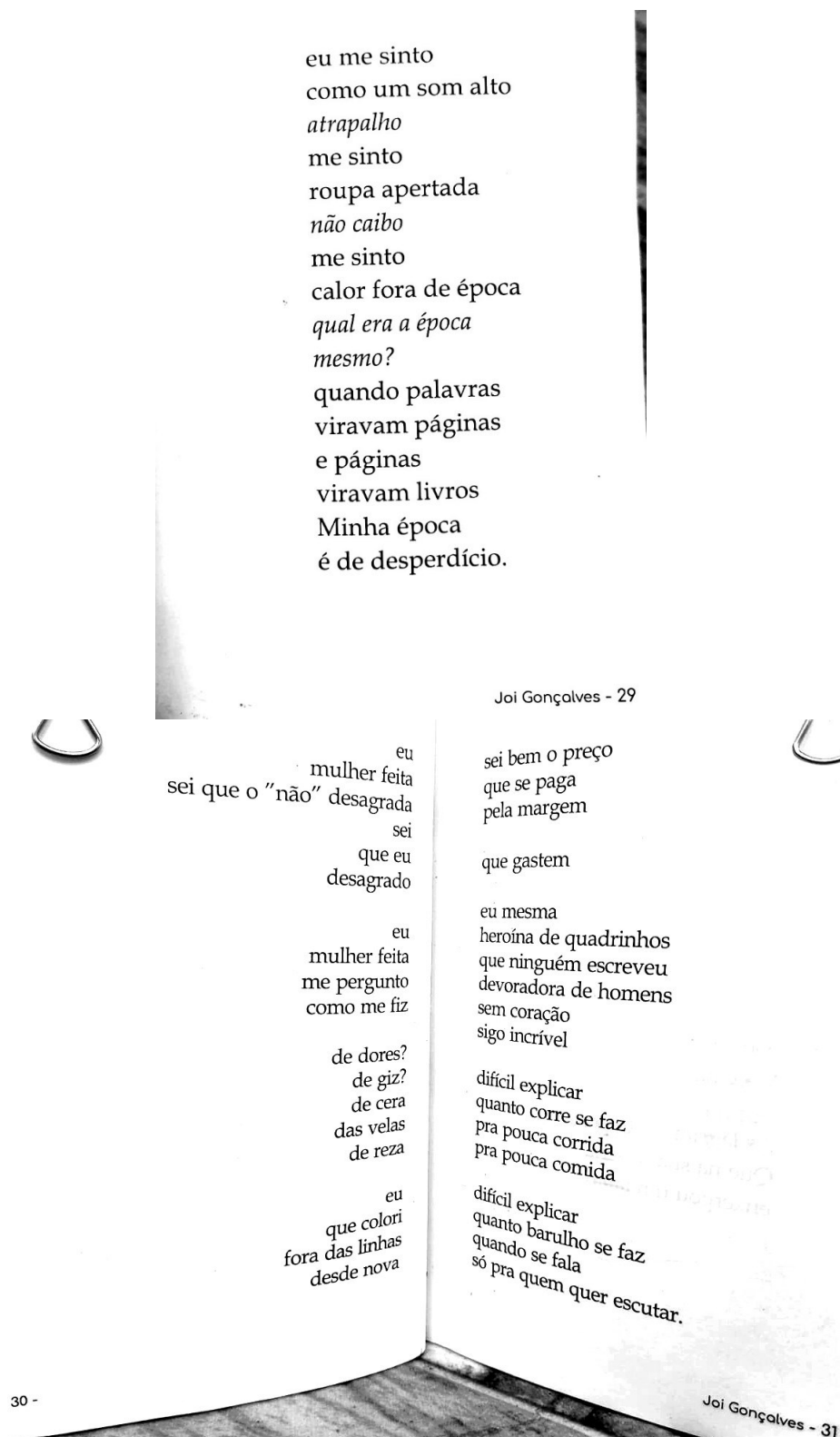
<sup>90</sup> No poema “Matemu”, imagem 22.

<sup>91</sup> No poema “Erê”, imagem 23.

<sup>92</sup> Embora não haja maiores comprovações a respeito, essas histórias fazem parte do discurso popular. Ver: <https://web.archive.org/web/20190820175343/http://laspretas.com.br/trancas-nago-as-trancas-de-raiz/>. Acesso em 30 de mar. 2023.

poema-peça. Serão analisados os textos “eu me sinto”, “o que te atinge” e “Cê tá me confundindo”.

Imagem 24 – Poema “eu me sinto”, de Joi Gonçalves



## Imagem 25 – Poema “o que te atinge”, de Joi Gonçalves

O que te atinge?  
 A mão tingida de sangue  
 O sangue tampando o cinismo  
 O vinho tinto não pago em  
 parcelas  
 A pinga paga com a vida.

O que te toca?  
 A mão do homem  
 A bala do homem  
 O homem com fome?

Desumanização  
 histórica  
 Histérica

O que te devora?  
 A rotina? As contas?  
 As comidas caras?

Joi Gonçalves - 39

Luxo?  
 Luxo é cachaça  
 Dia sem chuva  
 Arrumar uma luva  
 Velha  
 Uma curva  
 O corpo estendido  
 Morto  
 Ou  
 Vivo?

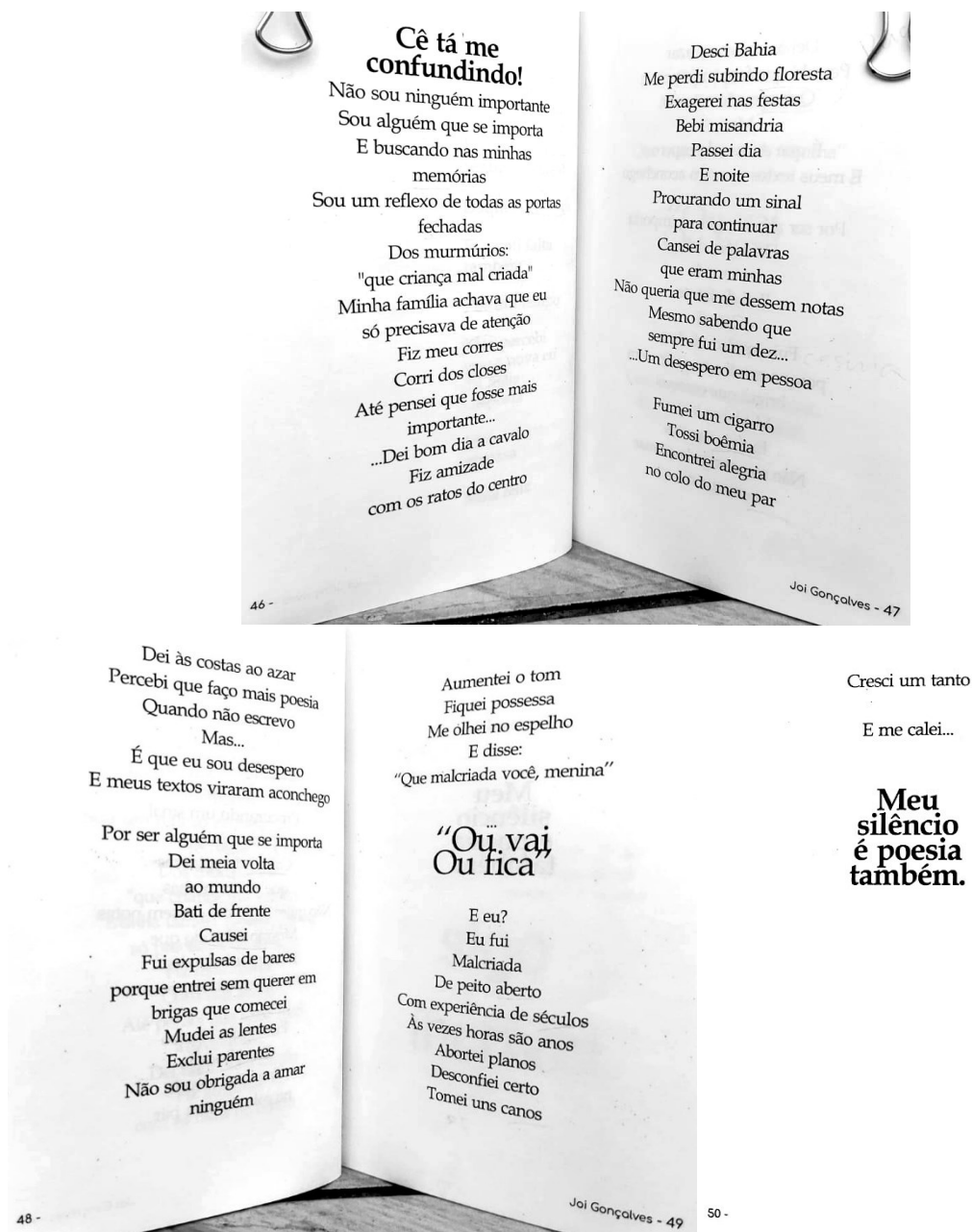
Perfume?  
 Perfume é cola  
 Cheira o cangote  
 Fumaça fumada que estraga  
 Que estrada segue  
 A lata?  
 Late

A companhia  
 A noite vazia  
 Reparte o colo  
 Domingo?  
 Domingo é luxo  
 Segunda?  
 Segunda é feira  
 Para alguns

40 -

Joi Gonçalves - 41

## Imagem 26 – Poema “cê tá me confundindo”, de Joi Gonçalves



Fonte: (Gonçalves, 2019, p. 46-50)

Duas das figuras de linguagem mais recorrentes nos textos de Joi são o paralelismo e a anáfora. No poema “eu me sinto”, esses recursos imprimem um ritmo veloz, denotando, ao mesmo tempo, a necessidade da fala e a angústia que essa urgência gera. A exemplo de sua primeira estrofe: “eu **me sinto** / como um som alto / *atrapalho* / **me sinto** / roupa apertada / *não caibo* / **me sinto** / calor fora de época / *qual era a época mesmo?* / quando palavras / viravam páginas / e páginas / viravam livros / Minha época / é de desperdício” (Gonçalves, 2019, p. 29, *itálicos da autora, negritos meus*). No excerto, observa-se que a repetição das palavras “me

sinto” imprime certa velocidade no texto, ao mesmo tempo em que expressa a necessidade da fala e a angústia que ela – ou a falta dela – encerra.

O “sentir-se”, pelas analogias às quais se liga, se traduz pelo incômodo de quem não se encaixa. Mas o ritmo provocado pela repetição é rompido a partir do nono verso, em que a autora troca os verbos por uma pergunta completa: “qual era a época / mesmo?”. Nesse momento, o poema parece abandonar o presente e lançar-se brevemente no passado, quando, ao que tudo indica, a angústia que marca os versos anteriores ainda não existia.

A segunda e a terceira estrofes desse mesmo poema iniciam-se com os versos “eu / mulher feita”. Na quarta estrofe, todos os versos começam com a repetição anafórica da palavra “de”. Já na quinta estrofe, o primeiro verso é composto, novamente, pela palavra “eu”, enquanto a sexta inicia-se com o verso “eu mesma”, aparentando maior ênfase e dando um tom mais intenso à repetição.

As duas últimas estrofes parecem espelhar-se, ainda que não completamente: A) “difícil explicar / quanto corre se faz / pra pouca corrida / pra pouca comida” B) “difícil explicar / quanto barulho se faz / quando se fala / só pra quem quer escutar” (2019, p. 31). Nesse caso, o primeiro verso de cada estrofe se repete, enquanto o segundo diverge apenas por uma palavra. Além disso, os dois últimos versos da estrofe A) também se diferenciam um do outro apenas pela última palavra. Esses paralelismos e repetições anafóricas, ainda que sem nenhuma regularidade específica, imprimem certa velocidade no texto e reforçam a sensação de angústia e de desabafo, ou seja, denotam uma urgência de expressar-se.

Além disso, Joi cria ecos em seus poemas, a partir da repetição de palavras com sonoridades semelhantes. A exemplo da assonância histórica/histérica e das aliterações fumaça/fumada e lata/late, presentes no poema “O que te atinge”. Tais recursos, além de contribuírem com a sonoridade do poema, ditando um ritmo, também possibilitam, junto com outros artifícios, uma sensação de maior velocidade.

Raramente a poeta emprega rimas em seus textos. Quando o faz, na maioria dos casos, são rimas assonantes, como nos versos “Por ser alguém que se importa / Dei meia volta / ao mundo” (Gonçalves, 2019, p. 48, destaques meus), do poema “Cê tá me confundindo”. Em todo caso, as repetições anafóricas, os paralelismos, assonâncias e aliterações, aliados aos versos curtos, com cortes precisos, constroem poemas para ser lidos em um ritmo rápido e melódico.

Ademais, Joi vai elencando coisas, ideias, colocando-as uma ao lado da outra, como no caso do trecho “O que te toca? / A mão do homem / A bala do homem / O homem com fome” (Gonçalves, 2019, p. 39), extraído do poema “O que te atinge”. Essa estratégia também participa na construção de um texto veloz, como quem acua o leitor, garantindo que não lhe

reste espaço para “fugas” ou “interrupções”, de modo que sua única alternativa seja receber a realidade que ela escancara. Outro exemplo são as sequências de ações que a poeta constrói, por meio de gradação, como no seguinte fragmento, retirado do poema “Cê tá me confundindo”:

“Fiz amizade / com os ratos do centro / Desci Bahia / Me perdi subindo floresta / Exagerei nas festas / Bebi misandria / Passei dia / E noite / Procurando um sinal” (Gonçalves, 2019, p. 46-47). Nesse caso, Joi sequencia atividades, construindo uma determinada narrativa e estabelecendo um ritmo veloz, confuso, caótico – em consequência do volume de informações pelas quais se passa rapidamente.

Cada poema de Joi é como uma cena curta, por vezes dividida em tomadas. “Eu me sinto” passa de um sentimento a uma análise dos fatores que levaram a ele, culminando na percepção de força, em detrimento das dificuldades. “O que te atinge” encurrala o leitor com perguntas incômodas e respostas dilacerantes, que desembocam na constatação da desigualdade. E “Cê tá me confundindo” desenterra memórias de infância, desenrola vivências da vida adulta e explode no libertar-se das pressões familiares.

Algumas vezes, o modo como Joi emprega o *enjambement* contribui para mudanças criativas nos versos-cenas que cria, como no seguinte excerto do poema “Cê tá me confundindo”: “Não queria que me dessem notas / Mesmo sabendo que / sempre fui um dez... / ...Um desespero em pessoa” (Gonçalves, 2019, p. 47). Nesses versos, a poeta nos surpreende com seu *plot twist*<sup>93</sup>: arrancados da ideia de um eu-lírico convencido de sua própria qualidade, para uma realidade muito distinta, em que a segurança se transmuta em desespero.

Já o modo como Kátia Leal de Sena demarca os cortes de seus versos é bastante distinto. Poeta sempre presente no *Coletivo Sarau de Periferia*, mãe de duas filhas e de um filho, como se descrevia, dona de uma performance visceral, venceu alguns slams e representou o estado de Minas Gerais na Festa Literária das Periferias (Flup), realizada no Rio de Janeiro, em 2016. Sua poética é fortemente narrativa, muitas vezes sem nenhum corte de versos visualmente marcado, poucas rimas e uma linguagem direta, não metafórica. Arrisco-me a dizer que o que diferencia sua escrita da prosa são as figuras de repetição e harmonia, responsáveis por imprimir em seus textos um ritmo singular. Serão analisados seus poemas “Gritar”, “Um filho aos dez anos” e “Orfeu e os alquimistas”.

---

<sup>93</sup> Termo muito utilizado para referir-se a momentos em filmes e séries em que ocorre uma mudança radical na direção esperada do enredo. Ver: <https://geekblog.com.br/o-que-e-plot-twist-entenda-o-que-e-e-veja-os-principais-tipos/>. Acesso em 31 de mar. 2023.

## Imagem 27 – Poema “Gritar”, de Kátia Leal de Sena

Eu queria poder gritar / Gritar tudo aquilo que existe dentro de mim / Gritar essa angustia, essa dor, gritar / Colocar pra fora esse medo, essa insegurança. / Esse grito preso em meu peito e na garganta / Tem me consumido pouco a pouco, a cada dia. / Não sei se no passado valeu a pena ter guardado / No peito, o grito / Do "eu te amo" / O grito do "volta pra mim". / Não sei se no presente vale a pena sufocar / Esse grito de / "Saia da minha vida, me deixe viver" / A sociedade me reprime, me sufoca / Não posso gritar / A sociedade não me permite / Que eu grite pra ele que / Eu o quero por muito tempo / Ou / Por uma única noite, não sei / Queria gritar esse tesão escondido nas minhas entranhas / No meio das minhas pernas / Gritar, na solidão da noite, no escuro do meu quarto / Gritar se tornou um lugar comum / Pois se transformou no grito que não quer se calar, / Vocês estão assustados, escandalizados com o meu grito? / Ora essa, quem de nós aqui essa noite / Nunca, num determinado momento da vida, / Desejou gritar seu choro / Gritar seu medo / Gritar a sua magoa / Gritar um pedido de socorro / Gritar o seu amor, o seu ódio, o seu rancor. / Gritar aquela maldita doença silenciosa que foi corroendo e destruindo / Tudo por dentro / Gritar a cadeira vazia, o prato vazio, / A ausência de alguém à mesa durante a refeição / Gritar a filha que se foi e que talvez não queira mais voltar

Eu realmente queria gritar, / Mas a dor que carrego dentro de mim é tão profunda / Que não consigo mais gritar o meu grito. / Devo simplesmente fechar os meus olhos, / Me calar e deixar o silêncio gritar. / Simplesmente deixar gritar o silêncio.

Fonte: (Sena, 2023, p. 53-55)

## Imagem 28 – Poema “Orfeu e os alquimistas”, de Kátia Leal de Sena

Senti vontade de escrever, senti vontade de escrever, quando ouvi você cantar, quando ouvi você tocar, cada nota, cada toque, pulsava mais forte meu coração. Fecho meus olhos e ouço cada batida, sinto a harmonia, a musicalidade. Queria também soltar a voz e cantar, não posso. Não consigo cantar, mas posso ouvir e sentir. Sentir a letra, a música, os acordes do violão. Cantar não posso, mas posso pegar papel e caneta e escrever toda inspiração que sinto, num momento tão especial.

Quando você fechava os olhos e tocava forte a caixa da alegria no lugar do nome do instrumento musical, me dava a sensação de que você estava tocando o corpo de uma mulher, sedento de amor e sexo. Imaginei você tirando a roupa dela com a mesma intensidade com que tocava seu instrumento. Desejei imensamente ser esta mulher tocada por você. Desejei imensamente ser a música. A sua música, a música que você toca. Desejei ardentemente fazer amor com você.

Nada disso importa, porque tudo isso passa. O que importa é a música, porque tudo pode passar, no entanto, a letra, o arranjo, a melodia, a música, ficam para sempre no ar, no luar, no pensamento, no coração da gente. Agora e sempre. Orfeu e os alquimistas.

Fonte: (Sena, 2023, p. 71-72)

Imagem 29 – Poema “Um filho aos dez anos”, de Kátia Leal de Sena

Passando na rua, ouvi dois homens conversando: — um filho, aos 10 anos, já pode trabalhar. Um filho, aos 10 anos, já pode ajudar o pai a ganhar dinheiro. Um filho, aos 10 anos, já pode defender, proteger o pai, até mesmo segurando o cabo de uma arma. Diziam orgulhosos. Parei, olhei, fiquei horrorizada, tenho um filho de 10 anos. Outro dia, passando mal, tive que mandá-lo pela 1ª vez ir sozinho comprar um remédio pra mim. Telefonei avisando que ele iria. Telefonei perguntando se ele já havia chegado lá. Aqueles homens dizendo que um filho de 10 anos pode e deve matar. Fui embora calada, chocada. Um filho de 10 anos ainda não é homem, um filho de 10 anos é apenas uma criança.

Fonte: (fornecido pela poeta)

Em grande parte do poema “gritar” fala-se de um desejo de poder gritar, que, por inúmeras razões, não pode ser alcançado. Mas, em dado momento, evidencia-se que o grito já foi consumado: “Vocês estão assustados, escandalizados com o meu grito?” (fornecido pela poeta). Explica-se isso pelo fato de Kátia escrever seus textos para serem falados em voz alta e, quando performa esse poema, sempre que pronuncia a palavra “gritar”, o faz, efetivamente, gritando. Portanto, o conflito entre o conteúdo do texto e o modo como ele é performado, isto é, na voz de uma poeta que grita sobre sua impossibilidade de gritar, estabelece uma tensão importante, que contribui para moldar o ritmo do poema. As repetições anafóricas da palavra “gritar” intensificam esse efeito, especialmente porque a poeta alterna tons de voz mais moderados e altos, colocando em destaque a palavra-tema de seu poema e criando um percurso em que o grito vai crescendo.

Terminada a performance de Kátia, no entanto, o grito desaparece duplamente, na figura do silêncio que se instaura e dos versos que o precedem: “Eu realmente queria gritar / Mas a dor que carrego dentro de mim é tão profunda / Que não consigo mais gritar o meu grito, / Devo simplesmente fechar os meus olhos, / Me calar e deixar o silêncio gritar / Simplesmente deixar gritar o silêncio” (Sena, fornecido pela poeta). No decorrer do texto, o eu-lírico refere-se a situações retiradas da vida cotidiana sobre as quais gostaria de ter gritado ou de ainda poder gritar. Embora o eu-lírico se funda ao corpo da poeta, gritando diante de todos, no fim do poema, ambos se calam – e quem passa a gritar é o silêncio.

O recurso de colocar em destaque uma palavra ou expressão relevante para o texto por meio de repetições é frequente na poética de Kátia. É o que ocorre também no poema “Um filho aos dez anos”, em que essa frase se repete ao longo de todo o texto, configurando um paralelismo. O poema traz uma crítica em relação ao porte de armas por crianças, de modo que a repetição de que se trata de um menino de dez anos, reforça, insistentemente, o fato de que é

apenas uma criança. Essas reiteraões, pelo choque reflexivo que a informação provoca, geram pausas que embalam o texto e ditam seu ritmo.

Além disso, o poema possui cortes marcados apenas virtualmente. São as pontuaões que dão conta dessa tarefa, afinal, a poeta constrói seu texto a partir da concatenação de frases, separadas por pontos finais, representando os cortes dos versos. Algo semelhante ocorre no poema “Orfeu e os alquimistas”, em que a separação virtual dos versos se dá por pontos finais e vírgulas, apoiados por repetiões e por elementos sequenciados. As repetiões podem ser observadas no exemplo a seguir: “Senti vontade de escrever, senti vontade de escrever, quando vi você cantar, quando vi você tocar” (Sena, fornecido pela poeta). Já os elementos elencados sequencialmente são perceptíveis no seguinte fragmento: “a letra, o arranjo, a melodia, a música, ficam para sempre no ar, no luar, no pensamento, no coração da gente” (Sena, fornecido pela poeta). Em ambos os exemplos, as vírgulas acabam por funcionar como pausas, marcando a separação dos versos – no primeiro, apoiadas pela repetição construída por meio de paralelismo, no segundo, pelo sequenciamento de palavras de uma mesma classe gramatical.

Percebe-se, portanto, que cada poeta acessa recursos distintos para construir o ritmo de seus textos, seja no uso de figuras de linguagem ou da rima, seja em cortes marcados no texto visualmente, virtualmente, ou ditados exclusivamente pelo ritmo da fala, no momento da performance. Além disso, os poemas não são metrificados, de modo que a tensão causada pelo *enjambement* entre som e sentido não poderia provocar um choque entre uma métrica completa e uma sintaxe e semântica incompletos. Em todo caso, algumas vezes, sua ocorrência, quebrando a frase no meio, provoca ambiguidades e altera a compreensão do poema – o que é, por si só, um choque –, além de imprimir nele um ritmo próprio.

Nem todas as poetas empregam a rima, embora a maioria o faça. No caso destas últimas, não necessariamente se percebe um uso contínuo, de modo que, muitas vezes, as rimas aparecem apenas em alguns trechos. E mesmo quando estão presentes ao longo de todo o poema, sua ocorrência não é regular. Características que vão de encontro às definiões de Zumthor para o uso da rima na poesia oral, que se reduziria à vogal, com localização variável e sem afetar todo o poema, ocorrendo em um verso ou outro, com intervalos imprevisíveis.

Em alguns poemas, aparecem recursos comuns às letras de rap, confirmando a proximidade entre esse gênero musical e a poesia falada nos slams. Além disso, também se verificam mesclas de diferentes linguagens artísticas, hibridismo próprio da estética contemporânea, revelando-as como multiartistas, afinal, além de poetas e produtoras culturais,

Abelha é MC; Vênus é artista visual; Iza Reys é capoeirista; e Joi Gonçalves é atriz e diretora teatral.

Para mais, em consonância com a estética contemporânea, colocando em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia de um determinado meio, os versos livres e bastante narrativos das poetisas marginais-periféricas flertam o tempo todo com o terreno da prosa, mas seguem sendo poesia, pelo modo como cada uma delas os molda: no caso de Abelha, com destaque para o emprego das rimas, que priorizam os sons vocálicos, e as imagens construídas por meio de metáforas, símbolos e referências, tudo isso executado de modo a aproximar sua poética das letras de rap; nos poemas de Vênus, destaca-se o uso das metáforas, que, longe de atenuar o discurso potente que a poeta veicula de forma direta, lhe servem como fator intensificador, criando imagens fortes das situações a que se refere; na poética de Iza Reys, destaca-se o emprego de figuras de repetição e de referências externas ao texto, imprimindo movimento e conectando sua escrita à ideia de ancestralidade, que a poeta faz questão de demarcar; Joi Gonçalves imprime velocidade e certo movimento em seus poemas por meio de recursos como as repetições, a concatenação de ideias e ações e o modo como corta os versos; e Kátia Leal de Sena apresenta uma escrita com *enjambement* virtualmente marcado, destacando-se as figuras de repetição e harmonia, responsáveis por imprimir em seus poemas um ritmo singular.

Ainda que os recursos utilizados para compor os poemas tenham os textos escritos como suporte, não terminam neles. Afinal, só se completam no corpo e na voz de cada uma das poetisas. Se para Valéry a prosa é o andar e a poesia é a dança, as slammers consagram um *andar dançante* que começa no texto escrito e explode na materialidade de seus corpos e vozes, no momento da performance.

De acordo com Pignatari, “a maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer ‘conteúdos’ – mas não percebe formas” (2004, p. 18). Crítica significativa para os modernos, segundo os quais a forma seria mais importante do que o sentido, uma vez dispensada a necessidade de se compreender a poesia, bastando apenas senti-la – algo que a forma estética do texto escrito, os recursos ali empregados, dariam conta de garantir. Entretanto, na poesia falada no slam, ao mesmo tempo poética e prosaica, esses valores se invertem: a forma pode ser relevante, mas o protagonismo é do sentido – e o corpo do texto não basta.

Não se pode apreender satisfatoriamente essa poética sem considerar, para além da letra, a performance. Afinal, “em arte, forma e conteúdo não podem ser separados” (Pignatari, 2004, p. 18), e na poesia falada no slam, é no corpo, nos gestos, nas expressões faciais e na voz da slammer que a forma do poema se completa. Não se pode “separar o dançarino da dança”

(Pignatari, 2004, p. 18), nem a poeta slammer de seu poema-performance. Por isso o texto escrito nem sempre apresenta a mesma potência da performance em si: porque a forma só se completará na *palavração*<sup>94</sup>, que se (re)cria no corpo e na voz da poeta, recombina-se infinitamente, a cada vez que ela se apresenta.

---

<sup>94</sup> Conceito proposto por Rogério Coelho (2017) para definir a palavra em ação nas performances de poesia falada nos saraus e slams.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver este trabalho trouxe muitos desafios. Enquanto pesquisadoras(es) externas(os) a seu campo de investigação precisam se perguntar como adentrar respeitosamente aquele lugar, no meu caso, precisei entender como me distanciar, tornar estranho algo tão familiar e, então, conseguir enxergar verdadeiramente meu foco de pesquisa, seu lugar em um contexto cultural mais amplo e suas implicações estéticas e políticas. Mas, assim como não seria possível separar-me das minhas identidades de mulher e periférica, ambas profundamente implicadas no slam e nesta pesquisa, tampouco poderia separar quem sou da poesia falada, do sarau, do slam. Acostumada a ler, nas apresentações de outras(os) poetas, dores que também são minhas, precisei encarar o desafio de fazê-lo sem me entregar completamente às emoções.

Com papel e caneta na mão, deixei fluir um mar de ideias, nos tantos slams em que estive presente nestes últimos anos. Os estudos teóricos foram fundamentais e me guiaram nessa tarefa de forjar em mim olhos de pesquisadora, ali onde antes havia apenas os de poeta, audiência, produtora. Olhar os slams à luz de tantas reflexões potentes foi uma experiência enriquecedora e definitiva: intuo em mim, daqui por diante, um hábito de entrever nos interstícios de uma performance e outra as sementes para novas discussões e trabalhos, em todos os âmbitos do conhecimento.

Colocar em palavras minhas ideias e sentimentos em relação à cena também não foi fácil. Voltar sobre esses passos uma e outra vez, revisando, repensando, recriando tudo, me levou inúmeras vezes ao pranto, novamente na impossibilidade de separar meu corpo desses outros tantos aos quais direcionei meu olhar. Sobretudo, sendo uma mulher periférica, a primeira da minha família e uma das poucas que conheço a alcançar esse lugar da pesquisa, do doutorado, propondo-me a pensar um pedaço da história de artistas que vêm de onde eu venho, é imenso – potente e desafiador.

Mas muitos outros desafios atravessaram o desenvolvimento deste trabalho. Logo no princípio da pesquisa, em 2020, a pandemia de Covid-19 impôs um isolamento social que impediria a realização presencial dos slams pelos dois anos seguintes. Embora algumas comunidades tenham recorrido a edições online, a impossibilidade da presença fez do formato algo distinto dos slams convencionais. A solução foi dedicar-me ao desenvolvimento da parte teórica, até que os eventos presenciais voltassem a ser possíveis.

No entanto, passado o isolamento social, muitas comunidades não retomaram suas atividades, e inúmeras(os) poetas abandonaram a cena. Felizmente, esse cenário foi melhorando ao longo do tempo, mas vivenciamos ao menos o período de um ano, após o isolamento, com

poucas comunidades ativas. Gradativamente, a cena foi se restabelecendo, embora até o momento ainda não tenha alcançado o fôlego do período anterior à pandemia. O número reduzido de comunidades em funcionamento e de poetas disputando slams, com uma redução ainda maior de slammers em foco, quando consideramos o recorte de gênero desta pesquisa, dificultou a coleta, gerando atrasos.

Nesse cenário de constantes mudanças, o *corpus* precisou ser repensado. A princípio, pretendia selecionar poetas mais assíduas na cena e seguir trabalhando suas produções ao longo de todos os capítulos. Entretanto, slammers antigas não retornaram, enquanto outras diminuíram sua frequência e novas competidoras foram surgindo. Pensava, ainda, em trabalhar com todas as comunidades de slam de BHRM, mas algumas delas deixaram de atuar e outras novas começaram. Precisei aceitar as instabilidades da cena e assumir que seria preciso ajustar o foco, fazer novas escolhas e seguir em frente.

Além disso, precisei enfrentar ainda as instabilidades em relação à valorização da pesquisa em nosso país. Pouco antes da qualificação, sofri um acidente de trânsito, mas não pude me afastar porque uma licença interromperia o recebimento da bolsa. Contrariando as indicações médicas, continuei trabalhando na tese e passei pela qualificação no prazo correto, porém, a duras penas.

Soma-se a essa situação o fato de que, mesmo que o atraso para a finalização da pesquisa tenha decorrido dos dois anos de isolamento social, durante os quais não foi possível coletar dados em campo, a extensão do período de recebimento da bolsa foi muito inferior ao tempo necessário para a conclusão do trabalho. Diante disso, precisei ingressar em um emprego formal ainda nos últimos meses de desenvolvimento deste estudo, que reduziu bastante meu tempo de dedicação a ele e se configurou como um grande desafio para sua finalização. Há muito a se avançar nas discussões sobre a importância da pesquisa brasileira, até que todos entendam que não somos apenas estudantes, somos trabalhadores, construindo conhecimento, e os resultados que alcançamos são fundamentais para o avanço de uma nação.

Ao longo da pesquisa, continuei atuando como poeta e retomei meu trabalho como produtora, no *Slam das Manas* e no *Coletivoz*. Experimentei trocas incríveis com outras poetas, compartilhando de sua poesia e oferecendo a minha. Foi particularmente desafiador recolher a dor de outras mulheres, enxugar as lágrimas, prosseguir com a escrita, a palavra falada – e a vida. Para que fosse possível, lembrei-me todo o tempo de que não estou só, de que *sou porque nós somos*, e de que quando tomamos o microfone ou a caneta, dizendo que “toda mulher tem uma história de horror pra contar” (Vênus, fornecido pela poeta), somos, acima de tudo, resistência.

Armadas de uma escrita endereçada de si, as poetas marginais-periféricas resistem. Contemporâneas por excelência, muito mais do que entrever nas luzes do século a parte da sombra, sua íntima obscuridade (Agamben, 2009), elas habitam esse lugar, à margem das grandes editoras, prêmios literários e estudos acadêmicos. Movidas por seu senso de inteireza (hooks, 2019), é no escuro de seu tempo que as slammers mergulham a caneta, profundamente implicadas, escancarando absurdos que sua época ignora. Portando histórias de exclusão, suas e dos seus, essas poetas são a própria fratura no dorso do tempo. Mas são também o sangue que deve suturar a quebra, conquistando bravamente, armadas até os dentes – pela palavra – seu lugar no mundo.

A resistência das poetas marginais das periferias atravessa muitas esferas. Para começar, podemos tomar seu enfrentamento a uma realidade em que são excluídas dos grandes círculos literários, encontrando na performance e em outros recursos, como as publicações independentes e artesanais, meios próprios de circulação e de preservação de sua poesia. Além disso, dada a hegemonia da escrita em relação à expressão incorporada, também há muita resistência na reescrita corporal dos textos. Embora a grafia no papel possa ser a forma primeira dos poemas das slammers, é na materialidade do *corpo-tela* (Martins, 2021), construindo imagens visuais, sonoras e cinéticas, que eles explodem e se completam.

Em suas produções, enfrentando imposições do poder hegemônico sobre como uma mulher deveria ser, as slammers recriam, ressignificam, refundam a si próprias e, com elas, a uma multidão de outras mulheres que recolhem sua fala e nela se reconhecem. Revela-se, assim, um eu-lírico-contadora-de-histórias dotado de um discurso firme, geralmente em 1ª ou 2ª pessoa, implicando profundamente a si e/ou a quem recebe a poesia. Emergem, dentre outras singularidades, questões de gênero interseccionadas com raça, sexualidade e classe social. Pouco a pouco, cada poeta vai reescrevendo no corpo infinitas possibilidades de sentido para essa miríade em que se traduz a categoria das mulheres. Como resultado, a *performatividade de gênero* (Butler, 2019) é desenhada como uma abertura para formas e significações ilimitadas.

No ciclo contínuo que é o slam, os papéis da mulher que executa a performance e daquela que a recolhe se alternam incessantemente. A tal ponto que dificilmente poderíamos identificar um ponto de partida: estaria na performer que alimenta os olhos e ouvidos das pessoas presentes? Ou nesse lugar da plateia, antes ocupado pela própria artista que se apresenta e que tornou possível sua transição para o lugar da performance? O mais importante é que, nesse processo, o slam se mostra um lugar de partilha e de cultivo.

Não são poucas as poetas que encontram no movimento a oportunidade de instruir-se, de afastar-se (Didi-Huberman, 2017) por um instante da própria realidade para submergir na de

outras mulheres que lhe falam. Até que, num susto, se reaproximam de si, ao perceber que a história que recolhem coincide, em alguma medida, com a sua. Ao lado desse “despertar”, dessa tomada de consciência, como diria Didi-Huberman, desse olhar simultaneamente voltado para a outra e para si, muitas vezes também se alcança o desejo e a coragem de colocar os próprios poemas em circulação, contrariar seus medos, num movimento, talvez primeiro, de ruptura com uma vida inteira de silêncio. Essas mulheres se percebem, assim, no centro de relações de poder frente às quais são convidadas a tomar posição (Didi-Huberman, 2017). A escrita endereçada de si, portanto, auxilia, ao mesmo tempo, na construção dos modos de resistência de quem a remete e de quem a recebe.

Enfrentando um contexto social repleto das mais diversas formas de violência de gênero, as slammers fazem de seus versos um instrumento de luta. O que vai de encontro às reflexões de Ginzburg (2013) e de Schøllhammer (2013), para quem a literatura é uma importante ferramenta de combate à violência. As poetas marginais-periféricas colocam em evidência temas tão incômodos quanto necessários, amarrados por uma estilização de linguagem em que, por vezes, se destaca o uso de metáforas viscerais, apresentando, aos pedaços, corpos femininos mutilados, ensanguentados, destroçados. Essas representações são potentes e cumprem um papel de escancarar a violência, retirando o espectador da passividade para colocá-lo diante da brutalidade nua e crua, mesmo que suavizada por uma linguagem poética metafórica.

O apelo às emoções mais profundas, as escolhas afetivas (Leone, 2014), isto é, as estratégias escolhidas para afetar o outro, são de grande importância na arena do slam. As apresentações que chamam a atenção das pessoas na plateia são justamente aquelas que as afetam, que provocam diferentes sentimentos e sensações. Portanto, é o afeto, com a acepção dupla de afecção e sentimento, destacada por Leone, que define quem sobressai e vence a competição.

As poetas, colocadas em presença (Zumthor, 1997) com uma audiência a qual precisam emocionar, lançam mão dos mais variados movimentos, gestos, expressões faciais e modalizações de voz para delinear a potência de suas palavras. Os efeitos podem ser distintos: em alguns casos, esses desenhos corporais e vocais sobrepõem a palavra; em outros, a complementam. E há também exemplos em que a palavra é o pano de fundo, enquanto a slammer dança o poema. Em todos os casos, a forma externa do poema é desenhada no espaço (Zumthor, 1997). As distintas reações do público, que também está implicado nas apresentações, geram diferentes performances de um mesmo poema.

Na arena do slam os afetos ganham força e as lágrimas podem se converter em armas (Didi-Huberman, 2016). Cada performance nos convida a acolher a história da(o) outra(o), a

nos tornarmos mais empáticos a dores que, por não nos afetarem diretamente, muitas vezes nem imaginávamos existir. Além disso, o slam é também um espaço onde podemos identificar o viés coletivo de nossas vivências, atravessadas por fatores sociais como gênero, raça, classe, sexualidade etc. É um ambiente de reconhecimento, onde o sofrimento de uma pessoa pode servir como um reflexo que revela o de outra, possibilitando que ambos se armem, de diferentes modos, frente às adversidades.

Na construção dos textos, percebe-se uma teia entrelaçando inúmeros deles. São os casos de poemas que referenciam outras(os) poetisas marginais-periféricas, estabelecendo um diálogo ou uma homenagem respeitosa. São muitas as formas por meio das quais algumas poetisas recortam e colam um mundo próprio. Destacam-se o trabalho de recuperação de identidades historicamente apagadas e a reformulação de trechos recortados, buscando eliminar os pormenores que as impediam de neles se reconhecer.

É importante lembrar que na poesia falada no slam o corpo do texto não basta. Para dar conta de todos os seus sentidos, é preciso considerar, para além da letra, a performance, porque é no corpo, nos gestos, nas expressões faciais e na voz da slammer que a forma do poema se completa. No geral, cada slammer incluída na pesquisa utiliza recursos distintos para construir o ritmo de seus textos, seja no uso de figuras de linguagem ou da rima, seja em cortes marcados no poema visualmente, virtualmente, ou estritamente ditados pelo ritmo da fala no momento da performance.

Seus versos livres e frequentemente muito narrativos flertam bastante com o terreno da prosa. Recursos que têm os textos escritos como ponto de partida, mas se completam no corpo e na voz de cada poeta. Levando-se em consideração o andar da prosa e a dança da poesia (Valéry, 1991), pode-se dizer que as slammers consagram um *andar dançante* que começa no texto escrito e explode na materialidade dos corpos e das vozes em performance.

As discussões que foram apresentadas não se esgotam com este trabalho. Reforço que se trata da pesquisa de uma vida, que não começou nem terminará aqui. Seguirei minhas perambulações pela poesia falada, nos muitos papéis que nela desempenho, de poeta, audiência, produtora e, daqui em diante, também de pesquisadora. São muitos os caminhos que se abrem e carecem ser explorados, para compreensões cada vez mais amplas do slam e da literatura marginal-periférica como um todo. Espero que esta pesquisa contribua na construção desse conhecimento e motive o desenvolvimento de outros trabalhos, com outras vozes e perspectivas.

Certamente irão surgir reflexões que ampliem o foco aqui trabalhado, contemplando mais profundamente grupos atravessados por marcadores sociais que não foram tão explorados. Como a comunidade LGBTQIAPN+, com destaque para pessoas trans em geral – tendo em vista que nesta pesquisa priorizou-se especificamente a atuação de mulheres. Também seriam bastante relevantes reflexões que abrangessem outros grupos não contemplados aqui, a exemplo das pessoas surdas, que contam com a importante atuação de comunidades como o *Slam do Corpo*, de São Paulo. Há ainda possibilidades de colocar em diálogo os modos de funcionamento do slam em diferentes estados, inclusive aqueles de regiões com maior histórico de apagamento e invisibilidade. Abrangendo ainda mais, poderia ser bastante positivo pensar as semelhanças e contrastes do slam no Brasil, em comparação com outros países da nossa Abya Yala e do mundo.

O slam é um movimento permanentemente em construção, de proporções gigantescas e aspectos múltiplos. Em suas diversas potências de atuação artística, política e identitária, ele funda comunidades, atravessa trajetórias, ensina, emociona e diverte. E vai muito além do *evento*. Nesse caso, tomo emprestadas as palavras da *Cooperifa*<sup>95</sup> para lembrar que o sarau, o slam, a poesia marginal-periférica compõem um *movimento*, onde o mais importante é a partilha, estarmos juntos. E quem vence a última rodada? A poesia, é claro. Sempre<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4srJL7g6wW/>. Acesso em 18 out. 2024.

<sup>96</sup> Em referência ao grito “A poesia é quem vence, sempre”, do Slam do 13, de São Paulo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

ABELHA. **Espírito Sant**. Belo Horizonte: Produção independente, 2019.

ADAMOWICZ, Elza. Beyond painting. In: ADAMOWICZ, Elza. **Surrealist collage in text and image: Dissecting the Exquisite Corpse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 1-25.

AGAMBEN, Giorgio. **Comunidade que vem**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. **O fim do poema**. Tradução de Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo?** In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora da UnoChapecó, 2009.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ASSMANN, Jan. Introducción: Qué es la memoria cultural. IN: ASSMAN, Jan. **Religión y memoria cultural**. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 17-50.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 7.ed., p.226.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

Bosi, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

\_\_\_\_\_. Narrativa e resistência. **Itinerários**. Araraquara, SP, n. 10, p. 11- 27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso em: 18 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 41 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRU STÉ. **Somos Infinitas**. Belo Horizonte: Produção independente, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

BUTOR, Michel. Crítica e invenção. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 191-203.

CÂMARA, Mario, KLINGER, Diana, PEDROSA, Celia, WOLFF, Jorge (Orgs.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. São. Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CASTRO, Susana de. **Apresentação**. IN: Revista Cult. ed. 262, ano 23, Out. 2020.

CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

COELHO, Rogério. **A palavrção**: atos político-perfomáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta. Dissertação, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-ARTH6W?show=full>. Acesso em: 10 out. 2019.

\_\_\_\_\_. **As afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam**. Tese, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/65959>. Acesso em: 20 jan. 2025.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAMON, Maria. Was That "Different", "Dissident" or "Dissonant"? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions. IN: BERNSTEIN, Charles. **Close listening**: poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, 1998, p. 324-342.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção Que Emoção**. São Paulo - Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, V.I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Constância Lima, DUARTE, Eduardo de Assis, ALEXANDRE, Marcos Antônio (Orgs.). **Falas do outro**: Literatura, gênero e etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010, p. 229-234.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Prefácio IN: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Oedipus**: Capitalism and Schizophrenia. Nova York: Viking Press, 1977. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/vidanaofascista.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA CASTRO, Mary. **Decolonialidade do saber versus colonialidade do poder?** IN: Revista Cult. ed. 262, ano 23, Out. 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. IN: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana (orgs.). **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a, p. 91-108.

\_\_\_\_\_. Tradução de Carlos Nougué. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.

GINZBURG, Jaime. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio, GINZBURG, Jaime, HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). **Escritas da violência**. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 123-135.

\_\_\_\_\_. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1999.

GONÇALVES, Joi. **Até mesmo se borboletas não me dessem medo**. Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2019.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. IN: HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Ed. Centauro, 2013, p. 29-156.

HAMBURGUER, Michel. As máscaras. In: HAMBURGUER, Michel. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 89-115.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAZZARATO, Maurizio. Resistência e criação nos movimentos pós-socialistas. IN: LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Tradução de Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEAL, Tatiane. **A invenção da sororidade**: sentimentos morais, feminismo e mídia. Tese, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em file:///D:/Users/Bruna/Downloads/tese\_tcosta\_2019.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LORCA, Federico García. **Juego y teoría del duende**. 2003. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>. Acesso em: 13 out. 2024.

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

MIRANDA, Cláudia de Azevedo. **Aubervilliers e cooperifa**: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade. Dissertação, Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2365868](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2365868). Acesso em: 29 jul. 2019.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **A performance poética do ator-MC**. Dissertação, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. IN: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (Orgs.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre: RS: Zouk, 2019, p. 15-38.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 05 mar. 2024.

ORELLANA, Rodrigo de Castro. A ética da resistência. **Ecopolítica**. São Paulo, n. 2, p. 37-63, 2011-2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/9089>. Acesso em: 18 set. 2021.

PEÇANHA DO NASCIMENTO, Érica. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

\_\_\_\_\_. Depois que os escritores de periferia entraram em cena. IN: PEÇANHA DO NASCIMENTO, Érica. **É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana**. Tese, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 101-112. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 29 dez. 2019.

REYS, Iza. **Caminho de volta pra casa**. Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2022.

RIBEIRO, Djamila. A questão das mulheres negras precisa ser central. IN: BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira; RODRIGUES, Carla. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 21-26.

SABINO, Nívea. **Interiorana**. Belo Horizonte: produção independente, 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. Tradução de Dandara. **Revista de Teatro, Crítica e Estética**. N. 12. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER\\_Richard\\_O\\_que\\_e\\_performance?auto=download](https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER_Richard_O_que_e_performance?auto=download). Acesso em: 09 ago. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SELVA, Thamara. **Quase meia noite**. Belo Horizonte: Editora Venas Abiertas, 2023.

SENA, Kátia Leal de. **Um sarau, um slam, um sambar: meu corpo (r)existe**. Coleção IV Mulherio das Letras, V. 8. Belo Horizonte: Editora Venas Abiertas, 2023.

SISCAR, Marcos. **Figuras de prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia**. 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/20406254/Figuras\\_de\\_prosa\\_a\\_ideia\\_da\\_prosa\\_como\\_quest%C3%A3o\\_de\\_poesia](https://www.academia.edu/20406254/Figuras_de_prosa_a_ideia_da_prosa_como_quest%C3%A3o_de_poesia). Acesso em: 11 jul. 2020

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

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

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 42, jul.-dez. 2013, p. 11-28. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323129312001>. Acesso em: 26 mar. 2024.

\_\_\_\_\_. **Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo**. Tradução de Ary Pimentel. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução de Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VÊNUS. **Empatia não substitui vivência**. Belo Horizonte: produção independente, 2019.

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura.** 2. Ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ANEXOS

ANEXO A – Exposição *Gira da poesia: 15 anos de slam no Brasil* no Rio de Janeiro


**UMA POESIA**

Desde a sua criação, os poetry slams ou simplesmente slams, batalhas de poesia falada que surgiram na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos, se estabeleceram como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo o mundo. Sua criação se deu como uma resposta à ideia elitista de que a poesia seria um gênero restrito a círculos acadêmicos, que pertenceria exclusivamente a um ou outro grupo social específico, ou mesmo que existiria somente como manifestação escrita. No Brasil, desde 2008 os *poetry slams* têm se alastrado com grande impacto principalmente no público jovem e periférico.

**A exposição Gira da Poesia 15 anos de slam no Brasil, ancorada no MAR pela FLUP - Festa Literária das Periferias, celebra este movimento cultural, social e artístico, trazendo ao público um olhar sobre trajetória do *poetry slam* no país desde sua chegada até os dias atuais.**

Dos primórdios em Chicago e Nova York, os antecessores saraus em São Paulo, o espalhamento pelas ruas do país, a criação de slams específicos com recorte de gênero e raça, a chegada nas escolas e em trabalhos acadêmicos, os campeonatos estaduais, o nacional e os campeonatos internacionais realizados no país, são alguns dos eixos construídos por meio de recortes de memórias, fotografias, flyers, vídeos, folhetos, folders, peças de vestuários, troféus e medalhas de campeonatos, livros, zines, discos, recortes de jornal, além de obras comissionadas.

É um grande desafio contar uma história que pertence a tantas pessoas, com múltiplas facetas, particularidades, e vozes tão diversas que a construíram. A curadoria buscou por meio de um conselho composto por lideranças de comunidades de slam das cinco regiões do Brasil elencar os pontos focais para identificar ao máximo os momentos de destaque nos quais conseguíssemos trazer a beleza do slam e sua gira poética do ponto de vista da sua produção, circulação e recepção. O público entra em contato com uma parte da história que conseguimos trazer até aqui porque essa história é muito maior, não para de acontecer e estará sempre sendo escrita e dita — muito bem dita! —, a cada vez que uma roda de slam é aberta em algum lugar desse Brasil ainda tão injusto e carente de poesia e, ao mesmo tempo, fervilhante de potência poética.

**Julio Ludemir, Luiza Romão e Roberta Estrela D'Alva**

**FICHA TÉCNICA**

**Curadoria**  
Julio Ludemir  
e Roberta Estrela D'Alva

**Pesquisa**  
Emerson Alcântara  
e Julio Ludemir

**Consultoria**  
Daniel Mincho  
Nati di Poesia  
Rogério Coelho

**Coordenação Geral**  
Gisele de Paula

**Assistente de Produção**  
Iolanda Coelho

**Coordenação Executiva**  
Jocelino Pessoa

**Assistente de Comunicação**  
Diego Martins

**Assistente de Produção**  
Lukas Dantas

**Gerenciamento de Projeto**  
Milena Manfredini

**Pesquisa e Licença**  
Andrea Bolanho

**Design Gráfico**  
Bernard Gotelip

**Assistente de Design**  
Arthur Ambrósio

**Revisão de Legendas**  
Luiza Araújo

**Revisão Ortográfica**  
Flávia Tebaldi

**Cenotecnia**  
Detagek

Fonte: (fotografia de OCotta)

## **ORIGENS: INFLUENCIAS, CRIAÇÃO DO SLAM NOS EUA E SEUS DESDOBRAMENTOS**

O poetry slam foi criado por Marc Smith e sua primeira edição aconteceu no dia 20 de julho de 1986 no Green Mill Jazz Club, em Chicago (Estados Unidos). Com influência direta da cultura folk, do jazz, do teatro e da estrutura de cabaré, o slam insere-se em uma ampla e efervescente cena cultural de spoken word estadunidense - comporta, entre outros, pelo movimento beatnik, pelo Black Art Movement (BAM) e autores como Amiri Baraka e Maya Angelou pelas criações de Gil Scott Heron, Watts Prophets e The Last Poets, pelas batalhas punk de box poético e pelos discursos de ativistas do movimento por direito civil. Inspirado pela cena de slam de Chicago, o poeta e ativista Bob Holman funda no Nuyorican Poets Cafe (NYPC) o primeiro poetry slam em Nova Iorque, que, sob os ecos das vozes de seus poetas porto-riquenhos fundadores, como Miguel Algarin e Miguel Piñero, estreita o vínculo com as comunidades negras e latinas e, mais adiante, com a cultura hip-hop. O NYPC recebeu poetas com amplo reconhecimento internacional, como Saul Williams, Sarah Jones e Jessica Care Moore. Entre os anos 1990 e 2000, a "era de ouro" da cultura do slam estadunidense, o slam se desdobrou em publicações, longa-metragens, pesquisas acadêmicas, espetáculos, além do programa de televisão Def Poetry Jam, que popularizou o slam e slammers em todo país.

Fonte: (fotografia de OCotta)

## **SLAM GANHA AS RUAS, AS RUAS GANHAM O SLAM**

Uma das principais características do slam brasileiro e que ele acontece nas ruas. Ao contrário de outros países em que o evento é realizado majoritariamente em espaços indoor (como bares, teatros, associações culturais, etc), o slam brasileiro ocupa ruas, avenidas, saídas de metrô, terminais de ônibus, vielas e praças. Nesse sentido, é imprescindível ressaltar a importância do Slam da Guilhermina (primeiro slam de rua do país), fundado por Emerson Alcalde e Vander Che em 24 de fevereiro de 2012. Já o Slam Resistência foi criado por Adelson Chaves na esteira das Jornadas de Junho de 2013, no centro de São Paulo, e em muito pouco tempo teve um enorme crescimento reunindo centenas de pessoas na Praça Roosevelt para ouvir poesia. Com vídeos viralizados nas redes sociais (alguns com mais de 8 milhões de visualizações) o SLAM resistência contribuiu decisivamente para o espalhamento do slam nas cinco regiões do Brasil.

MONTE CARLO, LÍBICO  
Slam da Guilhermina - o grande slam do Brasil  
Slam  
Data: 12/12

## SLAM BR

O SLAM BR - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, que chega à sua 10ª edição em 2023, reúne anualmente poetas que venceram os campeonatos estaduais dos poetry slams brasileiros e é um dos maiores eventos de slam da América Latina.

Até o ano de 2020 o prêmio do SLAM BR foi a vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de Slam, que acontece anualmente em Paris. A partir de 2021 o SLAM BR passou a valer vaga para o WPSC – World Poetry Slam Championship, campeonato mundial que se propõe a ser mais amplo e democrático. O WPSC, organizado pela WPSO - World Poetry Slam Organization, associação que reúne representantes dos cinco continentes, teve a sua primeira edição realizada em Bruxelas em 2022, e em 2023 foi realizado no Rio de Janeiro em parceria com a FLUP.

A primeira brasileira a participar da Copa do Mundo de Slam na França, de forma independente em 2010, foi Luanda Casella, que mora atualmente na Bélgica. Em 2011, ainda não havia um campeonato nacional e Roberta Estrela D'Alva foi a representante após uma seleção por vídeos e materiais enviados à organização. O primeiro poeta a participar por meio de um campeonato foi Fabio Boca que, em 2011, foi campeão do ZAP! e representou o Brasil em Paris no ano seguinte. Depois disso, o número de slams foi aumentando, o que possibilitou realizar um campeonato estadual em São Paulo, o Slam SP, em 2012 e 2013, dos quais foram campeões e depois representantes brasileiros na França Lewis Barbosa e Emerson Alcalde, respectivamente.

Com o surgimento dos slams em estados como Rio de Janeiro e Minas Gerais, foi realizado o primeiro Slam BR em 2014. O mineiro João Paiva foi o primeiro campeão do SLAM BR. A segunda edição aconteceu em 2015 e o campeão foi Lucas Afonso, poeta da zona leste de São Paulo, um dos redutos mais prolíficos do slam na cidade. O ano de 2016 foi das mulheres. Em uma das finais mais acirradas de todos os tempos, Luz Ribeiro de São Paulo sagrou-se campeã, tornando-se a primeira mulher a chegar à Copa do Mundo de slam por meio de um campeonato. O nordeste chegou em peso em 2017 e a pernambucana Bell Puã foi a grande campeã daquele ano. Em 2018, Minas Gerais conquistou seu bicampeonato com o poeta Nilo, e, em 2019 a poeta Kimani levou o troféu. Nos anos de 2020 e 2021, por conta da pandemia de Covid-19, o SLAM BR foi realizado online e Jéssica Campos de São Paulo e Joice Zau de Angola foram as campeãs, respectivamente. Joice foi a primeira representante do SLAM BR no WPSC, juntamente com a brasileira Anna Moura, que conseguiu uma vaga em uma repescagem.

## CAMPEÃS E VICES DO SLAM BR

- 2014** João Paiva<sup>MG</sup> e Luiza Romão<sup>SP</sup>
- 2015** Lucas Afonso<sup>SP</sup> e Daniel Marques<sup>SP</sup>
- 2016** Luz Ribeiro<sup>SP</sup> e Fabiana Lima<sup>BA</sup>
- 2017** Bell Puã<sup>PE</sup> e Kimani<sup>SP</sup>
- 2018** Piê Poeta<sup>MG</sup> e King<sup>SP</sup>

Fonte: (fotografia de OCotta)



Fonte: (fotografia de OCotta)

## ANEXO B – Exposição *Gira da poesia: 15 anos de slam no Brasil* em São Paulo



Fonte: (fotografia da autora)

Os *poetry slams*, ou simplesmente slams, batalhas de poesia falada que emergiram nos Estados Unidos na década de 1980, estabeleceram-se como uma das mais democráticas formas de poesia performática em todo o mundo. Seu surgimento se deu como uma resposta a elitista ideia de que a poesia seria um gênero restrito a círculos acadêmicos, que pertenceria exclusivamente a um ou outro grupo social específico, ou mesmo que existiria somente como manifestação escrita. No Brasil, desde 2008 os slams de poesia têm se alastrado com grande impacto, principalmente entre o público jovem e periférico.

A exposição *Gira da Poesia – 15 anos de slam no Brasil* chega a São Paulo depois de ter sido realizada no Museu de Arte do Rio – MAR pela Festa Literária das Periferias – Flup, que teve sua última edição totalmente dedicada à poesia falada. Agora, a Flup se junta ao Instituto Tomie Ohtake, que sedia e recria a *Gira da Poesia* para celebrar esse movimento cultural, social e artístico, trazendo ao público um olhar sobre a trajetória do slam de poesia, desde sua chegada ao país até os dias atuais.

Os primórdios em Chicago e Nova York, os antecessores saraus em São Paulo, o espalhamento pelas ruas do país, a criação de slams com recorte de gênero e outros novos formatos, a chegada nas escolas e nas

universidades, os campeonatos estaduais, o nacional e os internacionais realizados no país são alguns dos eixos construídos por meio de recortes de memórias, depoimentos, flyers, folders, peças de vestuário, troféus e medalhas de campeonatos, fotos, vídeos, livros, zines, discos, recortes de jornal e algumas obras comissionadas. Entre as imagens, os registros poéticos do fotógrafo Sérgio Silva perpassam toda a exposição e colaboram de maneira decisiva na construção da narrativa.

É um grande desafio contar uma história que pertence a tantas pessoas, com múltiplas facetas e particularidades, e que foi construída por vozes tão diversas. Por meio de um conselho composto por lideranças de comunidades de slam das cinco regiões do Brasil, a curadoria buscou identificar os momentos de destaque com os quais conseguíssemos estabelecer uma narrativa, trazendo a beleza do slam como uma grande gira poética, do ponto de vista da sua produção, circulação e recepção. O que foi compilado até aqui é uma visão, um recorte, já que essa é uma história viva, que continua em constante construção e expansão. Ela está sendo escrita, e sobretudo dita (muito bem dita!), a cada manifestação dessa voz coletiva, dessa voz-entidade que embala o tempo, que dança o ar e faz girar o agora. A cada vez que uma roda de slam se abre e a gira da poesia acontece em algum lugar do Brasil.

**ROBERTA ESTRELA D'ALVA,  
LUIZA ROMÃO, JULIO LUDEMIR**

Fonte: (fotografia da autora)

## ORIGENS: INFLUÊNCIAS, CRIAÇÃO DO SLAM NOS EUA E SEUS DESDOBRAMENTOS

O *poetry slam* foi criado pelo operário da construção civil e poeta Marc Kelly Smith, e sua primeira edição aconteceu no dia 20 de julho de 1986 no bar Green Mill Jazz Club, situado em um bairro de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos EUA. Marc tinha um grupo com outros artistas, chamado Chicago Poetry Ensemble, e juntos organizavam noites de performances poéticas em um show chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro *poetry slam* realizado. As regras originais do slam são: poemas autorais de no máximo três minutos, sem a utilização de acompanhamento musical, figurinos ou adereços. Um júri popular escolhido entre o público dá notas de 0,0 a 10,0, considerando o texto e como ele é apresentado. Vence quem tiver a melhor pontuação.

Com influência direta da cultura folk, do jazz, do teatro e da estrutura de cabaré, o slam insere-se em uma ampla e efervescente cena cultural de *spoken word* (palavra falada) estadunidense – composta, entre outros, pelo movimento Beatnik, pelo Black Arts Movement – BAM e autores como Amiri Baraka e Maya Angelou pelas criações de Gil Scott-Heron, Watts Prophets e The Last Poets, pelas batalhas punk de box poético e pelos discursos de ativistas do movimento por direito civis.

Inspirado pela cena de slam de Chicago, o poeta e ativista Bob Holman funda, no Nuyorican Poets Cafe – NYPC, o primeiro *poetry slam* em Nova York, que, sob os ecos das vozes de seus poetas porto-riquenhos fundadores, como Miguel Algarin e Miguel Piñero, estreita o vínculo com as comunidades negras e latinas e, mais adiante, com a cultura hip-hop. O NYPC recebeu poetas com amplo reconhecimento internacional, como Saul Williams, Sarah Jones e Jessica Care Moore. Entre os anos 1990 e 2000, a “era de ouro” do slam estadunidense, essa linguagem influenciou diversas manifestações culturais e marcou presença em publicações, longas-metragens, pesquisas acadêmicas e espetáculos, além do programa de televisão Def Poetry Jam, que popularizou o slam e slammers em todo país.

## A CHEGADA DO SLAM NO BRASIL: ZAP! SLAM

Foi na Frente 3 de Fevereiro, coletivo transdisciplinar formado em 2004 e que realizava e pesquisava ações sobre o racismo na sociedade brasileira, que a atriz-MC Roberta Estrela D'Alva teve acesso a filmes como *Slam Nation*, de Paul Devlin, e *Slam*, de Marc Levin, os quais a conectaram diretamente com o universo dos *poetry slams* e impulsionaram uma viagem aos Estados Unidos para conhecer de perto essa cena. No Brasil, o primeiro slam foi idealizado por Roberta e realizado no dia 8 de dezembro de 2008 pelo coletivo de Teatro Hip-Hop do qual faz parte o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (composto, ainda, por Claudia Schapira, Eugênio Lima e Luaa Gabanini) -, na sua antiga sede na Pompeia, em São Paulo.

O slam brasileiro torna-se uma das muitas formas de poesia oral e performatizada da nossa cultura, inserindo-se numa ampla e riquíssima tradição de palavra falada. Inspirado no conceito de TAZ (Zona Autônoma Temporária), de Hakim Bey, o primeiro ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra) era frequentado por pessoas que nunca tinham recitado poemas na vida, por poetas que já circulavam no importante movimento de saraus (como na Cooperifa e no Sarau do Binho), por artistas que integravam a chamada Poesia Marginal (tanto dos anos 70 quanto dos anos 2000), e por MCs, rappers e artistas das artes cênicas e performáticas, além de estudantes e poetas que frequentavam microfones abertos de São Paulo.



## SLAM BR

O SLAM BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, que chegou à sua 10ª edição em 2023, reúne anualmente poetas que venceram os campeonatos estaduais dos slams brasileiros e é um dos maiores eventos de slam da América Latina. Até o ano de 2020, o prêmio do SLAM BR foi a vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de Slam de Poesias, que acontece anualmente em Paris. A partir de 2021, o SLAM BR passou a valer vaga para o Abya Yala Poetry Slam – Copa “América” de Poetry Slam, que, por sua vez, vale vaga para o WPSC, campeonato mundial que se propõe a ser mais amplo e democrático.

As primeiras brasileiras a participarem da Copa do Mundo de Slam de Poesias, na França, de forma independente, foram Luanda Casella, em 2010, e Roberta Estrela D’Alva, em 2011. O primeiro poeta a participar por meio de um campeonato, em 2012, foi Fabio Boca, que foi campeão do ZAP! Slam. Com o surgimento do SLAM SP, Lews Barbosa e Emerson Alcalde foram os representantes na França em 2012 e 2013. O surgimento de slams no Rio de Janeiro e Minas Gerais possibilitou a realização do primeiro SLAM BR, em 2014, do qual o mineiro João Paiva foi campeão. Em 2015, o campeão foi o paulista Lucas Afonso e, em 2016, a paulista Luz Ribeiro tornou-se a primeira brasileira a chegar à Copa do Mundo por meio de um campeonato. Em 2017, a pernambucana Bell Puã foi a primeira campeã da Região Nordeste. Minas Gerais conquistou seu bicampeonato em 2018 com Pi Eta Poeta e, em 2019 a poeta Kimani levou o troféu.

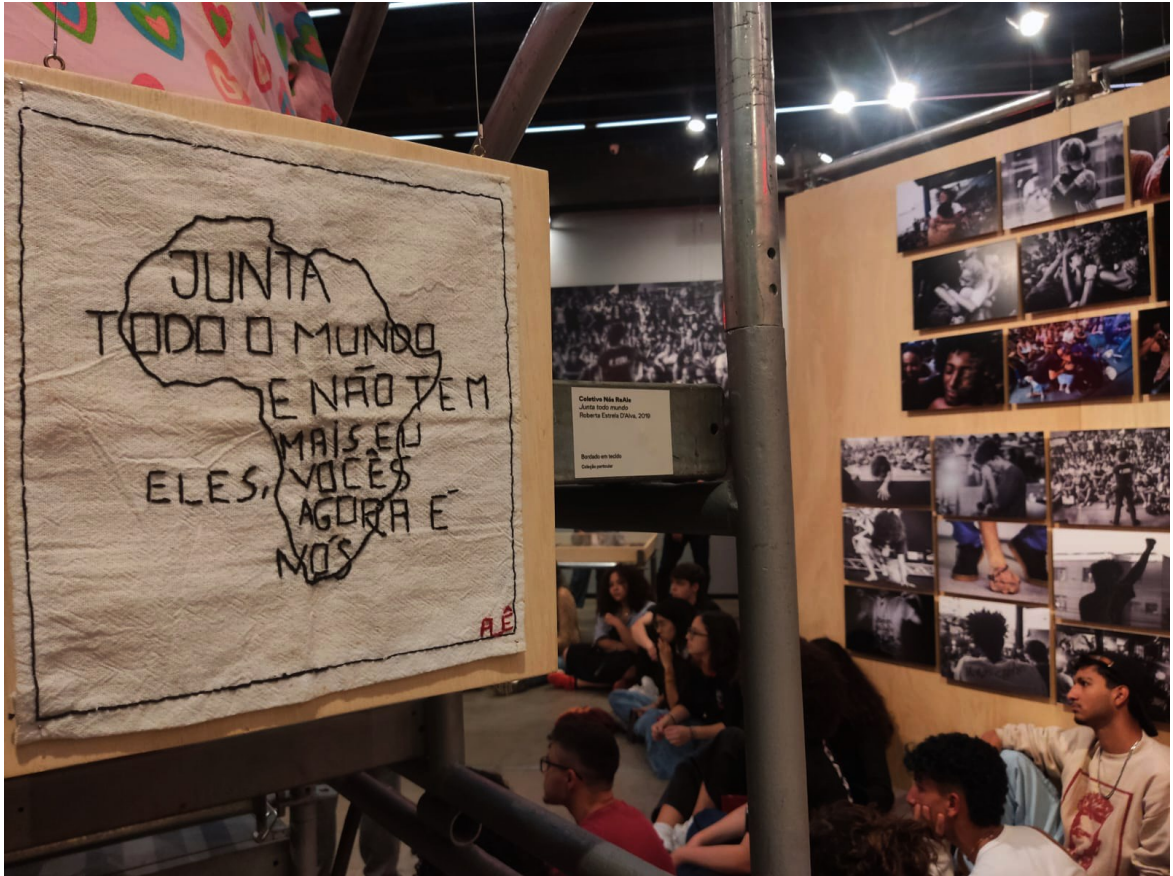
Nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de covid-19, o SLAM BR foi realizado on-line e Jéssica Campos, de São Paulo e Joice Zau, de Angola, foram as campeãs, respectivamente. Joice foi a primeira representante do SLAM BR no WPSC, juntamente com a brasileira Anna Moura, que conseguiu uma vaga na repescagem. Nos anos de 2022 e 2023, o SLAM BR foi feito pela primeira vez fora do estado de São Paulo, com realização da Flup. O Cotta foi o campeão na edição realizada na Maré (RJ), em 2022, e King Abraba é a campeã na edição realizada em Itabira (MG), em 2023.

Fonte: (fotografia da autora)

## **SLAM GANHA AS RUAS, AS RUAS GANHAM O SLAM**

Uma das características centrais do slam brasileiro é que ele acontece principalmente nas ruas. Em outros países, as competições são realizadas quase sempre em espaços fechados (como bares, teatros, associações culturais, ocupações etc.) e, às vezes, é até preciso pagar para entrar. Já no Brasil, as comunidades de slam costumam ocupar ruas, saídas de metrô, terminais de ônibus, vielas, escadarias e praças. O primeiro slam a acontecer no espaço público, se estabelecer como um slam de rua e inaugurar essa nova onda foi o Slam da Guilhermina, fundado em 24 de fevereiro de 2012 por Emerson Alcalde e Vander Che, na praça anexa ao metrô Guilhermina-Esperança (Zona Leste de São Paulo). Na sequência, em 2013, surgiu o Slam do 13, primeiro slam da Zona Sul de São Paulo e que também acontecia no espaço público (na saída do terminal de ônibus Santo Amaro).

Os slams de rua continuaram a surgir, mas ganharam um novo impulso de proliferação a partir do surgimento e popularização do Slam Resistência. Criado por Adelson Chaves na esteira das Jornadas de Junho de 2013, no centro de São Paulo, em pouco tempo teve um enorme crescimento, reunindo centenas de pessoas na Praça Roosevelt para ouvir poesia. Com vídeos viralizados nas redes sociais (alguns com mais de 8 milhões de visualizações), o Slam Resistência contribuiu decisivamente para o espalhamento do slam nas cinco regiões do Brasil.



Fonte: (fotografia da autora)



Fonte: (fotografia da autora)

## **DIFERENÇAS, DISSIDÊNCIAS E DISSONÂNCIAS DOS SLAMS NO BRASIL**

A prática do slam tem impulsionado a criação de comunidades e espaços de formação, educação, entretenimento e expressão intelectual e artística. Seu formato pode ser recriado de acordo com as urgências, anseios e necessidades de cada território. Assim, além dos slams com formato "tradicional", configurações singulares despontam, tais como: slams com recorte de gênero (para mulheres, pessoas trans, não binárias e de gêneros dissidentes), slams de duplas entre poetas surdes e ouvintes, slams unicamente para pessoas surdas, slams de poemas curtos, slams de times, slams para a terceira idade, slam com música e slams temáticos (somente com poemas de amor ou eróticos, com temas ecológicos ou voltados para a saúde mental, por exemplo), entre outros que surgiram e ainda estão por surgir.

Fonte: (fotografia da autora)

## O SLAM POR AÍ

Em 2017, o slam ganha visibilidade por meio de um quadro semanal com poetas declamando seus poemas no Programa Manos e Minas, apresentado por Roberta Estrela D'Alva e exibido semanalmente pela TV Cultura e afiliadas em todo o Brasil. Algumas obras audiovisuais começam a inserir personagens slammers em suas tramas, como foi o caso das novelas *Um lugar ao sol* e *Bom sucesso*, da Globo; das séries *Segunda chamada*, da Globoplay, e *Pico da Neblina* e *Da ponte pra lá*, da HBO Max; e o filme *Ana. Sem título*, da cineasta Lucia Murat. O documentário *SLAM: voz de levante* (2017), de Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva, é premiado no Festival do Rio e no FIM Cine, contando a história da chegada do slam ao Brasil e somando-se a uma série de documentários independentes produzidos sobre o assunto. Além disso, a atenção de jornalistas se volta ao slam, que passa a ser notícia em matérias de jornal, telejornais, revistas e mídia eletrônica. Artistas do slam passam a ganhar cada vez mais espaço, desenvolvendo trabalhos nos campos musical, da performance, teatral e cinematográfico. Em 2016, slammers e poetas da poesia falada participam de um sarau na abertura da Festa Literária Internacional de Paraty – Flip e, em 2019, em parceria com a Festa Literária das Periferias – Flup, com curadoria de Roberta Estrela D'Alva e apresentação do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um slam acontece pela primeira vez na programação oficial do festival.

Fonte: (fotografia da autora)