

ENTRE PELEIA E CHAMEGO: UM ESTUDO DE PRÁTICAS, PERFORMANCES E AMBIVALÊNCIAS EM BATALHAS DE POESIA DO SLAM NO RS

LIÉGE FREITAS BARBOSA



PORTO ALEGRE
OUT/2020

Liége Freitas Barbosa

**ENTRE PELEIA E CHAMEGO:
UM ESTUDO DE PRÁTICAS, PERFORMANCES E AMBIVALÊNCIAS
EM BATALHAS DE POESIA DO SLAM NO RS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Hessel Silveira

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais em Educação

Porto Alegre

2020

Liége Freitas Barbosa

**ENTRE PELEIA E CHAMEGO:
UM ESTUDO DE PRÁTICAS, PERFORMANCES E AMBIVALÊNCIAS
EM BATALHAS DE POESIA DO SLAM NO RS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Hessel Silveira – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Saraí Patrícia Schmidt - FEEVALE

Prof.^a. Dr. Edgar Roberto Kirchof - PPGEDU/ ULBRA

Prof.^a Dr. Gilberto Icle - PPGEDU/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Castagna Wortmann - PPGEDU / UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

Barbosa, Liége Freitas

Entre Peleia e Chamego: Um estudo de práticas, performances e ambivalências em batalhas de poesia do SLAM no RS / Liége Freitas Barbosa. -- 2020.

234 f.

Orientadora: Rosa Maria Hessel Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Estudos Culturais em Educação. 2. Literatura marginal. 3. Performance. 4. Poetry Slam. 5. Juventude e ambivalência. I. Silveira, Rosa Maria Hessel, orient. II. Título.

Ao meu pai, José Carlos Barbosa, e à minha mãe, Maria de Fátima Barbosa, pelo amor que transborda, pelo incentivo a cada passo e por sempre acreditarem em mim.

AGRADECIMENTOS

Meus avós maternos, nascidos e vividos na campanha gaúcha, não eram alfabetizados. Minha mãe foi a primeira pessoa do seu núcleo familiar a seguir os estudos até completar o Ensino Médio. Meu pai, com muita dedicação, chegou à Universidade e, por meio dos estudos, teve a chance de mudar a sua história e a de sua família. É difícil traduzir em palavras o que esse momento de conclusão do Doutorado significa, pela importância que representa. Entre ciclos que encerram e outros que começam, uma das minhas poucas certezas é que o acesso à educação e ao conhecimento é algo profundamente transformador – em muitos sentidos.

Agradeço à minha orientadora, Prof^a Dr^a Rosa Maria Hessel Silveira, pela forma generosa, humana, sábia e encantadora como conduziu a nossa caminhada até aqui. Obrigada pela escuta, pela oportunidade, pela confiança na minha capacidade. Por ter me introduzido no apaixonante universo da literatura infantil e por ter sido, além de grande professora e pesquisadora, uma mãezona em muitos momentos.

Aos membros da banca avaliadora, Prof^a. Dr^a Maria Lúcia Wortmann, Prof^a Dr^a Saraí Schmidt, Prof. Dr. Edgar Kirchof e Prof. Dr. Gilberto Icle, pela leitura e atenção dispensadas e que propiciaram ricas contribuições a essa pesquisa, desde o momento da qualificação até a finalização da tese.

Aos queridos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/ UFRGS) pela companhia, pelas trocas e profícuos aprendizados desse período.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro, e à UFRGS, por ter me proporcionado, nos últimos quatro anos, ensino público, gratuito e de qualidade.

Aos coletivos “Slam Peleia” e “Slam Chamego” e a todos os jovens do movimento de poesia Slam, protagonistas desse fenômeno poético potente, que confiaram a mim suas narrativas e escreveram essa história junto comigo.

Aos meus amigos, na compreensão da minha ausência. Em especial agradeço aos amigos Glauber Ribeiro (que me acompanhou em todos os momentos, fotografando as rodas de Slam) e Fátima Giuliano (pela escuta, afeto e partilha).

Ao meu companheiro Leandro, parceiro de vida, por todo o amor e presença.

À minha família amada, por todo o apoio, carinho e compreensão ao longo dessa caminhada: mãe, pai, Marlon e Laura (meus irmãos): sou só gratidão.

Letras descalças

Queria falar dessa literatura que nasce das ruas violentas, da saúde precária, do ensino de má qualidade, do racismo, do preconceito de classe, do desemprego, do machismo, da homofobia e das mazelas sociais, etc.

Dessa palavra escrita que denuncia o que se sofre na pele.

Dessa literatura das letras descalças, mas de pés firmes e calejados que não desistem nunca.

Dessa voz que sangra na página e umedece de lágrimas.

Dessa linguagem órfã de pai e mãe, dessas letras mal dormidas, dessa palavra torta e mira certa, que falta trigo na hora do pão.

Dessa poesia que apanha na cara, e não dá a outra face.

Desse verso maltrapilho que dorme nas calçadas, mas não pede esmola.

Da rima pobre, que por dignidade, não pede dinheiro emprestado nem compra fiado.

Um abraço aos escritores que falam dessa vida desgramática que dói mesmo quando a gente parece que está feliz.

Essa literatura não se mede pela pontuação, métrica ou estética, ainda que tudo isso tenha sua serventia, mas pela postura de suas linhas e entrelinhas e que nos livra da cadeira elétrica.

Nesse caso, se tiver nobreza nos atos e não tiver pobreza no coração, pode ser considerado artesão/o dessa literatura.

Nem sei se isso pode ser chamado de literatura, porque é sobre nossas vidas que a gente escreve. Sobre essa e outras vida que a gente teve.

Essa vida escrita no suor de nossa face, calejada nos calos das mãos e no calor do abraço dado em nossas irmãs e irmãos.

Dessa gente que carrega a chama da humanidade em meio à escuridão levando luz à nossa pele para que todos enxerguem que somos iguais.

E tem gente que escreve tudo isso mesmo sem saber manusear uma caneta. Apenas com o som da voz e o baticum do coração.

É tudo sobre os nossos mais de cem anos de solidão vivendo em quartos de despejos. É tudo sobre nós.

Sergio Vaz

RESUMO

Tomado pelo protagonismo da juventude, o movimento de poesia Slam é um fenômeno artístico-cultural que marca, a partir de 2008, o cenário da literatura no Brasil. Desde o seu surgimento no Rio Grande do Sul, entre o fim de 2016 e o início de 2017, o *poetry slam* tem mobilizado centenas de jovens em batalhas de poesia falada que ocupam as ruas das cidades. Nessa tese analiso o Slam no contexto gaúcho com o objetivo de compreender como este fenômeno se constitui e se caracteriza no campo da literatura marginal, através de suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas. Para isso, busco investigar as origens, problematizar as diferentes produções empreendidas pelos jovens, bem como evidenciar possíveis sinais de ambivalência no Slam. Inscrita no campo teórico dos Estudos Culturais em Educação, a pesquisa caracteriza-se como qualitativa e de inspiração etnográfica. O trabalho de campo consistiu na imersão e acompanhamento de batalhas de poesia realizadas pelos coletivos Slam Peleia e Slam Chamego ao longo do ano de 2019 na cidade de Porto Alegre – RS. O estudo lançou mão de observação participante, uso de diário de campo, registros fotográficos e audiovisuais, além de entrevistas semi-estruturadas com poetas, organizadores e frequentadores do Slam. A abordagem teórica, por sua vez, envolveu temas como narrativa, literatura marginal, poesia oral, performance, juventude, identidade e ambivalência, a partir de autores como Barthes, Chartier, Zumthor, Eco, Bauman, Hall, Lajolo, Carrano, Sibilia, entre outros. Os dados coletados e construídos mostram que, em uma composição híbrida, o Slam produz espaços de fala e, principalmente, de escuta, das vozes autorais ligadas às periferias. Na atuação dos diferentes coletivos analisados e por meio de suas poesias marginais, os jovens poetas expressam suas vivências e realidades, com o predomínio de um tom de denúncia, revolta e protesto. Em diferentes estratégias, com suas performances e publicações de zines e livros autorais, criam uma identidade poeta/artista e produzem dinâmicas que dão vida a um fenômeno potente e paradoxal. Entre aspectos coletivos e individuais, entre modelos padrão e buscas por renovação, entre a presença e a virtualidade, o Slam se revela ambivalente e pulsante, nas contingências da pós-modernidade.

Palavras-chave: Estudos Culturais em Educação. *Poetry Slam*. Poesia Slam. Literatura marginal. Poesia marginal. Performance. Juventude. Ambivalência.

ABSTRACT

Held as a young leadership, *Poetry Slam* movement is an artistic and cultural phenomenon making its mark on literature in Brazil from 2008 on. From its beginning in Rio Grande do Sul between late 2016 and early 2017, *Poetry Slam* has rallied hundreds of young people in spoken word challenge in the streets of the towns. In this work I analyse *Poetry Slam* in the Gaucho context to understand how this phenomenon is characterised in the field of marginal literature through its practices and young leadership in literary and performance works. For this I have sought to investigate origins, challenge different young productions and show possible signs of ambivalence in *Poetry Slam*. In the field of Cultural Studies in Education, this piece of research is characterised as qualitative and ethnographic. The field research consists of immersion and following *Poetry Slam* challenges conducted by collective Slam Peleia and Slam Chamego in 2019 in Porto Alegre (RS). The work has drawn to participant observation, use of field notes, photographic and audio-visual registration, as well as semi-structured interviews with *Slam* poets, organisers and visitors. The theoretical approach involved subjects like narrative, marginal literature, oral poetry, performance, youth, identity, and ambivalence by authors like Barthes, Chartier, Zumthor, Eco, Bauman, Hall, Lajolo, Carrano, Sibilia, etc. Collected and constructed data show that in hybrid composition, *Poetry Slam* provides conversation, and listening, spaces for periphery-linked authorial voices. In the performance of difference collective situations analysed and through their marginal poetry, the young poets retell their experiences and reality, with a prevailing tone of denunciation, revolt and protest. In different strategies, with their performance and publications of zines and authorial books, they have created a poet/artist identity and produced dynamics enabling a strong paradoxical phenomenon. Between collective and individual aspects, between patterns and search for innovation, between presence and virtuality, *Poetry Slam* reveals itself ambivalent and pulsing in postmodern contingency.

Keywords: Cultural Studies in Education; *Poetry Slam*; Marginal literature; Performance; Youth; Ambivalence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manchetes de jornais brasileiros sobre o Slam.	15
Figura 2 – Junho de 2018: a pesquisadora (segunda à esq.) assistia ao Slam das Minas na Praça da Matriz (Porto Alegre).	16
Figura 3 – Roberta Estrela D’alva (à esq.) e Cynthia Santos (Kimani), campeã do SLAM BR 2019.	41
Figura 4 – Página do Slam Resistência repleta de vídeos com as performances dos poetas.	46
Figura 5 – Nos primeiros eventos, os organizadores do Peleia montavam um mural informativo para o público conhecer o movimento de poesia Slam.	55
Figura 6 – Tweet do poeta e escritor Sérgio Vaz.	60
Figura 7 – Folderes virtuais de divulgação dos poetas gaúchos na final do Slam BR 2019.	62
Figura 8 – Rodas de Slam no viaduto do Brooklyn e na Praça Prof. Saint-Pastous (Porto Alegre)	65
Figura 9 – Jovens ocupam o Largo dos Açorianos em um domingo à noite, no Slam Chamego.	68
Figura 10 – Momentos recorrentes nas rodas de poesia.	71
Figura 11 – Momentos recorrentes nas rodas de poesia.	73
Figura 12 – Marina Albuquerque.	74
Figura 13 – Momentos recorrentes nas rodas de poesia.	77
Figura 14 – Momentos do Slam no RS.	80
Figura 15 – Felipe Ded’s.	96
Figura 16 – Sarau da Cooperifa, que existe desde 2001 em um bar da Zona Sul de SP.	101
Figura 17 – Bruno Negrão.	107
Figura 18 – Agnes Cardoso (Agnes com G mudo).	109
Figura 19 – Hércules Marques (Jovem Preto Rei).	110
Figura 20 – Julinho.	111
Figura 21 – Coletivo (Uni)verso.	114
Figura 22 – Montagem com publicações dos poetas do Slam.	123
Figura 23 – Formação do Poetas Vivos em 2020. Em pé (da esquerda p/ direita): Mika, Danova, Mariana Marmontel. Sentados Dickel, Pretana, Eric, Ded’s.	130
Figura 24 – Poetas na biblioteca que serviu de cenário para o clipe de “Toma rajada”.	134

Figura 25 – Intérprete em performance no Slam.	145
Figura 26 – Público, participante ativo na performance do Slam.	148
Figura 27 – Poetas Danova (esq.) e Julinho (dir.) na edição final do Slam Peleia 2019.	151
Figura 28 – Hércules Marques (Jovem Preto Rei).	155
Figura 29 – DaNova.	158
Figura 30 – De Aquino.	160
Figura 31 – Jovem em sua primeira performance no Slam.	162
Figura 32 – Performances com leitura no telefone celular.	163
Figura 33 – Bianca Machado.	170
Figura 34 – Organizadores de grupos de Slam com seus filhos.	178
Figura 35 – Poetas do Slam anunciados como atrações em diferentes eventos.	183
Figura 36 – Perfis de poetas do Slam na rede social Instagram.	187
Figura 37 – Anúncio do primeiro Slam online do RS.	203
Figura 38 – Momentos da 1ª edição online de Slam no RS.	205
Figura 39 – Cena do personagem Ernesto em uma roda de Slam.	215

QUADROS E TABELAS

Tabela 1 – Calendário de encontros de Slam observados na pesquisa.	31
Tabela 2 – Levantamento de publicações de slammers em Porto Alegre e Região Metropolitana.	121
Quadro 1 – Grupos de Slam em atividade no RS.	63
Quadro 2 – Gritos de guerra de alguns grupos gaúchos de Slam.	73
Quadro 3 – Slam Peleia e os temas “pesados”.	192
Quadro 4 – Slam Chamego e os temas de amor/desamor.	193

SUMÁRIO

NAS PALAVRAS INICIAIS, O SLAM É ENCANTAMENTO E DESAFIO	15
1. NAS QUEBRADAS, PELOS CAMINHOS INVESTIGATIVOS	25
1.1 Delineamento do estudo	27
1.2 Desenho metodológico e produção de dados	29
1.3 Sobre o público – alvo e a inserção nos coletivos de Slam	33
1.4 Questões e cuidados éticos	37
2. NAS ORIGENS E POR DENTRO DAS BATALHAS DE POESIA: DOS PERCURSOS ÀS NARRATIVAS SOBRE A INVENÇÃO DO SLAM NO RS	39
2.1 Origens do <i>Poetry Slam</i>	39
2.2 Roberta Estrela D’alva traz o Slam para o Brasil	42
2.3 Narrativas sobre a invenção do Slam gaúcho	48
2.3.1 Slam das Minas RS: início despretensioso e valorização da autonomia	50
2.3.2 Slam Peleia: o aval de Estrela D’alva e a busca por legitimidade	53
2.4 Expansão e mapeamento do Slam no RS	57
2.5 Colando nas rodas de Slam: regras, conceitos e características do rolê	65
2.5.1 A ocupação dos espaços, o ambiente e a (falta de) estrutura	67
2.5.2 A competição, o ritual e seus atores	74
3. NA LITERATURA MARGINAL, A POESIA SLAM PEDE PASSAGEM	82
3.1 Um rolê pelas produções acadêmicas sobre poesia Slam	84
3.2 Notas sobre o campo literário e sua ambiguidade contemporânea	90
3.3 “Pega a visão”: apontamentos sobre literatura marginal no Brasil	95
3.4 A poesia Slam na literatura marginal	105
4. NAS PERFORMANCES E PUBLICAÇÕES, A POESIA SLAM SE VIVIFICA	118
4.1 Zines e livros independentes: as publicações dos slammers gaúchos	119
4.1.1 Destaques da cena literária	126
4.2 Poesia oral e/em performance	138
4.2.1 A performance em Zumthor e o Slam – considerações	143
4.2.2 As performances dos competidores sob diferentes perspectivas	149

5. NA AMBIVALÊNCIA, O SLAM SE MOLDA ÀS CONTINGÊNCIAS DA PÓS-MODERNIDADE	169
5.1 Slam como comunidade & Slam como individualidade	175
5.1.1 Os jovens do Slam como artistas no Instagram	184
5.2 Slam modelo, com temas esperados & Slam com sede de renovação	190
5.2.1 A mudança necessária e a adaptação possível: Slam online na pandemia	198
NAS PALAVRAS FINAIS, O SLAM É POTÊNCIA	207
REFERÊNCIAS	216
APÊNDICES	226
APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	226
APÊNDICE B – TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	228
APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO (PAIS OU RESPONSÁVEIS)	230
APÊNDICE D – FORMULARIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA	232
APÊNDICE E – FORMULARIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA	233
APÊNDICE F – FORMULARIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA	234

NAS PALAVRAS INICIAIS, O SLAM É ENCANTAMENTO E DESAFIO

Fig. 1: Manchetes de jornais brasileiros sobre o Slam.

LIVROS

Slam se torna movimento efervescente na literatura e seduz editoras e a Flip

Ligadas à periferia, competições de poesia falada já mobilizam mais de 150 grupos no país



Fonte¹: Folha de São Paulo.

LIVROS

Brasil tem 210 grupos de slam, diz torneio nacional de poesia falada

Slam BR escolhe no próximo domingo o campeão brasileiro, que vai competir no mundial

Fonte²: Folha de São Paulo.

UM CAMPEONATO DIFERENTE

Negritude, revolta e poesia falada emocionam na Feira do Livro de Porto Alegre

Campeonato de poemas em ritmo de hip-hop encanta com relatos do cotidiano de agruras dos afrodescendentes brasileiros

© 03/11/2018 - 23:02:10min
Atualizado em 04/11/2018 - 08:14:10min

Fonte³: Gaúcha ZH.

RECITAL COMPETITIVO

Poetry slam: competição de poesia falada ganha cada vez mais adeptos no Rio Grande do Sul

Em Porto Alegre, quatro grupos organizam disputas mensalmente

© 21/08/2017 - 18:08:10min
Atualizado em 05/02/2017 - 12:01:10min

Fonte⁴: Gaúcha ZH.

As manchetes da Folha de São Paulo e do portal Gaúcha ZH⁵ revelam o interesse da mídia no “fenômeno Slam”, bem como focalizam algumas facetas que o constituem. Palavras e expressões como “competição”, “grupos”, “poesia falada”, “revolta”, “negritude” e “movimento efervescente na literatura” indicam uma tentativa de sintetizar significados sobre este movimento poético – como se esta fosse uma missão simples.

¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/slam-se-torna-movimento-efervescente-na-literatura-e-seduz-editoras-e-a-flip.shtml?origin=folha>

² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-molinero/2019/12/brasil-tem-210-grupos-de-slam-diz-torneio-nacional-de-poesia-falada.shtml?origin=folha>

³ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/08/poetry-slam-competicao-de-poesia-falada-ganha-cada-vez-mais-adeptos-no-rio-grande-do-sul-9875439.html>

⁴ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/11/negritude-revolta-e-poesia-falada-emocionam-na-feira-do-livro-de-porto-alegre-cjo26ip7b0b2g01pihljgyrrq.html>

⁵ Gaúcha ZH é o portal de notícias do Grupo RBS que agrega o conteúdo jornalístico da Rádio Gaúcha e do jornal Zero Hora na internet.

Humberto Trezzi, colunista do Gaúcha ZH, inicia assim seu texto⁶: “Visceral, dinâmico, passional... Difícil descrever sem adjetivos o duelo de poemas que tomou conta da 64ª Feira do Livro de Porto Alegre na noite deste sábado (3), no campeonato de poesia falada Slam Conexões (...)” (GAÚCHA ZH, 2019).

Preciso concordar: assistir a uma competição de poesia Slam nas primeiras vezes é impactante. Mexe, desacomoda, emociona, arrepia, cativa, faz pensar. Por momentos me percebi confusa no trabalho de campo, em uma linha tênue entre o papel de observadora/pesquisadora e espectadora/admiradora. Por vezes, os olhos marejados confessavam a emoção de sentir aquele poema que parecia contar algo sobre mim. Como Zumthor afirma, “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (2014, p. 81).

Fig. 2. Junho de 2018: a pesquisadora (segunda à esq.) assistia ao Slam das Minas na Praça da Matriz (Porto Alegre).



Fonte: Glauber Ribeiro.

Fui capturada e fiquei encantada pelo Slam, admito. Contudo, assumo também o desafio de tomar como objeto de pesquisa esse movimento cultural potente que apresenta complexa articulação entre protagonismo jovem, ocupação de espaços públicos e privados, regras de competição, performance, poesias marginais em diferentes temas e críticas sociais, entre outros elementos instigantes. Nesta tese, busco deixar de lado o perigo do elogio e o olhar apaixonado das primeiras impressões sobre

⁶ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/11/negritude-revolta-e-poesia-falada-emocionam-na-feira-do-livro-de-porto-alegre-cjo26ip7b0b2g01pihljgyrrq.html>

as rodas de poesia, seus protagonistas e suas criações. A intenção foi, portanto, traçar uma perspectiva de análise mais crítica/investigativa do que descritiva, por mais que, como pondera Beatriz Sarlo, exista “o impulso crítico e a vontade descritiva de alguém que observa um fenômeno e escreve sobre isso pela primeira vez”. A autora comenta a sorte de ter escrito o livro “Cenas da vida pós-moderna” em um estágio inicial de rápidas e profundas mudanças na cultura urbana argentina, “em que os cenários, os objetos e as práticas tinham o apelo da novidade” (2013, p.11). Guardadas as devidas proporções, compartilho um pouco dessa sensação ao analisar um movimento poético ainda recente no Rio Grande do Sul, como o Slam.

Mas, afinal, como cheguei ao fenômeno Slam, ou melhor, como ele se mostrou para mim? Pelos idos de 2017, eu navegava na linha do tempo do Facebook, naquele movimento repetitivo de tocar a tela do celular deslizando o dedo indicador, quando algo diferente paralisou o meu olhar. Fixei a atenção naquele vídeo⁷ (tecnicamente bem produzido) de um tal “Slam Resistência⁸”, que fora compartilhado por uma página de jornalismo alternativo seguida por mim na rede social. Nele, uma jovem mulher se apresentava em tom combativo, expressando-se inteira (no corpo, na voz, nos gestos) para uma plateia de dezenas de jovens que alternavam do silêncio absoluto da escuta à vibração, gritos e palmas das reações espontâneas. A recitação, que durou pouco menos de três minutos, tinha versos com cadência e rima e criticava a representação e objetificação das mulheres em determinadas produções musicais populares brasileiras, utilizando trechos das próprias músicas que eram alvos da crítica.

Era poesia, na rua, recitada por jovens e para jovens, ocupando o espaço público urbano. A poeta é Mariana Felix, paulista, 32 anos, que recitou⁹ assim: *“Cresci ralando na boquinha da garrafa¹⁰/ No que te surpreende o Mc Brinquedo¹¹ ser fã do Mc Catra¹²?/ Afinal já me diziam: “Olha a bunda ô Raimunda¹³, subiu a temperatura ô Raimunda/ Raimunda, menina que enjoou de boneca/ Não quis mais vestir timão¹⁴/ Deveria ter tido outras músicas de opção e quem sabe então ela perceberia que não é normal/ Ser só*

⁷ Disponível em <https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1276869192395797/>

⁸ Disponível em <https://www.facebook.com/slamresistencia/>

⁹ O referido trecho do poema de Mariana foi obtido por meio de transcrição, a partir do vídeo disponibilizado na página do Slam Resistência.

¹⁰ Em referência à música “Na boquinha da garrafa” (1995), do extinto grupo “Companhia do Pagode”.

¹¹ Cantor brasileiro de funk “ousadia” ou funk “picante”. Começou sua carreira em 2014, aos treze anos de idade, e tornou-se conhecido pelo teor erótico e conotação sexual das letras de suas músicas.

¹² Cantor brasileiro de funk carioca.

¹³ Referência à música “Raimunda” (1997), do extinto grupo baiano “Gang do Samba”.

¹⁴ Em referência à música “Xote das Meninas” (1953), de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

objeto sexual/ Mas não!/O Califa¹⁵ ficou de olho no decote dela/ Ficou de olho no biquinho do peitinho dela/ Ficou de olho no balanço das cadeiras dela/ E o mundo fez de Raimunda/Outra síndrome de Cinderela/Afinal nos fabricaram pra ser Amélia¹⁶/Servir sem vaidade /Nos ensinaram a ser mulher e de verdade /Na caixa! Plastificada! / Só esperando pra ser usual”.

Era uma performance com versos potentes e de cunho feminista que, ao final, ainda sob o calor eufórico das palmas, foi avaliada (com notas) por algumas pessoas da plateia. Para termos um panorama da repercussão desse vídeo¹⁷, até meados de outubro de 2020 ele já havia alcançado as marcas de 4,8 milhões de visualizações, 93 mil compartilhamentos e 14 mil comentários no Facebook – números que não podem ser ignorados e que dizem algo a respeito da potência deste fenômeno sobre o qual eu nunca havia ouvido falar até então: o *Poetry Slam* – ou simplesmente Slam.

A partir daí continuei uma busca por outros materiais, assisti a outros vídeos de Slam e descobri que essas rodas de poesia também aconteciam no Rio Grande do Sul e eram recentes por aqui. Desse modo, acredito que fui capturada pelo Slam pois a cada nova performance que assistia nos vídeos e, depois, nas ruas¹⁸, me percebia mais curiosa e envolvida: por aqueles sujeitos, pelas suas palavras carregadas de protesto em diferentes temas e críticas sociais, pela forma como se manifestavam, pela expressividade e gestualidade dos corpos, pelas reações espontâneas do público, pelas vozes periféricas que falavam ali. Tudo isso “junto e misturado”, sendo articulado e propagado nas (e com as) redes sociais digitais. Afinal, como afirma Castells (2013), considerado um dos maiores pensadores das sociedades conectadas em rede, os jovens que aí estão já nasceram dentro da cultura digital, o que implica uma forma diferente de pensar e agir – ou seja, não se trata de mera questão de domínio tecnológico, mas de cultura e mentalidade.

Como jornalista que sou e pesquisadora em formação, não tenho a pretensão de apontar diretrizes ou identificar tendências futuras. Percebo-me conectada ao momento e tenho sede de conhecer e me aprofundar nas questões do presente – sem deixar de reconhecer a importância das circunstâncias históricas e de buscar compreender os

¹⁵ Em referência à música “A Dança do Ventre” (1997), do extinto grupo baiano “É o Tchan”.

¹⁶ Em referência à música “Ai que Saudades da Amélia” (1942), de Ataulfo Alves e Mário Lago.

¹⁷ Convido a banca examinadora a acessar os links dos vídeos das apresentações de poesia Slam e das páginas dos grupos de Slam no Facebook, que estão disponibilizados ao longo do projeto.

¹⁸ O primeiro Slam a que assisti presencialmente foi em 13 de dezembro de 2017, chamado Slam Liberta. Ocorreu na Casa da Cultura Hip Hop de Esteio-RS.

aspectos que constituíram historicamente determinado fenômeno ao longo do tempo. Nesse sentido, minhas motivações de pesquisa se concentram em investigar e compreender aquilo que acontece hoje no mundo contemporâneo, que me afeta e me põe a pensar. Sendo mais específica, tenho particular interesse nos movimentos/temas/fenômenos emergentes que envolvem e/ou interseccionam os campos da Cultura, da Educação e da Mídia, a partir de um olhar voltado para o protagonismo e as produções dos jovens na cultura. Nesse sentido, o Slam, para além de uma grata surpresa, se mostrou um *lócus* privilegiado para os meus interesses de pesquisa.

Desde o seu surgimento no Rio Grande do Sul, entre o fim de 2016 e o início de 2017, o Slam tem mobilizado centenas de jovens em batalhas de poesia falada pelas ruas das cidades, especialmente em Porto Alegre e Região Metropolitana. Enquanto um fenômeno complexo, recente no cenário urbano gaúcho e ainda pouco explorado aos olhos da academia, percebo nesta tese uma oportunidade de contribuir para a produção de conhecimento acerca deste movimento no âmbito local. A partir da perspectiva pós-estruturalista dos Estudos Culturais em Educação e com o aporte teórico-metodológico deste campo, essa tese analisa o Slam com o objetivo de compreender como este fenômeno se constitui no campo da literatura marginal, através das suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas. Para isso, busco investigar as origens, problematizar as diferentes produções empreendidas pelos jovens através da poesia Slam (suas publicações e performances), bem como evidenciar o Slam enquanto um movimento que apresenta situações paradoxais/ambivalentes em determinadas práticas, rotinas e valores.

Acredito na importância desse estudo pela relevância cultural e social do Slam enquanto uma expressão cultural (não formalizada e não institucionalizada) de jovens que ocupam e criam espaços alternativos de fala, de escuta e de propagação de suas próprias vozes. Hall (2011) enfatiza que a vida cultural tem sido transformada em nossa época pelas “vozes das margens”, e são elas que dão vida e constituem as comunidades do Slam. Percebo que tomar o Slam como objeto de pesquisa, nesse sentido, é problematizar e colocar em evidência a produtividade e a potencialidade de um movimento cultural que encontra na palavra, na oralidade e na performance uma forma possível de expressão dessas vozes marginalizadas no mundo contemporâneo.

Assim, vejo o Slam como um movimento poético-cultural de juventude que marca o cenário contemporâneo da literatura no Brasil, especialmente por produzir um tipo de literatura viva, feita com o corpo, a partir de uma estética própria e de uma linguagem ligada às periferias e às vivências dos sujeitos nesse contexto. Apesar de essa tese não ser da área de Letras ou Literatura, e de tampouco propor qualquer espécie de análise literária das poesias marginais produzidas no âmbito do Slam, penso que esse estudo dialoga em alguns aspectos com o campo literário. Digo isso, pois a tese prioriza uma abordagem que circunscreve o Slam no campo literário e artístico contemporâneo, a fim de entender como um fenômeno híbrido como este emerge no cenário brasileiro da chamada literatura marginal, e em que medida a poesia Slam produzida no RS se reconhece e se afirma como tal.

Ao mesmo tempo, penso que essa tese vai ao encontro de temas que são históricos, caros e que importam ao projeto político dos Estudos Culturais. As minorias das quais emanam as vozes das margens estão no Slam e nos sujeitos – mulheres, negros, negras, homossexuais, jovens em sua maioria vindos ou ligados à periferia. Nos espaços alternativos de expressão poética eles tematizam assuntos da atualidade e da sua vida cotidiana, como racismo, feminismo, violência, drogas, machismo, repressão policial, desigualdade social, política, gênero e sexualidade, entre tantos outros temas que, diria eu, merecem e precisam ser problematizados na contemporaneidade. Como salientam Costa et. al, os Estudos Culturais são um campo do conhecimento que, desde os seus trabalhos precursores, enfatiza a relevância de se empreender análises do conjunto da produção cultural de uma sociedade – seus diferentes textos¹⁹ e práticas – e busca compreender padrões de ideias e comportamentos compartilhados pelas pessoas que nela vivem: “Em seus desdobramentos, os EC investem intensamente nas discussões sobre a cultura, colocando a ênfase no seu significado político”, sublinham os autores (COSTA et al, 2003 p.38).

Penso que essa pesquisa também interessa ao campo da Educação porque está voltada para a análise de um fenômeno cultural protagonizado por jovens da chamada condição pós-moderna que, ao fim e ao cabo, são os estudantes que povoam as salas de aulas das escolas e universidades brasileiras. Não são “eles” lá, são eles aqui, estudantes e parte integrante da sociedade. “Eles” podem ser os nossos alunos, os

¹⁹ Os pesquisadores se referem a “textos” para tratar de todas aquelas produções culturais que carregam e produzem significados como, por exemplo, filmes, quadros, peças publicitárias, mapas, artesanatos. Desse modo, nessa abordagem, trabalha-se com a ideia da análise de práticas e textos culturais.

nossos filhos, os nossos colegas, sobrinhos, amigos. Ou, até mesmo, “eles” somos nós, estudantes de pós-graduação, mestrandos e doutorandos do início do século XXI. Portanto, enquanto pesquisadores e profissionais da Educação, sinto a necessidade de estarmos atentos, com mentes, olhos e ouvidos abertos e sensíveis para perceber o que está sendo vivenciado, produzido, protagonizado e repercutido pelas juventude(s)²⁰ – para além das fronteiras e muros escolares e acadêmicos. Como enfatiza Wortmann (2007), nós, praticantes dos Estudos Culturais, tomamos o educativo justamente nessa dimensão mais ampla, que vai além das práticas escolares e das instituições formais de escolarização, pois também consideramos pedagógicas as múltiplas instâncias, instituições, práticas e processos dos sistemas culturais que estão aí.

Ainda sob o ponto de vista da Educação, é pertinente ressaltar as iniciativas de inserção do Slam em algumas escolas (em sua grande maioria públicas) de Porto Alegre e Região Metropolitana. Os poetas, individualmente ou em coletivos, são convidados a participar para dar oficinas de criação, palestras sobre o movimento Slam e fazer suas performances – o que denota um interesse de algumas instituições escolares por essas produções. Ao mesmo tempo, se percebe em muitas das narrativas poéticas examinadas, temas como a valorização da escola, dos livros e da educação como um todo. Apesar de o aspecto da escolarização do Slam não ter sido abordado nesta tese, em função de limitações de tempo, da extensão do trabalho e de escolhas e abordagens que precisaram ser feitas a partir dos dados, se mostra evidente como questões da educação permeiam e se articulam ao Slam.

A partir da problematização, justificativas e considerações apresentadas, busco, nessa tese, atender aos seguintes objetivos:

Objetivo geral: Compreender como o movimento de poesia Slam se constitui e se caracteriza no campo da literatura marginal, através da análise de suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas.

Objetivos específicos:

- Investigar e registrar o surgimento e expansão do movimento de poesia Slam no Rio Grande do Sul;

²⁰ Dayrell (2003) afirma que, ao se tratar da categoria juventude, está se falando em “juventudes”, no plural, pois não há um único jeito de ser jovem; pelo contrário: existe uma variedade de modos e possibilidades de vivenciar essa etapa da vida. “É nesse sentido que enfatizamos a noção de juventudes, no plural, para enfatizar a diversidade de modos de ser jovem existentes” (p. 42).

- Identificar e caracterizar as dinâmicas e rotinas de funcionamento das batalhas de poesia Slam no Rio Grande do Sul;
- Contextualizar o Slam no campo literário contemporâneo, especificamente na chamada literatura marginal, para analisar os elementos que configuram a poesia Slam como marginal e periférica;
- Discutir o papel, os limites e as possibilidades da performance no Slam, bem como examinar como os poetas gaúchos conduzem os seus processos criativos;
- Inventariar as publicações impressas dos poetas do Slam no Rio Grande do Sul e discutir suas estratégias com as produções autorais de zines e livros;
- Detectar temas e repertórios mobilizados pelos poetas nos diferentes coletivos de Slam acompanhados;
- Problematizar o movimento Slam em situação de ambivalência;

Penso ser necessário ressaltar alguns aspectos a respeito do desenvolvimento dessa pesquisa. Tenho consciência de que esta é uma tese espraiada e que fala a partir dos (e com os) dados. Desde o início do trabalho de campo e das pesquisas teóricas, o Slam se revelou a mim como um objeto de pesquisa amplo, desafiador e que oferecia uma multiplicidade de abordagens e possibilidades investigativas – todas interessantes em suas especificidades. Desse modo, optei por uma estratégia em certo ponto ousada, a meu ver, de ir a campo sem um plano de ação fechado para me deixar surpreender pelos dados – a partir da observação do fenômeno e das relações estabelecidas com o Slam e com os seus sujeitos.

Nesse processo, os dados encontrados foram os fios condutores dos caminhos, dos recortes e das escolhas que, conseqüentemente, precisaram ser feitas. A abundância de dados e a vontade de potencializar os achados da pesquisa, seja nas observações do diário de campo, na riqueza das entrevistas ou nas produções e práticas examinadas, fez com que a tese não tivesse uma divisão clássica entre parte teórica e parte analítica. Assim, os principais temas e conceitos da pesquisa (narrativa, literatura marginal, poesia oral, performance, juventude, ambivalência, identidade) são trabalhados e desenvolvidos ao longo do texto e emergem articulados à apresentação e análise dos dados. Desde o início do trabalho e a cada capítulo, se busca, assim,

responder a determinados objetivos da pesquisa, em um esforço de análise que tenta articular teoria e *corpus*.

A tese está estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo consiste na apresentação da metodologia da pesquisa, na qual constam: o delineamento do estudo, a descrição do desenho metodológico e dos instrumentos utilizados para a produção de dados. Nesse capítulo também estão todas as informações relativas às questões e cuidados éticos, bem como a definição do público-alvo e o relato da minha inserção nos dois coletivos de Slam observados e acompanhados em proximidade.

O capítulo 2, por sua vez, trata de apresentar as origens do movimento Slam desde seu surgimento na década de 80, nos Estados Unidos, até a sua chegada no Brasil, com foco especial no Rio Grande do Sul. Examinando as narrativas de dois coletivos que disputam a legitimidade sobre a invenção do Slam gaúcho, traço um mapeamento dos grupos de Slam em atividade no Estado até o mês de março de 2020, bem como adentro o universo das batalhas de poesia para compartilhar impressões, regras, conceitos e características de uma roda de poesia Slam.

No capítulo 3, além de apresentar uma revisão bibliográfica das produções acadêmicas nacionais sobre poesia Slam e sobre temas que atravessam esse universo, discuto o cenário do campo literário contemporâneo que se mostra ambíguo e que permite a emergência de fenômenos híbridos como o Slam. Após, abordo o campo da chamada literatura marginal no Brasil e aponto de que maneiras a poesia Slam se insere, se afirma e se reconhece como marginal e periférica.

Ao aprofundar a análise sobre a poesia Slam do RS busco, no capítulo 4, identificar e examinar as formas com que essa poesia se manifesta levando em consideração duas práticas: as publicações impressas, por meio de zines autorais ou livros independentes, e as performances, que fazem parte da essência do Slam ao emocionar e envolver todos os participantes das rodas de poesia. Neste capítulo produzo um levantamento das publicações de slammers do RS que lançaram zines e livros, e apresento alguns destaques da cena literária. Na sequência, exploro a poesia oral, o conceito de performance na perspectiva de Paul Zumthor, bem como o papel da performance no Slam. Por fim, a partir de entrevistas com frequentadores das rodas de poesia e com slammers, é possível compreender como eles entendem a performance e, no caso dos poetas, como se dá o seu processo criativo.

O capítulo 5, por sua vez, pretende oferecer uma visão mais crítica sobre o movimento Slam ao apontar e analisar possíveis sinais de ambivalência em

determinadas práticas, rotinas e valores vivenciados pelo Slam na contemporaneidade. Assim, para mostrar como o Slam busca responder às contingências do mundo pós-moderno, são examinados: o Slam como comunidade e o Slam como individualidade; o Slam modelo, com temas esperados e o Slam com sede de renovação; o Slam presencial e o Slam online (na adaptação possível em função da pandemia de COVID-19). Ciente de que ficou muito ainda por dizer, encerro a tese com um capítulo de conclusão que, além de apontar contribuições do Slam para se pensar a Educação e buscar retomar e responder algumas questões importantes da pesquisa, fala também da inegável potência do Slam como ferramenta de transformação pessoal na vida desses jovens.

1 – NAS QUEBRADAS, PELOS CAMINHOS INVESTIGATIVOS

Entendemos metodologia como um certo modo de perguntar, de interrogar, de formular questões e de construir problemas de pesquisa que é articulado a um conjunto de procedimentos de coleta de informações - que, em congruência com a própria teorização, preferimos chamar de “produção” de informação e de estratégias de descrição e análise (MEYER, PARAÍSO, 2012, p. 16).

Começo este capítulo valendo-me do conceito de metodologia proposto por Meyer e Paraíso (2012), autoras experientes que explicam como se dá a condução das pesquisas pós-críticas na área da educação e revelam suas especificidades. Há vários questionamentos e, até por que não dizer, algumas reservas em relação a esse tipo de investigação produzida em contextos específicos e que lança mão de uma abordagem teórico-metodológica mais flexível – o que não tem impedido ou intimidado a produção de trabalhos científicos consistentes.

Em sua argumentação, as autoras afirmam adotar o termo *metodologia* de maneira bem mais livre em suas pesquisas do que com a significação utilizada no campo moderno e, a partir desse entendimento, conseguem desenvolver modos de pesquisar mais fluídos. Nessa perspectiva, o pesquisador constrói uma relação com o seu objeto na qual os deslocamentos, idas e vindas, afastamentos e aproximações, buscas, retomadas e desapegos se tornam parte do processo investigativo (MEYER, PARAÍSO, 2012, p. 16-17). Particularmente, acredito que essa liberdade de movimentação e fluidez de que falam Meyer e Paraíso é essencial para alguém que, como eu, escolheu investigar um fenômeno complexo como o Slam, que a cada dia apresenta novidades, desdobramentos e provoca novos olhares e inquietações.

Em um movimento de investigação sobre a emergência da articulação entre Educação e Estudos Culturais no Brasil, Wortmann, Costa e Silveira (2015) evidenciam uma das principais contribuições dessa articulação: a possibilidade de focar questões mais amplas, uma vez que nos encontramos em um campo de estudos que se configura múltiplo e híbrido, que não se delimita de maneira definitiva e nem segue uma única direção (p.34). As autoras enfatizam que, ao permitirem a elaboração de análises que questionam a produtividade da cultura nos processos educativos vigentes nas sociedades contemporâneas, os ECE²¹ conseqüentemente se abrem e se dirigem para diferentes temas e ações educativas. Essa abertura, por sua vez, propicia ao

²¹ Estudos Culturais em Educação.

pesquisador trabalhar com inúmeras práticas, artefatos, instituições e produções, o que, simultaneamente, também possibilita explorar “os efeitos produtivos/formadores/construtivos/inventivos que tais instituições, temáticas, práticas, produções e artefatos têm sobre as sociedades e os sujeitos que nelas vivem” (WORTMANN, COSTA e SILVEIRA, 2015, p.34-35).

Ao mesmo tempo em que tal articulação concebe diferentes e inventivas possibilidades de pesquisa para a área da Educação, também cria e impõe desafios do ponto de vista metodológico. Incursionar por esse campo múltiplo de estudos, que compreende o educativo e o pedagógico em instâncias mais alargadas, também significa empreender análises, recortes e escolhas que demandam a associação de diferentes ferramentas teórico-metodológicas para dar conta dos objetos de pesquisa em questão. É nesse sentido que as autoras apontam para os desafios metodológicos que requerem o investimento em estudos complexos e heterogêneos – o que inclui o arranjo e a fusão de diferentes análises, instrumentos e materiais:

Salientamos, ainda, que o esquadramento desse educativo nos coloca desafios metodológicos importantes que implicam, por exemplo, a realização de estudos cada vez mais híbridos, que muitas vezes articulam pesquisas de campo com análises de textos variados (desde os legais até os produzidos em situação de entrevistas e conversas, por exemplo), análises de imagens, documentações fotográficas, investigações na internet etc. Não pretendemos, por certo, idealizar as possibilidades compreensivas que os ECE podem oferecer em relação às problemáticas educativas dos dias atuais, mas intentamos mostrar a inserção do campo no leque de perspectivas que se preocupam com análises do pedagógico (WORTMANN, COSTA e SILVEIRA, 2015, p. 43).

Na mesma perspectiva, Nelson, Treichler e Grossberg (2008) sustentam que os EC não possuem nenhuma metodologia peculiar ou análise particular que possam requerer como sua, já que sua metodologia é ambígua desde o princípio e sua escolha da prática “é pragmática, estratégica e autoreflexiva” (2008, p. 09). Assim, ao corroborar tais entendimentos e levá-los em consideração na composição metodológica empreendida nesta pesquisa, localizada no campo intermediário dos Estudos Culturais em Educação, exporei, a seguir, por quais trilhas percorri o meu caminho investigativo para analisar o movimento de poesia Slam no RS.

1.1 Delineamento do estudo

Os passos e os ritmos para investigar, compreender e analisar o movimento poético-cultural Slam no contexto do Rio Grande do Sul foram intensos e variados. A rota foi repensada várias vezes, ajustada e adaptada conforme os dados emergiam e novos desafios se apresentavam. Nessa caminhada, a partir da multiplicidade de possibilidades investigativas e das relações estabelecidas com o Slam e os seus sujeitos na imersão ao campo de pesquisa, por vezes sinto que me perdi. Me perdi pois, de antemão, não limitei o olhar, não escolhi chegar ao campo com um plano de ação fechado ou detalhadamente elaborado. Mergulhei no Slam, optei por me deixar surpreender na observação do fenômeno e de suas práticas e, assim, fui conduzida pelos dados – em sua complexidade e riqueza.

Nesse percurso, porém, foi necessário tomar fôlego para seguir, o que incluiu realizar desapegos, fazer escolhas por determinadas abordagens e perspectivas teóricas em detrimento de outras, alterar a estratégia de captura e análise de dados. Idas e vindas, deslocamentos, pausas e retomadas. Afinal de contas, como afirmam Meyer e Paraíso, “o desenho metodológico de uma pesquisa não está (e nem poderia estar) fechado e decidido a priori” (2012, p. 20). Dessa forma, para compreender como o fenômeno Slam se constitui no campo da literatura marginal através da análise de suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas, foi adotado um caminho investigativo composto por movimentos de pesquisa variados.

O primeiro movimento de pesquisa consistiu em um levantamento bibliográfico que envolveu pesquisas sobre o movimento de poesia Slam; produções bibliográficas a respeito da história da literatura e literatura contemporânea; rastreamento de estudos sobre o atual campo literário marginal periférico no Brasil; levantamento de literatura sobre poesia oral e performance e pesquisas sobre juventude periférica. Essa etapa inicial teve como objetivo garimpar referências teóricas e metodológicas, identificar produções relacionadas ao meu objeto de estudo e conhecer como os pesquisadores têm trabalhado seus materiais para absorver indicações tanto bibliográficas quanto metodológicas.

O segundo passo implicou uma abordagem teórica que envolveu conceitos e temas como narrativa, literatura marginal, poesia oral, performance, juventude, identidade e ambivalência. É pertinente lembrar que as contribuições teóricas desenvolvidas ao longo desta tese emergem no texto, em articulação com a

apresentação e análise de dados da pesquisa – ou seja, não há divisão radical, na tese, entre parte teórica e parte analítica, pois, desde o princípio e a cada capítulo, proponho responder a determinados objetivos, o que já inclui, portanto, um determinado esforço analítico entre teoria e *corpus*.

O terceiro movimento de pesquisa, por sua vez, está relacionado ao trabalho de campo propriamente dito. A proposta inicial apresentada na qualificação do projeto de tese envolvia trabalhar o *corpus* da pesquisa a partir de dois *lócus* diferentes: o primeiro localizado nas batalhas poéticas de Slam, ou seja, na observação do fenômeno e de suas práticas e no contato direto com os jovens participantes dos encontros; e o segundo na ambiência da cultura digital, pela investigação da propagação do movimento, dos slammers e de suas estratégias de visibilidade nas redes sociais digitais. No entanto, baseada nas indicações da banca avaliadora, optei por priorizar e focalizar o trabalho de pesquisa no primeiro *lócus*, que de fato ofereceu oportunidades, vivências e condições concretas de observação e aproximação ao movimento Slam e aos seus sujeitos – atendendo, assim, aos objetivos deste estudo. Desse modo, o aspecto da mediação do Slam na internet e da visibilidade de seus atores nas redes sociais digitais ficou restrito ao acompanhamento dos perfis dos dois grupos de Slam pesquisados e da observação dos perfis de determinados participantes do movimento nas redes sociais digitais, especialmente no Instagram²².

Dito isso, como método científico de investigação, é possível definir a pesquisa como qualitativa, a qual, de maneira simplificada, pode ser caracterizada como aquela que coloca ênfase “sobre as qualidades das entidades e sobre os processos e os significados que não são examinados ou medidos experimentalmente (...) em termos de quantidade, volume, intensidade ou frequência” (DENZIN & LINCOLN, 2006, p. 23). Ainda, conforme os autores, “a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo”, consistindo “em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo” (2006, p. 17).

Dessa maneira, optei por uma pesquisa de caráter qualitativo na convicção de que esse é o tipo de estudo mais apropriado para compreender e analisar o movimento Slam no contexto em que ele ocorre e com uma abordagem mais integrada ao fenômeno. Produzir a tese com foco no modelo qualitativo permitiu uma “captura” do

²² A observação realizada nessa rede social esteve focalizada exclusivamente nos dados públicos, ou seja, nas postagens realizadas pelos perfis dos poetas e dos grupos de Slam escolhidos como objetos da análise.

Slam a partir da perspectiva dos sujeitos nele envolvidos e dos pontos de vista considerados relevantes para a pesquisa. Nesse sentido, dada a multiplicidade de métodos que podem ser utilizados em uma abordagem qualitativa, efetuaram-se as escolhas metodológicas descritas na sequência.

1.2 – Desenho metodológico e produção de dados

A pesquisa tomou como ponto de partida a imersão e participação no campo de investigação o que, em outras palavras, significou vivenciar, observar, interagir, estar em contato direto com o universo jovem, poético e performático das batalhas de Slam e seus atores, na cidade de Porto Alegre – RS. Com isso, a tese possui necessariamente um caráter etnográfico, ou melhor, se constitui em uma tese de “inspiração etnográfica”²³ que adota procedimentos como a observação participante, anotações em diário de campo (ou caderno de anotações), registros fotográficos, em áudio e em vídeo.

Conforme Sales (2012), a observação é um procedimento importante, entre outros motivos, porque “permite o contato direto com os elementos culturais próprios ao contexto analisado (...) e possibilita a apreensão das linguagens, dos sentidos construídos, das relações de poder existentes” (p.115). Mattos e Castro (2011), ao discorrerem sobre a visão de Erickson (1986) a respeito da observação participante, enfatizam que tal método compreende, como o próprio nome indica, a participação ativa na situação de observação com aqueles que são observados. Segundo as autoras, na perspectiva de Erickson (1986) a participação do pesquisador pode variar ao longo da permanência no campo, desde uma participação mínima (com a sua presença durante os eventos que serão descritos) até uma participação máxima (na qual o pesquisador age como qualquer outro participante da pesquisa nos eventos que acontecem enquanto o pesquisador está presente) (2011, p. 38). Nessa atuação, o pesquisador enquanto observador participante

(...) tenta ver os eventos dos quais ele participa do ponto de vista do relativismo cultural, tentando não fazer julgamentos finais e tentando entender os eventos como eles acontecem do ponto de vista dos vários atores e através dos valores dos mesmos. A posição de relativismo do observador é difícil de manter. Talvez ele nunca seja bem sucedido nisto, porém o mais importante na observação

²³ Utilizo a expressão “inspiração etnográfica” baseada em experiências de pesquisa de colegas da linha dos Estudos Culturais em Educação. Trata-se de uma precaução deste campo de estudos no sentido de tomarmos cuidado no uso de alguns termos, já que estamos tratando de métodos e técnicas historicamente reconhecidas como próprias da Antropologia.

participante é tentar entender os eventos e as pessoas adotando os papéis e as perspectivas daqueles que se estuda (ERICKSON, 1986, *apud* MATTOS e CASTRO, 2011, p. 38)

No desafiador trabalho de observação participante no movimento Slam, foi relevante eu ter em mente os objetivos, as questões de pesquisa e o que eu desejava observar no contexto onde as batalhas poéticas aconteceram. Entretanto, como descrito ao início deste capítulo, optei por me deixar conduzir pelos dados, pois não quis me fixar em um roteiro restrito às pretensões iniciais da tese ou a questões que pudessem limitar a minha perspectiva como observadora. Em uma tese de inspiração etnográfica como esta, é pertinente dar ênfase ao que Mattos e Castro (2011) consideram sobre pesquisas com etnografia: “Em etnografia, os dados ditam o caminho teórico a ser conduzido durante as análises e os resultados da pesquisa (...)” (2011, p. 37). E, para a produção desses dados, no processo de observação, a utilização do diário de campo como instrumento de registro de informações foi importante, bem como indicar o dia, a hora, o local da observação e o período de duração de cada encontro de Slam cada vez que iniciava uma nova anotação.

De acordo com os apontamentos de Ludke e André (1986), descrevo abaixo alguns tópicos que, em alguma medida, busquei atender na parte descritiva da observação: observar e descrever o ambiente onde o Slam acontece (rua, praça, viadutos da cidade), bem como os espaços, sons, iluminação e movimentação de transeuntes; observar e descrever os sujeitos que se aproximam do encontro e como eles interagem no ambiente; caracterizar de forma genérica e/ou detalhada tais sujeitos, quanto a gênero, idade, vestuário, ações, atitudes e outros traços que se revelarem relevantes; observar e registrar de forma o mais fiel possível os diálogos que fossem pertinentes aos objetivos e questões da pesquisa; observar e descrever a sequência das atividades realizadas em todas as etapas do Slam; observar e descrever como são as regras, características e dinâmicas de funcionamento do Slam; observar e descrever como os poetas se apresentam, como acontecem as performances, que recursos são utilizados para recitar as poesias, assim como as temáticas focalizadas; observar as reações do público e como interagem nos diferentes momentos e registrar os meus comportamentos e impressões enquanto observadora.

Além dos registros no caderno de anotações, também foram feitos registros dos encontros de Slam por meio de fotografias²⁴, gravações de áudios²⁵, na íntegra, das edições de Slam presencialmente acompanhadas e, ainda, gravações pontuais, em vídeo²⁶, das apresentações de poetas que chegaram à rodada final das batalhas de poesia. A utilização desses instrumentos teve como intuito documentar as dinâmicas, as performances poéticas, as reações e interações do público, na intenção de capturar com a maior proximidade possível a aura do Slam – mesmo ciente de que esta não é passível de reprodução, conforme D'alva (2011) pontuou. De toda maneira, obter esses registros foi um passo essencial para a documentação dos dados e as análises da pesquisa.

As atividades para a produção de dados (observação, registros fotográficos, registros de áudio, registros pontuais em vídeo e anotações em diário de campo) ocorreram durante a realização das rodas de poesia promovidas pelos dois grupos de Slam selecionados para a pesquisa, dentro do calendário previsto pelos coletivos no ano de 2019. Ao todo foram 14 encontros de Slam observados, presencialmente acompanhados e registrados em Porto Alegre – RS, tal como o levantamento que segue:

Tabela 1: Calendário de encontros de Slam observados na pesquisa.

Calendário 2019	Março	Abril	Maió	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro
Slam Peleia	30/03	-----	Não houve.	29/06	26/07	30/08	29/09 Final anual do coletivo	20/10 Final gaúcha de Slam.
Slam Chamego	17/03	14/04	01/05 ²⁷ 19/05	16/06	28/07	18/08	22/09 Final anual do coletivo	20/10 Final gaúcha de Slam.

²⁴ As fotografias foram produzidas por Glauber Ribeiro, fotógrafo profissional e amigo pessoal que esteve presente, comigo, em todas as edições de Slam observadas para esta pesquisa.

²⁵ Os áudios dos encontros de Slam foram gravados com o smartphone da pesquisadora, através do aplicativo "Gravador Voz HD".

²⁶ Os vídeos realizados foram utilizados exclusivamente para fins das análises da pesquisa.

²⁷ Além do calendário de competições específico de cada grupo, também foram acompanhados presencialmente outros eventos artísticos nos quais os coletivos pesquisados participaram. Neste dia, houve uma edição especial do Slam Chamego no evento Festpoa Literário.

Outra ferramenta estratégica adotada para a produção dos dados foi a entrevista, técnica amplamente utilizada nas pesquisas em Educação. A partir de suas experiências de pesquisa, Silveira (2007) propõe uma visão mais contemporânea sobre as entrevistas, considerando-as “eventos discursivos complexos” que são forjados tanto pelos papéis desempenhados pelo entrevistado e pelo entrevistador quanto pelas próprias representações, imagens e expectativas geradas de uma parte a outra – tanto no instante da realização quanto no momento posterior de escuta e análise do material gravado (p.118). Dessa maneira, na experiência com as entrevistas, também foi preciso estar atenta para a existência de um certo jogo de disputas, representações e negociações, e para a importância de elaborar perguntas que não pretendessem funcionar como meros “instrumentos de extração de verdades”, mas ao contrário, propor questões que provocassem outras histórias, outras verdades e lógicas (2007, p.132).

Como aponta alentada e conhecida bibliografia sobre metodologia de entrevista na área da Educação e também de Ciências Humanas, uma das principais qualidades do entrevistador é a flexibilidade para captar pistas, nas respostas, que possibilitem novas e produtivas perguntas aos entrevistados, considerando-se, por outro lado, que não há – no campo dos Estudos Culturais e de outras abordagens atuais da pesquisa qualitativa – o objetivo explícito de averiguação das respostas, como se entrevistas fossem meros “questionários orais”. A potencialidade do uso da entrevista – ao menos, no campo da Educação – reside, justamente, na sua virtual capacidade de adaptação ao entrevistado e suas experiências, de tal forma que entrevistas que sigam rigidamente roteiros (daí, o largo e já tradicional uso da expressão “entrevista semi – estruturada”) tendem a obter resultados estéreis e, às vezes, pouco expressivos.

Dessa maneira, entre os meses de setembro e dezembro de 2019 (após um período considerável de observação), foram realizadas ao todo 16 entrevistas semi – estruturadas com o objetivo de produzir um espaço de diálogo para o aprimoramento dos dados levantados, esclarecimento de pontos divergentes, de dúvidas ou questionamentos que não ficaram suficientemente compreendidos na captura inicial dos dados. Elas foram realizadas com os organizadores de dois grupos de Slam selecionados, com alguns poetas que competem nas batalhas (tendo sido priorizados aqueles que já possuem certo reconhecimento de seus pares) e com alguns frequentadores das rodas de poesia (público). Tais entrevistas foram assim distribuídas: cinco entrevistas com organizadores de coletivos de Slam (sendo quatro mulheres e um homem); cinco entrevistas com frequentadores das batalhas de poesia (sendo dois

homens e três mulheres) e seis entrevistas com poetas que competem no Slam (sendo quatro homens e duas mulheres). É válido mencionar que se buscou manter alguma proporcionalidade entre o número de entrevistados nos três grupos bem como entre os gêneros, a fim de tentar garantir diversidade nos olhares e percepções.

As entrevistas, tal como os áudios das competições de Slam, foram gravadas através de aplicativo de gravação de voz no *smarthphone* da pesquisadora, e posteriormente transcritas. Também foram transcritos todos aqueles trechos das rodas de poesia e das performances dos slammers que se mostraram produtivos para a compreensão das questões e objetivos da pesquisa. Os dados, cuja apresentação está distribuída ao longo da tese, foram submetidos a análise textual a partir da perspectiva teórica dos Estudos Culturais e do diálogo com a bibliografia correspondente às temáticas e objetivos focalizados a cada capítulo. Dessa forma, a análise qualitativa buscou atender aos objetivos e responder às questões que embasam a tese, ao procurar inspiração em artigos acadêmicos, dissertações e teses de teor semelhante, assim como em obras como as de Hall (2000;2011); Barthes (2011); Zumthor (2010;2014); Eco (2004); Chartier (1998;2010); Nascimento (2006;2010;2016;2019); Lajolo (2018); Carrano (2002), Bauman (1999; 2005); Sibilía (2014;2016) entre outros.

1.3 – Sobre o público-alvo e a inserção nos coletivos de Slam

Na busca por desenvolver uma análise do movimento Slam no RS que visasse compreender, em linhas gerais, como este fenômeno se constitui no campo da literatura marginal através da análise de suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas, o caminho investigativo focalizou jovens²⁸ que

²⁸ Entendo que juventude diz respeito a uma suposta fase de transição entre a infância e a vida adulta. Trata-se de um conceito elástico que ultrapassa marcações etárias ou critérios biológicos – pois incorpora outras dimensões. Assumo a ideia de juventude como uma construção sociocultural, que tem a ver com as experiências vivenciadas pelos sujeitos e como estas são significadas e narradas em cada contexto histórico-social. Pesquisas e abordagens no campo teórico dos Estudos Culturais têm mostrado os múltiplos modos de ser/estar/sentir-se jovem na contemporaneidade. Alio-me a Carrano (2020), que, ao escolher grupos de jovens como sujeitos de sua análise em um estudo que focalizou os modos como esses jovens constroem suas experiências de lazer em Angra dos Reis (RJ), afirma: “Neste livro considereirei que a categoria juventude poderia ser alargada para outras faixas etárias além das oficialmente determinadas; até para aqueles que não são mais estatisticamente jovens, mas que *insistem na juventude*. Nesse sentido, o autor enfatiza que se relacionou com grupos de juventude que não se constituem unicamente pela orientação etária, mas também pelo compartilhamento de determinados sentidos culturais. (CARRANO, 2002, p. 14). No caso das batalhas de poesia Slam, os encontros são frequentados por pessoas de 14, 15, 18 anos de idade até jovens universitários na faixa dos 20 e poucos anos. Os organizadores dos coletivos estão na faixa entre 25 e 30 anos, e eventualmente é possível perceber a

frequentam as batalhas poéticas de Slam em Porto Alegre e Região Metropolitana, e que estão diretamente envolvidos com o movimento poético em três dimensões: a) como organizadores de grupos de poesia Slam; b) como poetas que se apresentam e competem nas rodas de poesia Slam; c) como público/plateia que assiste aos eventos de poesia. Por indicação da banca avaliadora do projeto de qualificação da tese, a pesquisa ficou concentrada em dois grupos de Slam – tendo em vista que seria tecnicamente e cronologicamente inviável realizar os procedimentos e acompanhar as atividades nos quatro grupos inicialmente propostos por mim àquela época. A proposta, nesse sentido, foi selecionar aqueles grupos que se mostraram mais articulados para serem efetivamente frequentados e acompanhados com proximidade. A partir dessa diretriz, foram escolhidos dois grupos específicos como foco de atuação, sendo eles: Slam Peleia e Slam Chamego. Os critérios definidos para a escolha desses dois coletivos de Slam tem a ver principalmente com o tempo de existência (os mais antigos se mostram os mais consolidados na cena local), com a quantidade de público que conseguem mobilizar nos encontros (os mais populares e frequentados) e por características peculiares de perfil.

O Slam Peleia foi um dos primeiros coletivos de Slam a surgir na cena local. É popular, bastante frequentado, e como peculiaridade traz em seu nome a palavra “peleia”²⁹, substantivo feminino que no linguajar regional gaúcho remete a briga, combate entre forças, peleja. Esse coletivo disputa com o Slam das Minas RS a legitimidade/o título de “primeiro Slam do RS”, conforme será verificado no capítulo 2 da tese. O Peleia iniciou suas atividades públicas em março de 2017 e até o momento da escrita dessa tese era organizado e conduzido por quatro jovens mulheres: Shaiana Souza, Marina Minhote, e pelas irmãs Natália e Vanessa Gasparini. Esse grupo de Slam se caracteriza por sua organização, por permitir poemas de temática livre em suas competições, pela ampla utilização de redes sociais digitais em sua estratégia de

presença de uma mãe na faixa dos 40 que acompanha o seu filho às rodas de poesia, e de um idoso na faixa dos 70 anos que admira a movimentação poética. Mesmo tratando-se de um fenômeno que ocupa os espaços da cidade e que atrai a juventude por seu formato competitivo e proposta artística, o público móvel e passante também é diversificado.

²⁹ O nome “Peleia” foi pensado pela ideia de “batalha”, para construir uma identidade regional para o coletivo e também em referência à música “Peleia”, uma mistura de rap e regionalismo, do grupo gaúcho Ultramen, que traz versos como: “ (...) Mano da terra não vacila não foge da briga/ Na aurora pampeana xirú da campanha/ Chimarreando não se espanta ao mirar o pampa/ No meu solo Rio Grande povo guerreiro se expande/ Que a *peleia* não perde a chance/ Prepare a erva comece a rezar pois a *peleia* vai recomçar (...)” (Tonho Crocco & Trovadores RS / Ultramen, 2000).

divulgação e pelo caráter comercial na venda³⁰ de camisetas e ecobags³¹ personalizadas com a logomarca do coletivo.

O Slam Chamego, por sua vez, foi escolhido por ser o primeiro Slam temático do RS. Neste coletivo a competição de poesia falada envolve exclusivamente poemas sobre o amor e suas nuances (sentimentos, subjetividades, desamor, afetos, relações amorosas, relações familiares). O Chamego começou suas atividades públicas em setembro de 2017 e foi criado por um grupo de jovens que frequentava os Slams de Porto Alegre, se tornaram amigos e tiveram a ideia de formar um coletivo de Slam que falasse de sentimentos, de amor, de afeto. Segundo uma das organizadoras, Mônica³² Martins (conhecida como Preta), o Slam Chamego foi criado por uma necessidade de “botar mais amor” na cena do Slam, que vinha em uma corrente de temáticas combativas, de protesto e resistência, com poemas considerados “pesados”. A ideia foi criar uma proposta diferente de Slam, um domingo por mês, de modo que os jovens começassem a sua semana de forma mais leve. À frente dos eventos propositalmente há sempre um(a) apresentador(a) negro(a), segundo a articulação do coletivo não só por uma questão de representatividade e protagonismo, mas também para mostrar que, para além de um lugar de dor, violência e objetificação de corpos, as pessoas negras também amam e precisam viver e falar de suas afetividades.

Até o momento da escrita dessa tese o coletivo era formado por Josemar dos Santos (Afrovulto), Mônica Martins (Preta), Shaiana Souza, Silvio Luiz (Silvinho) e Warley Pires (Janove). O interessante sobre esse Slam, além do recorte temático, é a sua característica comercial. O Chamego já vendeu camisetas, bottons e pôsteres personalizados. Também possui boa visibilidade na mídia e nas redes sociais digitais, pois produz e divulga (dentro da disponibilidade de tempo de seus organizadores) fotos e vídeos de boa qualidade técnica com o registro das performances dos slammers vencedores de cada edição que realiza. É um coletivo bastante conhecido na cidade e querido pelo público, sendo que cada integrante desempenha funções específicas na organização do grupo.

³⁰ Em ambos os coletivos a venda de produtos personalizados é justificada como uma forma de contribuir para financiar a manutenção e programação de atividades (por exemplo, para pagar a passagem de ônibus até o centro da cidade no dia em que haverá competição). Para os organizadores, que exercem suas atividades profissionais e/ou acadêmicas, o Slam é uma atividade artística paralela.

³¹ Sacola de plástico reutilizável feita com material biodegradável.

³² Mônica Martins tem 25 anos, é organizadora cultural, mãe, e trabalha como gerente de vendas em uma loja de roupas em Porto Alegre.

A aproximação a esses dois grupos não foi difícil, tendo em vista que os encontros são públicos, abertos a todos os interessados em assisti-los, acontecem na rua e recebem um número considerável de novos frequentadores e transeuntes a cada nova edição. Contudo, como chegávamos antes de o evento começar para observar as dinâmicas (eu, portando caneta e um pequeno caderno, acompanhada de um amigo com uma câmera fotográfica em mãos), logo nas primeiras edições em que participamos já despertamos a atenção dos organizadores de ambos os grupos. Desde o início das atividades de observação e coleta de dados, fomos bem recebidos e, provavelmente porque éramos “caras novas” naquele ambiente, um primeiro e inusitado convite surgiu no Slam Chamego: fomos convidados para participar como jurados da competição de poesia naquela noite. Agradecemos o convite e aproveitei a oportunidade para encetar uma conversa informal para uma prospecção de possibilidades de pesquisa. Nesta oportunidade foram informalmente comentados alguns objetivos e procedimentos da pesquisa, bem como o possível público-alvo. Assim, apesar de sentirmos um ar inicial de desconfiança e curiosidade, aos poucos nos tornamos rostos menos estranhos nos encontros e conseguimos construir, ao longo do tempo, uma relação amigável e próxima com os membros do coletivo.

Já no Slam Peleia a inserção no grupo foi mais discreta, e foi necessário um tempo maior para que a primeira conversa informal sobre a pesquisa surgisse. Enquanto aguardávamos a chegada do público em um dia chuvoso do mês de julho de 2019, uma das organizadoras do coletivo (que ainda não havia conversado conosco) nos abordou, perguntou o que tanto Glauber e eu registrávamos, de que trabalho se tratava. Mostrou-se curiosa, fez uma série de perguntas sobre a pesquisa e se colocou à disposição para contribuir. Enfatizei, para ambos os coletivos, que o meu objetivo não era ir a um ou dois encontros, fazer entrevistas superficiais, extrair o que fosse necessário para a pesquisa e simplesmente desaparecer da cena. A proposta era de fato conhecer o movimento, o funcionamento dos grupos, as dinâmicas, as práticas, sentir o ambiente, perceber os sujeitos e, para isso, iria acompanhar o calendário de atividades durante o ano todo. Ao invés de tomar o Slam e seus sujeitos como objetos de pesquisa, gostaria, assim, que esses jovens contassem comigo essa história, contribuíssem para compartilhar suas narrativas a partir de suas perspectivas e vivências. Esse diálogo aberto, associado ao fato de que eles nos encontravam seguidamente em todas as edições, favoreceu a existência de uma abertura, de uma aproximação e de um clima respeitoso de contribuição comigo e com a proposta da tese.

Se a inserção no campo foi tranquila, o mesmo não é possível afirmar sobre as entrevistas com o público frequentador dos Slams. Inicialmente a ideia era abordar espontaneamente pessoas da plateia antes do início dos eventos, mas as primeiras tentativas foram frustradas. Logo percebi que seria necessário adotar outra estratégia: pedi a uma das organizadoras do coletivo para que fizesse uma mediação, para que me apresentasse a uma ou duas pessoas com as quais eu pudesse iniciar uma conversa. Através da mediação foi possível obter uma entrevista naquele momento, e agendar uma segunda entrevista para a semana seguinte. A experiência foi importante para constatar que gravar entrevistas naquele contexto, no momento pré-evento, não era uma boa tática – a entrevistada demonstrou euforia, havia muito barulho no entorno e de alguma forma a entrevista interrompia o seu momento de lazer. A partir desta primeira experiência, com o objetivo de não interferir na dinâmica dos eventos e obter as condições adequadas para a conversa, todas as demais entrevistas foram previamente agendadas dentro da disponibilidade dos participantes.

1.4 Questões e cuidados éticos

A partir do desenho metodológico proposto para essa pesquisa, com os instrumentos de coleta e produção de dados já citados, é possível afirmar que o tempo das atividades e de observação foi razoavelmente compatível com os pressupostos teóricos e adequado à disponibilidade, interesse e envolvimento dos participantes. Também é importante destacar que essa pesquisa foi apresentada à Comissão de Pesquisa da Faculdade de Educação (COMPESQ-EDU) e ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS, que aprovaram a sua realização, bem como todos os procedimentos éticos e metodológicos anteriormente descritos.

Assim, torna-se relevante explicitar os principais cuidados éticos tomados na condução dos procedimentos da pesquisa, tais como:

- Realização de contato com os organizadores dos dois coletivos de Slam acompanhados (e posteriormente com alguns poetas e frequentadores das rodas de poesia) para solicitar a sua colaboração e explicar os contornos da pesquisa, tais como: nome, objetivo, público-alvo, a importância de pesquisar o movimento Slam no RS para a construção de sua memória acadêmica, a explicação sobre os significados do Comitê de Ética, do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e do Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) - no caso de

entrevistados menores de 18 anos - , bem como a descrição e esclarecimento sobre os procedimentos a serem utilizados. Tais termos foram impressos, assinados pela pesquisadora responsável e pelos(as) participantes, que receberam uma cópia do documento, cada um.

- Após explanação dos objetivos e relevância da pesquisa, os jovens organizadores, bem como alguns poetas e frequentadores dos dois coletivos de poesia Slam, foram convidados a participar, sendo escolhidos, entre os que se voluntariaram, aqueles com maior interesse por contribuir com a pesquisa. A maioria dos convites foi realizada pessoalmente e individualmente nas rodas de poesia, a partir da aproximação da pesquisadora com o ambiente e com os participantes, mas eventualmente também houve convites através da rede social Instagram. A partir do primeiro contato e do aceite e disponibilidade dos jovens, os contatos continuaram, via rede social ou aplicativo de mensagens, para fazer o agendamento das entrevistas.
- No que diz respeito à realização de registros fotográficos e em vídeo (os quais foram utilizados única e exclusivamente para fins da pesquisa), os participantes entrevistados também foram esclarecidos sobre a Autorização de Uso de Imagem e Voz e receberam uma via do documento – que foi devidamente lido, compreendido e assinado.
- Em respeito ao princípio da não identificação dos participantes, os mesmos não foram identificados. Entretanto, aqueles que preferiram ser identificados tiveram a possibilidade de optar pela condição de identificação ou anonimato - o que foi informado no momento de assinatura dos Termos de Consentimento e Assentimento.

Para finalizar, ressalto que todos os procedimentos dessa pesquisa obedecem aos critérios da ética na Pesquisa com Seres Humanos, conforme Resolução 510/16 do Conselho Nacional de Saúde e que nenhum procedimento ofereceu riscos à dignidade dos participantes.

2 – NAS ORIGENS E POR DENTRO DAS BATALHAS DE POESIA: DOS PERCURSOS ÀS NARRATIVAS SOBRE A INVENÇÃO DO SLAM NO RS

2.1 Origens do *Poetry Slam*

Apesar de esta não ser uma tese sobre a história do movimento de poesia Slam, me parece inviável produzir determinados entendimentos e delinear práticas que caracterizam este fenômeno cultural sem chamar a atenção do leitor para alguns princípios e aspectos históricos que caracterizam o seu *modus operandi* até a atualidade. Por isso, acredito na necessidade de contextualizar o movimento Slam nas suas origens, em Chicago, até a sua chegada ao Brasil e, especialmente, ao Rio Grande do Sul.

O termo Slam deriva de uma onomatopeia da língua inglesa que indica o som de uma batida de porta ou janela, um estouro, um barulho que causa impacto – algo que na língua portuguesa seria equivalente ao nosso “pá!”. Slam também é uma palavra que se refere aos grandes torneios de tênis, beisebol, bridge e basquete, por exemplo - os chamados *Grand Slam*. De acordo com D’alva (2011), foi nesse sentido que o termo foi tomado de empréstimo por Marc Kelly Smith, então operário da construção civil e poeta, para dar nome ao *Uptown Poetry Slam*, evento de poesia criado em 1986 em Chicago, Estados Unidos. De início o termo foi cunhado para denominar a performance individual dos poetas e, mais tarde, foi ampliado para nomear as próprias competições de poesia (D’ALVA, 2011, p. 120).

Conforme Somers-Willett, Smith buscava popularizar a poesia junto a um público que estava fora dos espaços intelectuais sancionados e estabelecidos pela academia. Reuniu-se, então, com outros oito artistas locais e juntos criaram o *Chicago Poetry Ensemble*, que foi a base da experimentação inicial do Slam. Ele, então, passou a organizar espetáculos de variedades que reuniam poesia, cabaré, experimentação musical e performance em bares da vizinhança de classe trabalhadora branca da cidade (2009, p. 3). Foi no verão de 1986, em uma das noites de performances poéticas no *Green Mill Jazz Club*, por meio de um jogo improvisado, que o *Poetry Slam* nasceu:

(...) Smith encontrou, por acaso, um formato que “pegou”. Ele realizou uma competição simulada no final do show, deixando o público julgar os poemas apresentados no palco - primeiro com vaias e aplausos e depois com pontuação numérica. O público foi impulsionado por este formato e Smith logo fez da

competição uma atração regular nas noites de domingo do bar Green Mill. Foi lá, entre o tilintar dos copos de uísque e baforadas de fumaça de cigarro, que o Uptown Poetry Slam nasceu³³ (SOMERS-WILLET, 2009, p. 4, tradução minha).

Segundo palavras de Smith, ele foi movido pela ideia de que, se a poesia fosse apresentada ou performada de maneira plena e apaixonada, atrairia diferentes públicos, de todos os estilos de vida, e, para ele, foi isso o que aconteceu (SMITH e KRAYNAK, 2009, p.22). Com uma audiência diversificada e não tradicional, longe do monopólio acadêmico e do ambiente intelectual dos eventos convencionais de leitura de poesia, o Slam produziu uma atmosfera própria, “turbulenta e contracultural”, segundo Sommers-Willet (2009, p. 4). A autora afirma que a invenção do Slam estabeleceu um tipo diferente de relação entre poetas e público, uma conexão “interativa, teatral, física e imediata”. Era algo diferente da “leitura estagnada” (*stagnant reading*), uma vez que a poesia passou a ser apresentada como uma experiência física e sensorial – o que contribuiu para alcançar outro nível de envolvimento e engajamento do público (SOMERS-WILLET, 2009, p. 4).

Do bar de jazz, o *Uptown Poetry Slam* chegou às ruas das periferias de Chicago e conquistou adeptos em outras cidades dos Estados Unidos. As competições cresceram e atingiram nível nacional em 1990, quando aconteceu o primeiro *National Poetry Slam* na cidade de São Francisco, que reuniu três times de slammers de Chicago, São Francisco e Nova York (D’ALVA, 2011, p. 120). De acordo com o website³⁴ de Mark Smith, desde então o Slam se espalhou pelo mundo em competições nacionais e internacionais (entre poetas de diferentes países), tendo sido exportado para mais de mil cidades (SMITH, 2018). Em 2002 aconteceu o primeiro campeonato internacional de Slam, em Roma, que reuniu poetas da Espanha, França, Rússia, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos, cada qual se apresentando em suas línguas nativas. O público acompanhava as traduções de forma simultânea em uma tela de projeção posicionada atrás dos poetas.

³³ “Smith stumbled on a format that stuck. He held a mock competition in the show’s final set, letting the audience judge the poems performed onstage - first with boos and applause and later with numeric scores. The audience was compelled by this format and Smith soon made the competition a regular attraction on Sunday nights at the Green Mill. It was there, among the clinking tumblers of whiskey and wafts of cigarette smoke, that the Uptown Poetry Slam was born”.

³⁴ Disponível em <http://www.marckellysmith.net>.

Desde 2007, acontece anualmente na França a Copa do Mundo³⁵ de Poesia Falada (*spoken word*³⁶), que envolve a participação de mais ou menos 20 slammers – cada poeta representando seu respectivo país. O evento, que em maio de 2020 teve a sua 14ª edição, é realizado ao longo de uma semana no *Théâtre Belleville* de Paris, sendo organizado e financiado pelo governo parisiense e contando com ampla divulgação da mídia local através de reportagens na TV, jornais, rádios, cartazes e outdoors (NEVES, 2017, p.96).

Fig.3: Roberta Estrela D'alva (à esq.) e Cynthia Santos (Kimani), campeã do SLAM BR 2019.



Fonte: Sergio Silva/ SLAM BR.

Contudo, a edição de 2020 foi atípica em função da pandemia de Covid-19³⁷ que assolou o mundo. O campeonato³⁸ aconteceu de maneira on-line, de 18 a 24 de maio,

³⁵ “La Coupe du Monde de Slam”, promovida pela Federação Francesa de Poesia Slam. Mais informações em <http://grandpoetryslam.com/>

³⁶ O *Spoken word* pode ser entendido como uma forma de arte performática baseada em palavras, na qual as letras de músicas, poemas ou histórias são faladas ao invés de cantadas. De acordo com D'alva: “literalmente ‘palavra falada’ ou poeticamente ‘poesia falada’, é uma performance na qual as pessoas recitam textos. Pode acontecer em vários contextos: literatura, artes plásticas, música, mas sempre com foco na oralidade” (2009).

³⁷ A competição foi transmitida ao vivo, da França, com a presença de um mestre de cerimônias (slammaster) e de cinco jurados reunidos em um lugar fechado. O slammaster contou com o apoio de uma pessoa que controlava, em dois computadores, todas as informações que apareciam na tela para o público. Imediatamente após cada performance, os jurados levantavam placas com as suas notas e as exibiam para a câmera para que todos pudessem se certificar da avaliação. Os poetas, dos mais diversos locais do mundo, se apresentaram cada um de sua respectiva casa. Divididos em chaves, eles eram sorteados e escolhiam, dentre as opções previamente enviadas ao concurso, qual poema iriam apresentar. Assim, o público assistia simultaneamente (em uma tela dividida) o poeta se apresentando e, ao lado, a respectiva tradução do texto em três idiomas: na língua original do poeta, em inglês e em francês.

³⁸ A Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus (SARS-CoV-2), que apresenta um quadro clínico que varia de infecções assintomáticas a quadros respiratórios graves. O novo agente do coronavírus foi descoberto em 31 de dezembro de 2019 após casos registrados na China e se espalhou rapidamente pelo mundo, por ser uma doença altamente contagiosa. Para conter o avanço da Covid-19, medidas de

e teve a participação de 21 slammers oriundos da Inglaterra, Brasil, Costa Rica, Costa do Marfim, Escócia, Espanha, França, Irlanda, Itália, Japão, Madagascar, Ilhas Maurício, México, Moçambique, Noruega, Polônia, Portugal, Quebec, Rússia, Senegal, República Tcheca. O Brasil (e a América Latina) foram representados pela paulista Cinthya Santos (Kimani), 27 anos, vencedora do Slam Nacional de 2019.

A partir desse panorama é possível constatar que o formato de poesia Slam foi consideravelmente replicado, se espalhou e adquiriu dessa maneira um “caráter *copyleft*”³⁹ que, conforme D’alva, permitiu que seu método fosse livremente copiado por outros usuários. Conforme a autora, “nenhuma das comunidades paga para usar o nome ou o ‘método’, as informações são disponibilizadas em rede para todos, e são não só comuns, mas incentivados, o diálogo e o trânsito entre diferentes comunidades” (D’ALVA, 2011, p. 122).

2.2 Roberta Estrela D’alva traz o Slam para o Brasil

E o que o slam reivindica? É criar encontros das pessoas, dos corpos, das ideias, do embate. É um jeito novo de debater política. O slam é uma estratégia pra um período em que a escola militar é prioridade. A poesia sempre foi o antídoto pro veneno da opressão. Porque ela é essa máquina do tempo, às vezes lendo um verso você consegue se transmutar. Ela tem esse poder. E é por isso que ela é esmagada, censurada. (D’ALVA, 2020).

É de maneira enfática e politicamente posicionada, de quem fala com propriedade sobre o tema e como articuladora da cena nacional do Slam, que Roberta Estrela D’alva⁴⁰ conversa⁴¹ com a jornalista Mônica Bergamo. D’alva é reconhecida como uma das maiores referências em *Poetry Slam* no país. A artista atua como mestre de cerimônias (*slammaster*) e faz a curadoria de eventos e competições de poesia Slam.

afastamento e isolamento social foram tomadas por diversos países, a fim de não sobrecarregar o sistema de saúde. Segundo o consórcio de veículos de imprensa, até 5 de outubro de 2020 haviam sido registradas 146,7 mil mortes e 4.940.499 casos diagnosticados da doença no Brasil. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/10/05/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-5-de-outubro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>

³⁹ *Copyleft* significa o direito de permissão de cópia de uma obra por outros usuários, dando a liberdade de copiar, modificar e redistribuir, exigindo que esse direito seja mantido em todas as versões modificadas. Transmite a ideia de que haverá sempre garantia de liberdade para os usuários reproduzirem a obra. Fonte: Banco de conceitos da USP. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/glossary/showentry.php?eid=1803>

⁴⁰ Roberta Estrela D’alva é o nome artístico de Roberta Marques do Nascimento, atriz, slammer (poeta), diretora musical, produtora cultural, pesquisadora. Também foi apresentadora do extinto programa juvenil de TV “Manos e Minas”, da TV Cultura.

⁴¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/01/poesia-sempre-foi-o-antidoto-para-o-veneno-da-opressao-diz-roberta-estrela-dalva.shtml>

Em 2019, por exemplo, coordenou o torneio internacional de Slam que integrou, pela primeira vez, a programação principal da FLIP⁴² (Festa Literária Internacional de Paraty). Também foi convidada a assinar, junto ao escritor Marcelino Freire, a curadoria da Sala “Falares”, no Museu da Língua Portuguesa⁴³, sala que terá como foco a cultura oral e a diversidade da língua portuguesa falada no Brasil (FOLHA, 2020).

D’alva conta que sua primeira aproximação com o Slam ocorreu no início dos anos 2000, ao assistir a filmes americanos sobre o assunto, como “*Slam Nation*” (1998). Depois de uma viagem aos Estados Unidos na qual pesquisou o Slam, voltou decidida a inserir e trabalhar com a modalidade poética no Brasil. Oficialmente o Slam chegou ao país em dezembro de 2008, quando D’alva inaugurou em São Paulo o ZAP – Zona Autônoma da Palavra – o primeiro slam de poesia brasileiro (D’ALVA, 2011 p. 93). No blog⁴⁴ do ZAP, D’alva⁴⁵ explica como a iniciativa surgiu:

Na Frente 3 de Fevereiro, (outro coletivo do qual também faço parte), foi onde ouvi falar pela primeira vez em "slam" e "spoken word" (fizemos o espetáculo "Futebol" que era inteirinho nessa linguagem). Assisti o filme "Slam" com o inacreditável "slammer" Saul Williams [...] e o documentário "*Slam Nation*", onde vi pela primeira vez o tamanho "da coisa". Entre 2007 e 2008, dentro de um projeto do Núcleo Bartolomeu chamado "Particularidades Coletivas", fui pesquisar sobre o assunto [...] e vi que ainda não tinha ninguém fazendo slams no Brasil. Em julho de 2007, numa viagem a NY, tive a oportunidade de conhecer um slam ao vivo e em cores. Estive no *Nuyorican Poets Café* e no *Bowery Poetry Club* dois dos mais tradicionais clubes de poesia (e de slam) da cidade e pude ver de perto as batalhas. Descobri que existem mais de 500 comunidades de slam no mundo inteiro, nos países mais diversos. Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, e um ano depois, após a estreia do projeto "Particularidades Coletivas", do qual o meu solo de spoken words "Vai te Catar!" fazia parte, eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra - o ZAP! O sensacional, foi que logo de cara nesse primeiro, o povo compareceu em massa (D’ALVA, 2008).

⁴² Mais informações sobre a FLIP podem ser acessadas em: <https://www.flip.org.br/>

⁴³ A instituição está fechada desde 2015 quando foi atingida por um incêndio. Sua reabertura estava prevista para junho de 2020, contudo, em função da pandemia de Coronavírus, tanto as atividades de reconstrução quanto atividades educativas previamente programadas com a comunidade escolar para antes mesmo da reabertura foram suspensas temporariamente. Disponível em: <https://museudalinguaportuguesa.org.br/suspensao-temporaria/>

⁴⁴ Disponível em http://zapslam.blogspot.com/2009/06/blog-post_19.html#comment-form

⁴⁵ Roberta Estrela D’alva é uma das fundadoras da primeira companhia de teatro hip hop do Brasil, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, e da Frente Três de Fevereiro, um grupo de pesquisa e de ação que de forma multidisciplinar discute o racismo no Brasil. Dirigiu o Cindi hip hop: pequena ópera rap, vencedor do prêmio FEMSA/Coca de melhor espetáculo jovem e do prêmio Cooperativa de Teatro de melhor dramaturgia; ganhou o Prêmio Shell de melhor atriz em 2012, pela sua atuação no espetáculo Orfeu mestiço: uma hip-hópera brasileira. Em novembro de 2014 foi publicado o seu primeiro livro Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC (Cf. Referências). Em 2016, a atriz foi dirigida pelo diretor americano Robert Wilson no espetáculo Garrincha – a street ópera. Em 2017 lançou o documentário Slam - Voz de Levante. D’alva também é curadora do *Rio Poetry Slam*, realizado anualmente na Festa Literária das Periferias (FLUP), no Rio de Janeiro (NEVES, 2017, p. 93-94).

Em 2011, três anos depois de fundar o ZAP, D'alva conquistou⁴⁶ o terceiro lugar na Copa do Mundo de Poesia Slam na França, e, a partir desse marco, o Slam passou a despertar o interesse do público no Brasil. No ano seguinte, 2012, o ator, poeta, produtor e gestor cultural Emerson Alcalde⁴⁷, que já era frequentador de saraus, conheceu o ZAP! Slam e levou a proposta para o seu bairro (FOLHA, 2018). Fundou o Slam da Guilhermina, o segundo slam do Brasil, na Zona Leste de São Paulo, que acontece na praça Guilhermina-Esperança, ao lado da estação do metrô que leva o mesmo nome (NEVES, 2017, p. 94).

O Slam da Guilhermina possui um canal⁴⁸ no Youtube com cerca de 35 mil inscritos onde, além dos vídeos das batalhas, também se disponibiliza⁴⁹, para livre acesso, o CD "Slam da Guilhermina 1.0", o primeiro de poesia falada da cena do Slam no Brasil. Outra informação relevante sobre este coletivo é que ele é o responsável, em São Paulo, pelo Slam Interescolar, um campeonato estadual que ocorre desde 2015 e do qual participam cerca de 40 escolas públicas e particulares. Tal modalidade de inserção do Slam nas escolas junto a estudantes foi iniciativa de Emerson Alcalde, após ele ter tido contato com esse projeto em Paris, quando representou o Brasil no campeonato mundial. Nesta ocasião, em 2014, Alcalde conquistou o vice-campeonato da Copa do Mundo de Poesia Slam.

A partir das conquistas desses dois poetas brasileiros no cenário internacional de competições, o Slam ganhou projeção no país, o que impulsionou o surgimento de outros grupos e comunidades pelo Brasil. No processo de expansão do Slam, também cabe ressaltar a contribuição das redes sociais digitais na propagação do movimento. A prática de utilizar a internet para divulgação é explicitamente estimulada pelo fundador do *Poetry Slam*, Marc Smith. Em seu livro "*Take the Mic*", ele dá orientações de marketing sobre como aqueles slammers que visam retorno financeiro podem

⁴⁶ No vídeo disponibilizado neste link (<https://vimeo.com/59914978>) é possível assistir Roberta representando o Brasil na Copa do Mundo de Slam, em 2011, em Paris. O vídeo é um *teaser* do projeto "Valendo a Vida", que em 2017 deu origem ao documentário "Slam - Voz de Levante", co-dirigido por Tatiana Lohman, o qual mostra o nascimento da *poetry slam* no Brasil. O documentário foi lançado nos cinemas brasileiros no segundo semestre de 2018, em comemoração aos dez anos do Slam no Brasil.

⁴⁷ Arte-educador, gestor cultural, fundador e mestre de cerimônias (slammaster) do Slam da Guilhermina e do Slam Sófálá (no *Red Bull Station*). Autor dos Livros (A) massa: Poesias e Dramaturgias (2013), O Vendedor de Travesseiros (2015) e Diário Bolivariano (2019). Possui o blog (<http://emersonalcalde.blogspot.com/>) e o canal no Youtube (https://www.youtube.com/channel/UCtBt_Mk0o8l4FYu7fH33EZw), no qual fala sobre Slams e literatura periférica e marginal (FOLHA, 2018).

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCm3LjEJzzPOh5yxUGbGXEnA/feed>

⁴⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hLNpGK9ti_U

potencializar a sua divulgação, se promover e obter sucesso. Um dos tópicos trata especificamente sobre como estabelecer sua presença na Web, e, nele, Smith destaca o quanto a internet tem sido um elemento essencial para o crescimento do movimento, considerando que, através de sites pessoais, blogs, redes sociais e sites de compartilhamento de vídeos, como o Youtube, as performances poéticas se espalharam por toda parte. A internet, segundo o autor, também oferece a vantagem de ser uma ferramenta rápida, eficaz e relativamente barata (2009, p. 195-196).

De fato, a internet e, em especial, as redes sociais digitais são utilizadas como instrumentos de propagação dos grupos brasileiros de poesia Slam e, de maneira individual, de divulgação dos próprios poetas. Todavia, não é novidade alguma afirmar que coletivos de poesia (enquanto grupos organizados e autônomos) e poetas/escritores/artistas (enquanto sujeitos individuais) se apropriam dessas redes sociais como estratégia para desenvolver suas ações. Na contemporaneidade e no contexto ocidental e capitalista em que vivemos, grande parte dos acontecimentos (na esfera pública, privada, profissional, etc) passam de alguma maneira por essas redes e nelas são potencializados. Afinal, como afirma Castells (2013), considerado um dos maiores pensadores das sociedades conectadas em rede, a comunicação sem fios propicia a conexão entre dispositivos, dados, pessoas e organizações, constituindo assim uma teia de comunicação que engloba tudo e todos:

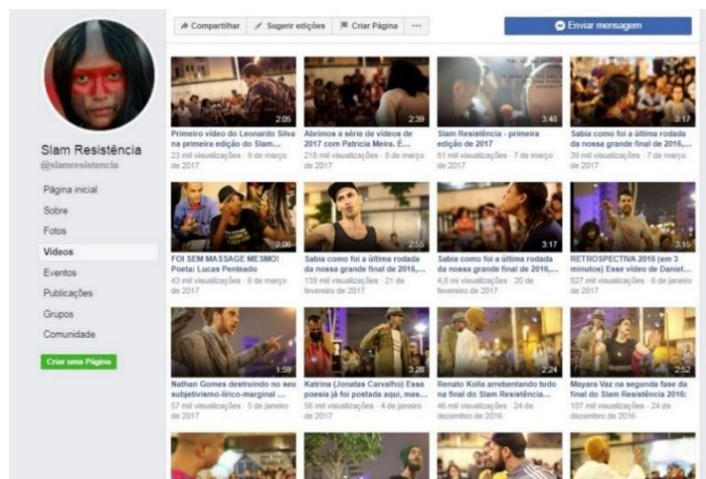
Assim a atividade mais importante da internet hoje se dá por meio de sites de rede social (...), e estes se tornam plataformas para todos os tipos de atividade, não apenas para amizades ou bate-papos pessoais, mas para marketing, e-commerce, educação, criatividade cultural, distribuição de mídia e entretenimento, aplicações de saúde e, sim, ativismo sociopolítico (CASTELLS, 2013, p. 173).

Essa ampla teia comunicacional propiciada pelas redes sociais parece ser apropriada com mais facilidade pelos jovens, que, de acordo com Castells, já nasceram dentro da cultura digital, com essa mentalidade. Inseridos nessa cultura, tanto os jovens poetas quanto os jovens articuladores do movimento Slam se utilizam das potencialidades das redes sociais para fazer tanto os coletivos de poesia slam quanto os seus protagonistas se tornarem conhecidos.

De acordo com Alcalde, do Slam da Guilhermina, as batalhas são fotografadas, gravadas, e as imagens são publicadas no *Youtube* “sendo compartilhadas e curtidas por milhares de pessoas em suas redes sociais” (NEVES, 2017, p.97). Um dos grupos

mais conhecidos graças à divulgação de seus vídeos é o Slam Resistência⁵⁰, fundado pelo poeta Del Chaves, em 2014. Uma evidência que aponta para a propagação do Slam através das redes sociais digitais é que parte dos entrevistados para esta tese contaram que seu primeiro contato com o Slam se deu justamente através dos vídeos do Slam Resistência no Facebook e no Youtube, pelos idos de 2015/2016.

Fig.4: Página do Slam Resistência repleta de vídeos com as performances dos poetas.



Fonte⁵¹: Página do Slam Resistência/Facebook.

Em entrevista a essa pesquisadora, uma das fundadoras do coletivo Slam Peleia destaca o papel dos vídeos na disseminação do Slam: “Naquele momento que ‘bombou’ o Slam no Brasil, foi por causa dos vídeos do Resistência que foi o Daniel GTR que gravou, inclusive. Porque ninguém fala disso, né? Que o Slam só transita pelo Brasil pelos vídeos, e ninguém nomeia quem faz esses vídeos”, criticou Bárbara⁵². Outra observação pontual tem a ver com o entendimento, por parte de alguns dos entrevistados, de que as batalhas de Slam demorariam muito mais tempo para existir no Rio Grande do Sul se não fossem as práticas de divulgação dos grupos paulistas de Slam nas redes sociais. Em relação ao calendário de competições, a nível nacional o evento que mais se destaca é o Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, Slam BR⁵³, o primeiro

⁵⁰ Disponível em <https://www.facebook.com/slamresistencia/>

⁵¹ Disponível em: https://pt-br.facebook.com/pg/slamresistencia/videos/?ref=page_internal

⁵² Bárbara tem 26 anos e atua na área da Educação. Utilizo nome fictício para a entrevistada tendo em vista que, no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) a mesma informou o desejo de não ser identificada pelo nome nos dados públicos dessa pesquisa. Utilizo um nome fictício para garantir o direito de anonimato da entrevistada tendo em vista que, no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), a mesma informou o desejo de não ser identificada pelo nome nos dados públicos desta pesquisa.

⁵³ O SLAM BR ocorre anualmente em São Paulo e é organizado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos/ZAP! SLAM.

campeonato de poesia falada do país, que acontece desde 2013 quando ainda era chamado de Slam SP (restrito aos Slams do estado de São Paulo). A partir de 2014, entretanto, passou a incluir poetas campeões representantes de Slams de outros estados do Brasil, tornando-se Slam BR (PEREIRA, 2016). Atualmente⁵⁴ o Slam BR⁵⁵ é realizado no mês de dezembro em parceria com o SESC/SP, que oferece diversas atividades formativas aos poetas em sua programação. Seu ponto alto é a disputa, entre os slammers campeões de seus respectivos estados, por uma vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de Slam, na França.

Outro campeonato importante, que ultrapassa os limites do Brasil, é o Rio Poetry Slam, que existe desde 2014 e se configura como o primeiro campeonato de poesia falada internacional da América Latina. Realizado durante a Festa Literária das Periferias (FLUP⁵⁶), no Rio de Janeiro, reúne poetas vindos de países da África, Europa e Américas do Sul, do Norte e Central. O levantamento⁵⁷ mais recente a que se tem acesso, divulgado pela organização do SLAM BR, dá conta de que até dezembro de 2019 havia 210 grupos de Slam distribuídos por 20 estados do país. De acordo com Molinero (2019), a modalidade só não havia sido encontrada em Roraima, Amapá, Maranhão, Tocantins e Goiás.

Um aspecto peculiar do movimento Slam no Brasil é o traço temático que ele desenvolveu no país: em geral as poesias são marcadas por um tom de revolta, denúncia e/ou protesto, e colocam em evidência assuntos que são caros às chamadas “minorias”. As criações poéticas parecem operar como desabafos das vozes juvenis. Por outro lado, em países como a França, que sedia a Copa do Mundo da modalidade, não são raras as performances poéticas de slammers europeus que abordam temas triviais do cotidiano, por exemplo⁵⁸. Segundo o idealizador do Slam, todos os estilos, formas e

⁵⁴ A edição de 2020 vai acontecer de forma online, devido às medidas de afastamento social pela pandemia de COVID-19.

⁵⁵ Para estar habilitado a participar do Slam BR e enviar um representante ao campeonato, cada grupo de Slam deve promover, no mínimo, seis edições ao longo do ano. Ao final do calendário acontece uma grande final que reúne os campeões de cada edição para decidir quem será o ganhador anual daquele slam (NEVES, 2017, p. 96).

⁵⁶ Segundo página oficial no Facebook, a FLUP foi criada em 2012 por Ecio Salles e Julio Ludemir com o objetivo de ser um espaço de formação de novos leitores e autores na periferia das grandes cidades brasileiras, fortalecendo o papel das periferias brasileiras nos debates sobre literatura e leitura. Disponível em: <https://www.facebook.com/FlupRJ/>

⁵⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-molinero/2019/12/brasil-tem-210-grupos-de-slam-diz-torneio-nacional-de-poesia-falada.shtml>

⁵⁸ Neste vídeo da Copa do Mundo de Slam 2018, a slammer francesa Chadeline faz uma performance poética cujo tema é “procrastinação”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GPwIkJQ-j0>
Acesso em 06 de julho de 2018.

assuntos são possíveis e bem-vindos: de amor à política, de religião a impostos. No entanto, o poeta deve estar ciente de que a reação do público às suas escolhas será imediata (SMITH e KRAYNAK, 2009, p.37).

Essa multiplicidade de temáticas que o Slam comporta parece ser explorada em intensidade variada de acordo com os contextos socioculturais onde ele se desenvolve. Os diversos grupos de Slam formariam, como sustenta D'alva, “um círculo poético onde as demandas ‘do agora’ de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com as experiências que esta vivencia” (2011, p. 121). No entendimento de Stela (2015), os slams possuem uma característica de flexibilidade que facilitou sua adaptação à realidade do Brasil:

Esse caráter maleável dos *slams* permite ao evento adquirir várias facetas que se coadunaram muito bem com a realidade sociocultural que o movimento encontrou no Brasil, não sendo por acaso a sua expansão em direção às periferias da cidade, onde as batalhas de poesia encontraram terreno fértil entre as crias dos saraus e escritores marginais que caminhavam em direção da legitimação e consolidação das suas práticas literárias (STELA, 2015, p. 4).

Assim, os slams emergem atrelados e em diálogo com as periferias, no Brasil, ganhando destaque a exploração de temas como a questão racial, o feminismo, a política e as minorias – o que fomenta o tom de protesto e denúncia dos poemas. Com posicionamento semelhante ao de Stela, Nascimento (2019) acredita que os slams façam parte de uma profusão de produções culturais como os saraus, as batalhas de rima, os blogs, as ficções e os relatos pessoais, que marcam o cenário contemporâneo da literatura e colocam em destaque as vozes autorais das periferias e favelas (NASCIMENTO, 2019, p.15). Essas vozes, segundo a autora “criam outras possibilidades discursivas, estéticas e políticas de representação”, o que, de certa forma, nos remete ao pensamento de Hall (2011), quando enfatiza que a vida cultural tem sido transformada em nossa época pelas “vozes das margens” – efetivamente, são elas que se apropriam e protagonizam as comunidades do Slam.

2.3 Narrativas sobre a invenção do Slam gaúcho

Que histórias os precursores do movimento Slam nos contam? Como se deu, em sua perspectiva, o surgimento da modalidade poética no Rio Grande do Sul? Por fim, qual a pertinência de investigar e apresentar essas narrativas?

Narrar é contar histórias. É uma forma de entendimento do mundo e de nós mesmos que inicia desde cedo, ainda na infância, quando aprendemos a ouvir e a contar histórias. Adoto a concepção de Silveira (2011) que, ao discutir a multiplicidade narrativa que perpassa e constitui a área da educação e a própria cultura escolar, entende narrativa como

(...) um tipo de discurso que se concretiza em textos nos quais se representa uma sucessão temporal de ações apresentadas como conectadas – de alguma forma – entre si, com determinados personagens ou protagonistas, em que haja uma transformação entre uma situação inicial e final e/ou intermediárias (SILVEIRA, 2011 p. 198).

Em sua proposta, que focaliza o discurso narrativo na Educação, a autora busca analisar a estreita conexão entre a cotidianidade das narrações e a produção de identidades, “verdades” e instituições – inclusive no cenário escolar. Ao ampliarmos o olhar sobre o tema, vê-se que a Educação é apenas uma das diversas áreas em que o interesse pela análise das narrativas vem crescendo. Conforme Culler, por exemplo, as teorias literária e cultural confirmam que a narrativa tem ganhado cada vez mais centralidade no âmbito da cultura (1999, p. 84). Entre outras funções, as narrativas podem ser consideradas, por exemplo, tanto mecanismos de internalização das normas sociais quanto de crítica social (CULLER, 1999, p. 94).

Por outro lado, em uma abordagem mais introdutória sobre o tema, Barthes enfatiza que a narrativa inicia com a história da humanidade e se faz presente em todos os lugares, povos, classes, grupos e sociedades (BARTHES, 2011). Para comportar as inúmeras narrativas do mundo há, segundo o autor, uma variedade de gêneros possíveis:

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*⁵⁹, na conversação (BARTHES, 2011, p. 19).

Como Barthes explicita, as narrativas podem se materializar por meio de diferentes suportes e linguagens, das mais básicas às mais complexas. Segundo Silveira (2011) há, também, inúmeras possibilidades de abordagem sobre elas: “umas de cunho

⁵⁹ Termo francês introduzido por Roland Barthes no livro *Essais Critiques*, em 1964. Significa “fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices, caracteriza-se como sinônimo da imprensa popular e sensacionalista” (DEJAVITE, 2001, p. 1).

mais estruturalista, outras mais conectadas com a enunciação, outras de cunho mais social e cultural” (SILVEIRA, 2011, p. 198). A intenção aqui não é explorar ou contrapor as diferentes abordagens possíveis quando se fala em narrativas, mas tão somente identificar aquelas que posso utilizar ao olhar as histórias do surgimento do movimento poético Slam no contexto local. Para isso, busco suporte na oralidade a partir de entrevistas realizadas com precursores que criaram os primeiros coletivos de poesia slam no Rio Grande do Sul.

Focalizo, assim, a produtividade das pequenas narrativas, entendidas, a partir de Silveira (2011), como “textos particulares que narram eventos, fazem protagonistas agirem em ambientes e tempos, apresentam circunstâncias, apontam causalidades ou contiguidades (...)” (SILVEIRA, 2011, p. 199). Essas pequenas narrativas se mostram potentes neste momento, porque tratam daquelas práticas da vida cotidiana que alimentam, produzem e constituem a própria cultura.

2.3.1 Slam das Minas RS: início despretensioso e valorização da autonomia

O primeiro evento no Rio Grande do Sul registrado com o nome de “Slam” aconteceu no dia 17 de dezembro de 2016 na histórica Praça da Matriz, em Porto Alegre. O encontro poético foi realizado pelo grupo Slam das Minas⁶⁰ RS, formado exclusivamente por mulheres e assumidamente inspirado no Slam das Minas de São Paulo e Distrito Federal. Em entrevista⁶¹, Daniela⁶² Alves (conhecida como Dany Alves), conta que conheceu o Slam no final de 2015 através das redes sociais digitais, assistindo a vídeos do Slam Resistência na internet. Em 2016, junto com a amiga e rapper Vanessa Oliveira (conhecida como Vanessa Girlove), idealizou um encontro mensal para reunir as meninas do rap, já que umas moravam longe das outras, pouco se viam e a comunicação acontecia mais pela internet. “Só redes sociais pra nós às vezes não basta. Não produz experiências pra gente poder também escrever sobre [elas]. Quando a gente

⁶⁰ De dezembro de 2016 até outubro de 2019 aconteceram 32 edições do Slam das Minas RS, que ocorre todo o 2º sábado do mês na Praça da Matriz, escolhida por ser um ponto central, histórico e simbólico de Porto Alegre. Eventualmente também acontecem edições itinerantes e participações especiais em pontos de cultura da cidade.

⁶¹ Entrevista concedida a esta pesquisadora em 13 de junho de 2018, na Faculdade de Educação da UFRGS.

⁶² Daniela Alves da Silva tem 30 anos e é graduada em Educação do Campo e Ciências da Natureza pela UFRGS. Natural de Passo Fundo (RS), mora em Eldorado do Sul (RS) e integra o grupo Rap4love. A informação sobre a idade dos participantes se refere ao momento em que a pesquisa foi realizada, ou seja, à idade que tinham na época em que aconteceram as entrevistas.

faz o rap, é uma narrativa também, é uma poesia que se dá a partir das experiências que se tem: a troca, o pegar, o escutar”, ponderou Alves.

Posição semelhante é sustentada por D’alva ao comentar, a respeito da “aura” do Slam, que o momento em que o encontro se dá não é sujeito à reprodução – por mais que existam registros das batalhas nas redes sociais, nada substitui a presença física, o encontro e o diálogo ao vivo entre as diferenças que um tipo de manifestação como essa propicia (2011, p. 121). Ou seja, encontros presenciais, como o Slam, nos quais as pessoas compartilham face a face as suas criações e produzem experiências, geram uma riqueza de trocas que podem oportunizar vivências e narrativas que a ambiência da virtualidade não substitui.

Conforme o relato de uma das precursoras do Slam no RS, seu objetivo inicial era promover uma batalha de rap e a ideia de inserir o slam surgiu como uma possibilidade para as meninas que não sabiam ou não queriam fazer *freestyle*⁶³, mas que tinham poesias guardadas e, assim, também poderiam participar do encontro. A partir disso, Daniela e Vanessa pesquisaram mais sobre o Slam na internet, conheceram um pouco das regras básicas de funcionamento, passaram a acompanhar o Slam das Minas SP e o Slam das Minas de Brasília e, então, tiveram a ideia de fundar o Slam das Minas RS. Entraram em contato com uma das fundadoras do Slam das Minas SP através das redes sociais, quando foram autorizadas a usar o nome “Slam das Minas” e orientadas a se auto-organizarem com autonomia.

O tema da autonomia dos grupos é tratado por Smith de maneira enfática em seu livro “*Take de Mic*”, um tipo de manual prático que contém diretrizes para aquelas pessoas que desejam se tornar poetas (de sucesso) no Slam. Na obra, o autor estimula os grupos a se organizarem de acordo com as suas realidades, de modo que cada um adote formatos e crie dinâmicas que atendam às suas necessidades – uma vez que é preciso pensar também nas especificidades de cada público onde o Slam acontece (SMITH; KRAYNAK, 2009, p.31-32). No seu entendimento,

Cada slam de poesia e slammaster é autônomo, livre para dar seus próprios “tiros”. Cada *show maker* decide como deseja executar seu slam. Cada slam segue suas próprias regras, rituais e regulamentos. A maior parte [dos slams] adere à maioria dos princípios discutidos ao longo deste livro, mas apenas por

⁶³ O *freestyle* é um subgênero do rap que acontece através de batalhas do improviso entre MC’s. De maneira alternada e acompanhados de uma batida musical, os MC’s fazem versos rimados, elaborados na hora, e disputam a preferência do público.

opção, não porque eles sejam obrigados a fazê-lo por alguma autoridade superior⁶⁴ (SMITH e KRAYNAK, 2009, p.26, tradução minha).

Dessa maneira, para o inventor do Slam, não há governantes ou ditadores nas comunidades, ou seja, ninguém determina regras imutáveis ou mandatos sobre como devem ser as competições locais, como as apresentações devem ser organizadas ou como as poesias devem ser compostas. Na sua perspectiva, a prática do Slam não deve ser rígida ou aprisionadora, mas sim orgânica. Com isso, há liberdade para que cada comunidade crie suas dinâmicas – contudo, a maioria dos grupos opta por seguir os princípios básicos de funcionamento criados pelo próprio Smith. É instigante refletir sobre o porquê da maioria dos coletivos escolher seguir o padrão e as regras básicas, sendo que o próprio inventor da modalidade dá carta branca e autonomia criativa. Essa obediência poderia indicar um certo medo de ousar ou uma vontade de se conformar ao padrão que já existe e, assim, ganhar o aval de um legítimo coletivo de Slam? Minha hipótese é a de que, por mais que existam slams temáticos, ou que permitam apenas a participação de determinado público, os grupos se constituem em conformidade com as regras necessárias para que consigam participar do circuito mais amplo de competição, pois, se determinadas etapas não forem cumpridas, o coletivo não se habilita para as finais estadual e nacional de Slam. Nesse sentido, fica mais fácil realizar as batalhas poéticas locais com as mesmas regras que são utilizadas nas finais estadual e nacional.

Voltando ao relato de uma das fundadoras do Slam das Minas RS, à medida que outros coletivos surgiam e o interesse da mídia local sobre as batalhas de poesia crescia, Dany Alves conta que apareceram também cobranças por parte desses grupos. As críticas eram no sentido de que as organizadoras do Slam das Minas RS se apropriassem melhor das regras e informações do Slam – como surgiu, a história desde Chicago, a chegada da modalidade poética no Brasil através de Roberta Estrela D’alva, os nomes de referência etc. Todavia, Alves revela que isso não foi uma preocupação naquele momento, pois tudo aconteceu em um impulso, de forma orgânica e genuína:

A gente compreende esse reconhecimento até um ponto, porque antes de ter pessoas de referência, é algo solto pra nós. Não há uma consciência política e social. É senso comum: a gente viu, quis, reproduz, faz, sem muito essa carga ideológica e de responsabilidade de quem é e quem não é. (Entrevista pessoal, 2018).

⁶⁴ “Each poetry slam and slammaster is autonomus, free to call her own shots. Each show maker decides how she wishes to run her slam. Each slam follows it's own rules, rituals and regulations. Most adhere to the majority of the principals discussed throughout this book, but only by choice, not because they are compelled to do so by some higher authority”.

Em um segundo momento é que, segundo Dany Alves, se desenvolveu uma consciência mais ampla do movimento, e, com o tempo, foram procuradas mais informações e referências. Porém, a ideia de valorizar a autonomia do grupo se manteve: “É algo também da autonomia da gente criar (...) a gente quer contar a partir da nossa história”, disse ela, ao expressar nitidamente o desejo de serem protagonistas do que acontece na cena local, sem precisarem ser pautadas por outras pessoas. Atentas a isso, desde então as mulheres que integram o Slam das Minas RS também começaram a produzir suas memórias através de página do *Facebook*⁶⁵ e *Instagram*⁶⁶, no intuito de registrar a trajetória do grupo e de suas protagonistas.

Nesse percurso, de acordo com Dany Alves, na medida que outros grupos de slam ganhavam espaço, aconteceram alguns conflitos e disputas por reconhecimento pessoal. Tais embates, entretanto, teriam sido superados pois a prioridade seria fortalecer o movimento Slam, que é feito por pessoas e poesias – o que, em suas palavras, é algo muito maior do que situações pontuais. Vale registrar que os slams não competem um contra o outro e que o trânsito dos poetas entre os grupos é livre e acontece com frequência.

2.3.2 Slam Peleia: o aval de Estrela D’alva e a busca por legitimidade

Outra narrativa apresentada para dar conta do surgimento do Slam no Rio Grande do Sul está articulada com a criação do grupo Slam Peleia⁶⁷, que começou suas atividades públicas em 23 de março de 2017 na praça Marquesa de Sevigné, localizada no Centro Histórico de Porto Alegre (popularmente chamada de Pracinha do MM Lanches). Em entrevista⁶⁸, Shaiana⁶⁹ Souza, uma das fundadoras do coletivo, conta que conheceu o Slam em meados de 2016 através do compartilhamento de vídeos do Slam Resistência no Facebook, especialmente os das poetas Mariana Félix e Mel Duarte. Em conversa com sua amiga Maitê de Angeli, atentaram para o fato de que havia alguns

⁶⁵ Página do Slam das Minas RS no Facebook: <https://www.facebook.com/SlamdasMinasRS/>

⁶⁶ Perfil do Slam das Minas RS no Instagram: <https://www.instagram.com/slamdasminasrs/>

⁶⁷ Páginas do Slam Peleia nas redes sociais: <https://pt-br.facebook.com/slampeleiaRS/>;
<https://www.instagram.com/slampeleia/>

⁶⁸ Entrevista concedida a esta pesquisadora em 25 de outubro de 2019, em um restaurante no centro de Porto Alegre.

⁶⁹ Shaiana Souza tem 35 anos, é mãe, trabalha como auxiliar administrativa e mora na Zona Sul de Porto Alegre. Revela a identidade de Shaiana e a dos demais entrevistados que, no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), informaram o desejo de serem identificados pelo nome nos dados públicos desta pesquisa.

saraus de poesia na cena de Porto Alegre, mas não havia grupo de poesia slam. A partir dessa constatação, tiveram a ideia de formar um coletivo próprio.

Segundo o relato de Shaiana, em dezembro de 2016 iniciaram os primeiros contatos de Maitê com Roberta Estrela D'alva, do SLAM BR, através de e-mails. Como também já havia outras pessoas (Jeane Camargo e Marina Minhote) se comunicando com D'alva pelo mesmo objetivo – colher orientações para criar um grupo de Slam no RS – ela as colocou em contato para que se conhecessem. “Na época a Roberta falou que nós éramos as primeiras pessoas do RS a entrar em contato com o SLAM BR e com ela, para falar de Slam”, destacou Shaiana. Em seguida, D'alva enviou materiais de referência com as informações necessárias para se criar um grupo de Slam, além de vídeos de apresentações, textos e até uma apresentação em Power Point.

O primeiro encontro presencial das pessoas interessadas em formar o coletivo aconteceu dia 11 de janeiro de 2017 na Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro Histórico de Porto Alegre. Além das meninas que procuraram Estrela D'alva, participaram do encontro mais quatro amigos (e entusiastas da ideia), que também fundaram o grupo: Douglas Reginato, Iasmin de Angeli, Igor e Hélix. Nesse encontro eles organizaram a primeira edição do Slam Peleia, que aconteceria no dia 23 de março de 2017.

Perguntada sobre por que era tão relevante obter o aval da precursora do Slam no Brasil para a criação do Slam Peleia, Shaiana argumenta que era uma questão de respeito e reconhecimento a uma cultura preexistente: “O que a gente pensou: a gente não tá criando algo novo, então a gente precisa se reportar a quem começou. Sabe aquela coisa, ‘respeita a minha história’? Então tu tem que ir direto em quem tá fazendo o lance acontecer”⁷⁰. O entendimento de Shaiana vai ao encontro do que a própria Estrela D'alva afirma quando destaca o uso do termo “comunidade” para se referir aos grupos que praticam a poesia slam:

O termo “comunidade” define bem os grupos que “praticam” o *poetry slam*, já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras. As comunidades cultivam o respeito aos fundadores do movimento e possuem um conhecimento detalhado sobre sua recente história, seus fundamentos (...) (D'ALVA, 2011, p. 120).

⁷⁰ A escolha de manter o tom coloquial é intencional para respeitar a linguagem utilizada e preservar intenções que podem ser de ironia, identificação etc.

Portanto, diferentemente da primeira narrativa, segundo a qual o coletivo Slam das Minas RS realizou um primeiro evento de maneira despretensiosa para promover um espaço de livre expressão poética para as mulheres, nomeando-o “Slam” sem muitas preocupações com o formato, o coletivo Slam Peleia menciona ter se reportado a uma espécie de autoridade desse universo específico para pedir orientação, possivelmente para angariar legitimidade no sentido de realizar seus eventos a partir de uma chancela superior. Dessa forma, ganharia importância o conhecimento sobre a história do movimento, as regras, características e etapas da competição poética. Dominar esses aspectos e seguir determinadas diretrizes valoriza o coletivo que deseja se firmar na cena e ser respeitado pelos demais.

Fig.5: Nos primeiros eventos, os organizadores do Peleia montavam um mural informativo para o público conhecer o movimento de poesia Slam.



Fonte⁷¹: Página do Slam Peleia no Facebook.

O empenho dos organizadores do Peleia em divulgar o movimento e fomentá-lo na cena local era tão evidente que, nas primeiras edições das batalhas poéticas, eram produzidos e disponibilizados murais onde eram fixadas folhas com informações a respeito da história do Slam e sobre as regras e características das batalhas de poesia; tal prática, de certa forma remete aos folhetos da literatura de cordel, que tradicionalmente ficavam/ficam pendurados e expostos em varais de corda e daí obtiveram seu nome.

Na perspectiva do Slam Peleia, apesar de ter sido utilizado o nome “Slam” no evento realizado pelo Slam das Minas RS em dezembro de 2016, este não deveria ser considerado o primeiro Slam de poesia realizado no Rio Grande do Sul. A partir do relato

⁷¹ Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/slampeleiaRS/photos/a.1375819149122784/1410009085703790/?type=3&theater>

de pessoas que estiveram no encontro promovido pelas “minas”, Shaiana observa que “tinha verso livre pra declamar, tinha batalha de rima, mas não existiu um Slam”. Na visão dela, seria fundamental obedecer as regras: “Tem que ter uma regra – tu usa o nome de uma coisa que existe mas não está fazendo aquilo ainda. A história tá aí, quem vai nos Slams sabe”, dispara.

Assim como acontece em inúmeras outras atividades humanas nas quais há luta por reconhecimento do título de “fundador”, “autêntico” ou “primeiro”, as histórias narradas e as versões sustentadas pelos dois coletivos de poesia denotam a existência de uma disputa pela primazia e autenticidade do Slam no RS: Em que medida o coletivo que primeiro realizou um evento com o nome de Slam seria de fato o precursor? Que critérios tornam legítimo um Slam? Essa necessidade de definição do que seria ou não um Slam “legítimo”, no âmbito local, também se daria, segundo Shaiana, em função da variedade de práticas culturais que envolvem a ocupação dos espaços públicos da cidade através da palavra, como os saraus, as batalhas de rima e o próprio rap.

Um exemplo citado para reafirmar a busca por legitimidade do Peleia no movimento Slam se relaciona com a adoção de práticas colaborativas que visavam disseminar o movimento artístico-cultural junto a outros grupos. “Quando a gente fez um evento no *Facebook*, a gente botou as regras e percebeu que o Slam das Minas e o Slam RS começaram a fazer os eventos com as regras iguais às nossas – porque até então ninguém sabia como era”. Ainda, de acordo com Shaiana, as organizadoras do Peleia enviaram informações para o Slam das Minas e Slam RS, e também ajudaram o coletivo feminino na realização de um Slam. Dessa forma, com o passar do tempo se tornou prática comum os organizadores dos Slams mais novos, que estavam começando, se dirigirem aos grupos mais antigos. De acordo com as fundadoras do Peleia, no início elas se faziam presentes em todas as rodas de Slam no intuito de contribuir, e também compartilhavam o material que tinham à disposição com os demais coletivos.

Por meio da apresentação das duas narrativas que consegui identificar sobre a invenção do Slam gaúcho, é possível compreender que ambos os grupos, por motivos próprios e em circunstâncias diferenciadas, tomam para si o título de primeiro Slam do RS – e se entendem como tal. Nesse sentido, para além do fator cronológico dos relatos, a constatação da existência de uma disputa entre as narrativas é o que parece torná-las mais instigantes. Dessa maneira, ambas as narrativas, com versões e visões particulares, deixam entrever a importância de conquistar o reconhecimento de “primeiro

coletivo de Slam do RS” – seja pelo marcador do registro cronológico, seja por um aval superior de legitimidade e obediência fiel a regras previamente determinadas.

2.4 Expansão e mapeamento do Slam no RS

Quanto menos espaço para a cultura tivermos, mais os grupos vão crescer, porque já não é mais possível calar essa juventude (D’ALVA, 2019)⁷².

No ano de 2017, o Slam virou febre em Porto Alegre e se expandiu rapidamente. As informações coletadas tanto a partir da divulgação do calendário de eventos publicado nas redes sociais quanto das falas dos participantes dessa pesquisa, dão conta de que o movimento se espalhou como pólvora pela cidade. Logo após a criação do Slam das Minas RS e do Slam Peleia, surgiram na sequência o Slam RS, mais ligado aos jovens do movimento hip hop, e o Slam Chamego, primeiro slam temático do RS, que fala exclusivamente do amor em suas diversas formas. A partir desses quatro grupos, que são os mais antigos e consolidados, outros emergiram em pontos diversos – tanto em Porto Alegre, quanto na Região Metropolitana e no interior do Estado. Segundo Afrovulto⁷³, poeta e um dos fundadores do Slam Chamego, em 2017 o Slam movimentou as ruas da cidade:

(...) Tinha esse contexto que era algo novo, então muita gente não sabia o que era Slam. Era novidade e muita gente ia no Slam, independente do [grupo de] Slam. A galera que ia no Slam era meio que “rata” de Slam. Então quem ia uma vez, ia direto. Lembro que a gente ia no mesmo dia no [Slam] Peleia e depois no [Slam] RS. Tu via todo mundo, e era um clima muito bom (Entrevista⁷⁴ pessoal, 2019).

Ao longo de 2017, naquele momento de efervescência, Afrovulto destaca que o ambiente era saudável e lembra que não havia o clima de disputa entre os poetas que, segundo ele, passou a existir com o tempo: “Não tinha esse rolê de poetas que se tornaram maiores que o movimento. Ninguém era conhecido, era o primeiro ano. A galera ia também pra declamar, o objetivo não era só ganhar. Todo mundo tava

⁷² Declaração retirada de matéria da Folha de São Paulo de 07 de dezembro de 2019, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-molinero/2019/12/brasil-tem-210-grupos-de-slam-diz-torneio-nacional-de-poesia-falada.shtml#:~:text=%E2%80%9CQuanto%20menos%20espa%C3%A7o%20para%20a,o%20slam%20para%20o%20Brasil.>

⁷³ Josemar Albino dos Santos (Afrovulto) tem 32 anos, é fotógrafo, educador social, poeta e fundador do coletivo Slam Chamego. Morador de Alvorada (Região Metropolitana de Porto Alegre).

⁷⁴ Entrevista concedida presencialmente a essa pesquisadora em 14 de novembro de 2019 em um bar no bairro Cidade Baixa (Porto Alegre-RS).

começando, aprendendo”, diz ele, em crítica aos rumos que o Slam teria tomado a partir do protagonismo de alguns poetas que, na sua perspectiva, se tornaram “personalidades”⁷⁵.

Ainda em 2018, a cena poética continuava agitada e as batalhas de poesia proliferavam pela cidade: “A gente respirava Slam, de manhã, de tarde e de noite (...) Eu lembro que tinha o Slam do Sopapo, a gente saía de lá, corria pra parada pra pegar o ônibus pra ir pro Slam RS. Era intenso”, comenta Marina⁷⁶, poeta e frequentadora assídua das rodas de Slam naquele período. Ao relembrar o início do movimento em Porto Alegre, Afrovulto sublinha que o Slam era como um espaço de encontro e identificação, onde ele conhecia pessoas que também escreviam coisas parecidas com o que ele escrevia: “Era um lugar também onde as pessoas ‘colavam’⁷⁷. Tu queria conhecer pessoas mas não queria ir num bar, num show, [e tinha] o bagulho que era na rua, de graça... cola no Slam, mano”, comentou.

Do centro da cidade, o Slam chegou aos bairros da Zona Sul e Zona Leste da capital gaúcha, através de coletivos como Slam da Tinga (Restinga) e Slam da Bonja (bairro Bom Jesus). A ideia era descentralizar, levar o Slam para a “quebrada” e oportunizar o acesso àqueles jovens que não tinham condições de se deslocar até o centro para participar das batalhas. Em reportagem⁷⁸ do jornal Sul21, Barth, slammer que mora na periferia da cidade, revela que a questão geográfica interfere nas poesias dependendo do lugar em que o Slam acontece: “Nos slams da zona central, eu trago a realidade lá de onde eu moro pra cá, porque eles não vivem, não conhecem, não põe o pé lá. Também tem os slams da quebrada, que aí o pessoal cola lá e vê a realidade de perto”, comenta o poeta.

O mesmo entendimento possui a slammer Natália Pagot⁷⁹ que durante conversa informal sobre esta pesquisa, enquanto eu aguardava o início de uma roda de Slam sob o viaduto do Brooklyn, me aconselhou a conhecer não só os Slams do centro, mas

⁷⁵ No capítulo 5 da tese discuto o caráter ambivalente do movimento, o que inclui a abordagem tanto do aspecto coletivo/comunitário do Slam quanto das individualidades de seus poetas.

⁷⁶ Marina Albuquerque tem 15 anos, é estudante e frequentadora das rodas de Slam de Porto Alegre. Escreveu os zines de poesia “Os corpos são lindos” e “SentiVento”. Utilizo o nome da entrevistada tendo em vista que, no Termo de Assentimento assinado, a mesma informou o desejo de ser identificada pelo nome nos dados públicos desta pesquisa.

⁷⁷ Colar é uma gíria que popularmente significa “chegar, ir em algum lugar, ficar perto, grudar”.

⁷⁸ Disponível em <https://www.sul21.com.br/tv-sul21/2019/04/poetas-vivos-usando-poemas-como-armas-para-salvar-vidas-2/>

⁷⁹ Natália Pagot é licenciada em Ciências Biológicas pela UFRGS, slammer, estudante de teatro e escritora. Lançou em 2018 o zine independente “Do inferno ao inverno” e em 2019, em conjunto com outros integrantes do Coletivo Poetas Vivos, organizou o livro Vozes da Revolução (Editora Bestiário).

também os que ficam nas regiões periféricas⁸⁰. Segundo a poeta, os slams do centro (e ela se incluiu nessa consideração), reuniriam um público mais “universitário/burguês”, enquanto que os slams da periferia⁸¹ seriam formados por um público maior de adolescentes, além de apresentarem uma “pegada diferente”: “outra energia”, “outra galera” e “outros temas”, nas palavras de Pagot. O entendimento da poeta a respeito de uma intensidade diferenciada que os slams da periferia demonstrariam, em relação aos slams do centro, no que tange especialmente ao público e aos temas apresentados, remete ao que Nascimento (2019) declara sobre o cenário contemporâneo da arte que habita “nas franjas da cidade” e que inclui, em seu bojo, o audiovisual, o teatro, a dança, a música e a literatura:

As produções culturais de espaços que margeiam centros geográficos e econômicos multiplicaram-se e ganharam visibilidade. Favelados, periféricos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passaram de objetos a sujeitos e seguem transformando suas experiências sociais, visões de mundo e repertórios em linguagens específicas (NASCIMENTO, 2019, p. 15).

Desse modo, conforme a autora, esses sujeitos se valem de uma estética peculiar calcada em suas vivências e realidades, e utilizam como matéria-prima de suas produções culturais “tudo aquilo que um dia faltou”, ou seja, a ausência das condições materiais, das técnicas, do acesso aos meios de produção, da escolarização formal (NASCIMENTO, 2019, p.15). Todas essas ausências seriam assim transformadas em “combustível” produtivo para a criação artística que emerge nesses espaços. Em direção similar, mas tratando especificamente da literatura produzida pelos jovens da periferia, Sérgio Vaz⁸² acredita na importância de eles terem sua própria voz e dizerem o que pensam (sem intermediários):

Essa juventude hoje está consumindo saraus, slams, batalhas e rima (...). A literatura, para além dos livros, está passando de boca em boca no ouvido dessa

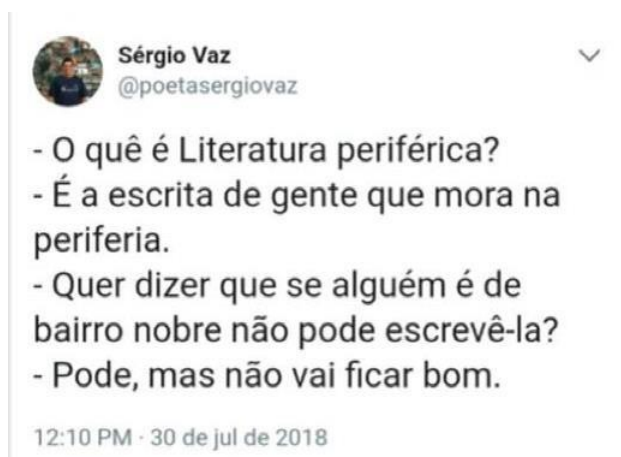
⁸⁰ Enquanto pesquisadora me senti atraída e instigada a conhecer essa perspectiva diferenciada mencionada pela poeta. Contudo, como não havia estabelecido vínculo com integrantes dos grupos de slam desses bairros que pudessem me conduzir e acompanhar, não me senti segura para adentrar as comunidades e observar as rodas de poesia, por mais que os encontros fossem marcados em lugares com fluxo de pessoas e próximos pontos conhecidos desses bairros, como praças e avenidas.

⁸¹ Quando se fala em “periferia”, muitos significados possíveis são acionados. Contudo, utilizo o termo a partir do entendimento de Nascimento (2019): “(...) para se referir a certa realidade que ainda concentra a população marginalizada econômica, racial e socialmente, e que apresenta restrição ao exercício da cidadania, menor acesso a equipamentos e serviços públicos, maior percurso para o trabalho e vulnerabilidade aos riscos ambientais, quando comparada a bairros historicamente tidos como centrais ou nobres” (NASCIMENTO, 2019, p. 17).

⁸² Escritor, poeta e um dos criadores da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) que promove saraus semanais em um boteco na Zona Sul paulistana.

molecada e essa juventude é muito inteligente, muito mais rápida, e está gostando de ter voz. Quem fala pelos jovens da periferia tem que ser os jovens da periferia. Nós não precisamos de pessoas para dizer o que a gente tem que fazer, ouvir ou falar. (VAZ, 2018).

Fig.6: Tweet do poeta e escritor Sérgio Vaz.



Fonte: Twitter do poeta (@poetasergiofaz).

A posição de Sérgio Vaz que defende a necessidade de os jovens da periferia se manifestarem com sua própria voz e linguagem, sendo portanto autores de seus ditos e mensageiros de suas vivências, nos remete de alguma forma ao conceito de “lugar de fala”, tema que já foi objeto de inúmeras discussões polêmicas no Brasil, desde que a filósofa, escritora e ativista Djamilia Ribeiro popularizou o conceito em seu livro “O que é lugar de fala”. Em sua obra, a autora questiona quem teria direito à voz em uma sociedade que coloca como norma a branquitude, a masculinidade e a heterossexualidade e argumenta, pelo viés do feminismo negro, a importância de se pensar no rompimento dessa voz hegemônica e universal para permitir que uma multiplicidade de vozes possam coexistir (RIBEIRO, 2017).

Segundo Ribeiro, a ideia de lugar de fala não está relacionada com vivências ou experiências individuais, mas sim com um debate estrutural. Na perspectiva da autora, trata-se de um conceito que faz questionar a origem social das desigualdades ao desnaturalizar o lugar social que os sujeitos historicamente ocupam. Em entrevista⁸³ em que discute e coloca em evidência a violência estrutural sofrida pelas mulheres negras e suas experiências marcadas por opressões, a filósofa destaca que lugar de fala

⁸³ Entrevista ao canal audiovisual da revista CartaCapital, publicada em 22 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bffEFMXH6FM&t=841s>

Não é impedir ninguém de falar, é dizer que outras vozes precisam falar. Falem, mas entendam que tem grupos que historicamente foram impedidos de falar, e é necessário que nós coexistamos. Não dá mais pra aceitar que uma voz determine todas as outras (RIBEIRO, 2019).

Se os jovens estão gostando de ter e de manifestar a sua voz, como argumenta Sérgio Vaz, e se as múltiplas vozes precisam coexistir e serem reconhecidas dentro dos espaços, como defende Ribeiro, quanto maior o acesso a diferentes possibilidades de expressão, teoricamente maiores são as oportunidades das vozes desses jovens serem ouvidas em diferentes lugares sociais. Nesse sentido, pensando detidamente a respeito da expansão do movimento gaúcho de Slam e conforme as informações coletadas ao longo do trabalho de campo, outro aspecto que pode ter contribuído para a propagação deste fenômeno no cenário local se relaciona com as estratégias de comunicação interna entre poetas e organizadores dos coletivos.

Com o tempo, através do contato entre os coletivos via aplicativo de mensagens, se tornou possível definir a criação de novos grupos e organizar o calendário das batalhas poéticas para que não houvesse coincidência de datas entre os slams. Assim se evitava a divisão do público, pois mais pessoas poderiam comparecer se os eventos fossem realizados em datas diversas. Atualmente, conforme relatos, para tratar de assuntos que dizem respeito à organização geral do Slam, existe um grupo ampliado formado pelas lideranças dos coletivos de Slam do RS que se reúne presencialmente uma ou duas vezes por ano. Os encontros têm como objetivo planejar o calendário do ano (ou avaliar o que passou), discutir regras comuns, combinar prazos e também servem para articular o grupo de trabalho que será responsável pela realização da final gaúcha de Slam.

Essa final gaúcha, que corresponde à seletiva regional de Slam, é denominada Slam Conexões e reúne os poetas campeões de cada coletivo de Slam do RS. Para enviar o seu representante, cada grupo deve ter realizado pelo menos seis edições ao longo do ano. Por exemplo: os coletivos realizam uma edição de slam por mês. Ao término do seu calendário anual, que geralmente começa no mês de março, cada coletivo promove a sua própria final de Slam com os campeões de cada mês, e desta edição sai o seu representante para a seletiva regional. Dessa final regional saem os dois poetas que irão representar o RS na final nacional de Slam.

Fig.7: Folders virtuais de divulgação dos poetas gaúchos na final do Slam BR 2019.



Fonte: Página do Slam BR (Facebook).

Em outubro de 2019 houve a III Final Gaúcha de Slam, na quadra da escola de Samba Estado Maior da Restinga, no bairro homônimo que fica na região extremo-sul de Porto Alegre. A final integrou a programação do 1º Festival Conexões Literárias, promovido pelo coletivo⁸⁴ de mesmo nome. O evento contou com oficinas literárias, palestras, feira comunitária com artistas locais e com a presença de autores, slammers, grafiteiros e músicos. Dos 14 poetas que participaram da seletiva regional, dois foram classificados e representaram o RS na final do Slam BR, ocorrida em dezembro de 2019 em São Paulo: Hércules (vulgo Jovem Preto Rei⁸⁵) e Jamille Santos⁸⁶ (que chegou até a final).

Sobre a cena gaúcha do Slam, vale pontuar que, em maio de 2018, Roberta Estrela D'alva e Eugênio Lima (um dos organizadores do ZAP! Slam) estiveram em Porto Alegre reunidos com lideranças dos slams locais. O objetivo foi trocar ideias e fortalecer o movimento – que cresceu exponencialmente por aqui, segundo Lima⁸⁷. Nesse sentido,

⁸⁴ Trata-se de uma iniciativa dos escritores Atena Beauvoir, Janove e Bruno Negrão. Coletivo autônomo e independente, que “pretende agir como uma rede de intersecções culturais voltada para o fazer comunitário e para promover a produção de conhecimento e das identidades urbanas brasileiras”. Fonte: <https://literaturars.com.br/conexoesliterarias/>

⁸⁵ No texto que acompanha o folder virtual que divulga sua participação na final do Slam BR, Hércules descreve a si mesmo como: “Jovem Preto Rei tem 21 anos, é pan-africanista, estudante de Psicologia e autor do livro ‘Jovem Preto Rei - Nascido Para Vencer’. Mantém publicações de poesias na página no *Instagram* @jovempretorei. Seu trabalho é baseado na reconstrução do povo preto e no respeito e liberdade à pluralidade de cada ser.”

⁸⁶ No texto que acompanha o folder virtual que divulga a sua participação na final do Slam BR, Jamille descreve a si mesma como: “Bailarina, poeta e compositora. Atuante na arte desde 2012, com 10 anos ingressou, através do projeto social Estímulo, na escola de dança Ballet Margô, mesclando então poesia e dança em manifestações artísticas.”

⁸⁷ Reportagem exibida no programa “Compartilhe” em 27 de maio de 2018, disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6763504/>

a curadoria dos organizadores da cena nacional e a existência de uma articulação com as lideranças locais parece importante para a manutenção e conformação do Slam.

Torna-se praticamente impossível, neste momento, produzir um mapeamento atualizado e definitivo sobre o movimento gaúcho de Slam, tendo em vista a quantidade e diversidade de coletivos de poesia em atividade no RS. É pertinente lembrar que a cena poética é dinâmica e novos grupos podem surgir a cada momento. No entanto, a partir da coleta de informações e pesquisas realizadas nas redes sociais digitais, foi possível elaborar e compartilhar um levantamento⁸⁸ dos Slams identificados⁸⁹ até omês de março de 2020.

Quadro 1: Grupos de Slam em atividade no RS.

Denominação	Localização	Peculiaridades
	Porto Alegre	
Slam da Beira	Bairro Ipanema (Zona Sul)	-----
Slam da Bonja	Barro Bom Jesus (Zona Leste)	Coletivo com jovens moradores do bairro
Slam Chamego	Centro histórico/ Cidade Baixa	Temático: amor, desamor, afetividades.
Slam do Gozo	Centro histórico/ Cidade Baixa	Temático: sexo, sexualidade, erotismo
Slam das Minas/RS	Praça da Matriz (Centro histórico)	Só mulheres podem competir
Slam Peleia	Centro histórico/ Cidade Baixa	-----
Slam Poetas Vivos	Bares, pontos de cultura, locais diversos.	Iniciativa cultural afrocentrada de hip-hop e literatura (Coletivo de poetas)

⁸⁸ Os nomes dos grupos de Slam estão separados por região (Porto Alegre, Região Metropolitana e interior do RS) e disponibilizados por ordem alfabética.

⁸⁹ Como critério de seleção para produzir o levantamento dos coletivos de Slam em atividade no RS, foram investigados aqueles grupos que possuem páginas nas redes sociais digitais com o registro de realização de batalhas de poesia no ano de 2019.

Slam RS	Chalé da Praça XV (Centro)	Poetas ligados ao movimento hip hop
Slam da Tinga	Bairro Restinga (Zona Sul)	Coletivo com jovens moradores do bairro
Slam do Trago	Bairro Cidade Baixa	Acontece no Bar da Carla
Slam da Voz	Bairro Lomba do Pinheiro (Zona Leste)	Coletivo com jovens moradores do bairro
Denominação	Localização	Peculiaridades
	Região Metropolitana	
Slam da Santa	Viamão-RS	-----
Slam 48	Alvorada-RS	-----
Denominação	Localização	Peculiaridades
	Interior do RS	
Slam do Arroio	Santa Cruz do Sul	-----
Slam Desperta	Canela –RS	-----
Slam das Manas	Caxias do Sul-RS	Voltado para mulheres, bissexuais, gays, lésbicas, trans.
Slam das Minas/Pelotas	Pelotas-RS	Só mulheres podem competir.
Slam Poesia	Pelotas-RS	-----
Slam Poetiza	Caxias do Sul-RS	-----

No tópico seguinte, exponho uma perspectiva que aprofunda aspectos sobre o funcionamento, as regras e as características que constituem o Slam. Também busco compreender como acontecem as batalhas de poesia em Porto Alegre, a partir da observação participante realizada ao longo do trabalho de campo.

2.5 Colando nas rodas de Slam: regras, conceitos e características do rolê⁹⁰

Quais seriam os princípios, as regras e as dinâmicas que dão vida ao Slam e às suas comunidades nos cenários urbanos das cidades em suas mais diversas realidades culturais? Como é possível compreender ou definir um movimento tão diverso e múltiplo como o Slam? No entendimento de D'alva:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam* de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo (D'ALVA, 2011, p. 120).

Fig.8. Rodas de Slam no viaduto do Brooklyn⁹¹ e na Praça Prof. Saint-Pastous (Porto Alegre)



Fonte: Glauber Ribeiro

Como explica D'alva, são vários os olhares possíveis para se abordar um movimento fluído, complexo e de difícil definição como o Slam. É competição, mas não é esporte. Tem performance e plateia, mas não é teatro. Tem poesia mas não é sarau. Apresenta influências da cultura Hip Hop, mas não é música. Pode ser interpretado como um acontecimento poético da juventude, um movimento cultural e artístico, uma forma de entretenimento e até mesmo uma expressão de protesto e denúncia através

⁹⁰ Gíria paulistana dos anos 80 que acabou se tornando uma gíria nacional, nos anos 2000. Rolê significa passear, dar uma volta. Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/rol%C3%AA/>

⁹¹ O Viaduto Imperatriz Leopoldina, chamado de Brooklin, fica na Avenida Loureiro da Silva, em Porto Alegre. Desde 2016 a área tem sido ocupada e utilizada para eventos culturais durante a noite, como os Slams.

da palavra. Tudo junto, midiaticizado e ao mesmo tempo – é dessa articulação de elementos que emerge o Slam. A proposta desta seção é apresentar como funciona um slam, quais são as regras e características que determinam a realização de uma competição de poesia falada e compartilhar com o leitor percepções sobre como acontecem as batalhas de poesia em Porto Alegre.

Um dos elementos importantes que compõe essa mistura está localizado na figura do poeta e de suas criações. Os poetas são o foco de interesse de Smith e Kraynak no livro *“Take the Mic”*, cujo objetivo é formar e inspirar os slammers. A mensagem introdutória é direta: “Faça o que for preciso para capturar a atenção das multidões, mantenha-a entretida e comunique sua poesia através de uma performance profissional impecável” (2009, XV). Para isso, o livro oferece informações e orientações para que os poetas transformem “seu corpo, mente, voz e espírito em instrumento de comunicação” (2009, XV). Na perspectiva de Smith e Kraynak:

Poesia slam é poesia performática, o casamento de um texto com a apresentação artística de palavras poéticas no palco, para um público que tem liberdade para responder e deixar o artista/performer saber se ele ou ela está se comunicando efetivamente (2009, p.5, *tradução⁹² minha*).

Em outra perspectiva, que focaliza o protagonismo da juventude através da palavra, Mel Duarte⁹³ considera que o Slam significa uma plataforma de acesso à poesia especialmente nas periferias, onde existem pessoas que atuam com a palavra e que muitas vezes nem têm consciência disso. Em entrevista⁹⁴, ela pontua que o Slam emerge como uma alternativa, um espaço aberto que atende às necessidades de expressão, de fala e de escuta da juventude periférica brasileira:

O slam vem como essa voz para uma juventude que está super ativa, querendo se colocar, querendo mostrar as suas ideias, mas a gente não tem esse espaço perante a sociedade, de fato. Quando você começa a entender aquele formato, como ele acontece... é muito simples, pra replicar fica muito fácil. O slam vai contaminando as pessoas, mas justamente por conta dessa necessidade que a gente tem de se expressar e colocar nossas ideias (Entrevista pessoal, 2017).

⁹² “Slam poetry is performance poetry, the marriage of a text to the artful presentation of poetic words onstage to an audience that has permission to talk back and let the performer know whether he or she is communicating”.

⁹³ A paulistana Mel Duarte é poeta, slammer, palestrante, escritora e nacionalmente conhecida na cena do Slam. Em 2016 foi destaque no sarau de abertura da FLIP, quando ganhou projeção e se tornou conhecida nas redes sociais digitais. Mel é uma das fundadoras do Slam das Minas SP. Possui site próprio (www.melduartepoesia.com.br) onde divulga seus projetos, seus livros (Fragmentos Dispersos, de 2013, Negra Nua Crua, de 2016 e Negra Desnuda Cruda, de 2018) e compartilha matérias que saíram sobre ela na mídia e vídeos com suas participações em programas de TV.

⁹⁴ Entrevista concedida presencialmente a esta pesquisadora em 13 de dezembro de 2017 por ocasião da primeira edição do Slam Liberta na casa da Cultura Hip Hop de Esteio (RS).

De maneira didática, Smith e Kraynak (2009) estabelecem cinco propriedades que caracterizariam o movimento Slam, sendo elas: 1) o slam é poesia (que incorpora narrativas e retóricas de muitas formas diferentes); 2) o slam é performado (as poesias são apresentadas de maneira precisa e profissional como em qualquer outra arte performática, o que configura a principal distinção do Slam dentro do campo da Poesia – a fusão das artes da performance com a arte de escrever poesia); 3) o slam é competitivo (a competição não é o ponto central mas é um elemento essencial – o público tem a palavra soberana sobre o que considera bom ou ruim); 4) o slam é interativo (pois encoraja o *feedback* do público, que se torna um parceiro ativo de tudo o que acontece); 5) o slam é comunidade (como uma família de pessoas que participam e celebram tanto a poesia quanto a sua performance) (SMITH; KRAYNAK, 2009, p.5-6). A partir dessas cinco propriedades que, segundo o inventor da modalidade poética, constituem o Slam, adentro algumas rodas de poesia, em Porto Alegre, para conhecer de perto e na prática como funcionam as batalhas poéticas no contexto local.

2.5.1 A ocupação dos espaços, o ambiente e a (falta de) estrutura

Em nossas cidades, durante séculos, a rua foi o lugar favorito dos recitadores de poesia, dos cançonetistas, dos satiristas. Ela volta a sê-lo em nossos dias, sorrateiramente, aqui ou ali, ao sabor dos vanguardistas (...). A rua: não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte (ZUMTHOR, 2010, p. 172).

O Slam acontece primordialmente na rua. Como diz Zumthor, a rua muitas vezes faz parte de um projeto integrado a uma forma de arte – e assim parece ser com a poesia slam. Do ponto de vista prático, o Slam proporciona um formato simples que não exige estrutura física ou equipamentos sofisticados. Os eventos acontecem geralmente à noite, através da ocupação de lugares públicos como praças, parques, embaixo de viadutos ou em pontos de cultura da cidade⁹⁵. Por meio de convites, eventualmente também são realizadas edições de Slam em locais como bares, escolas e universidades (públicas e privadas) e em programações culturais da cidade, tais como na Feira do Livro de Porto Alegre, Virada Sustentável, Festpoa Literário, entre outros. Contudo, é na

⁹⁵ Para se ter ideia da diversidade de lugares e ocasiões em que os Slams podem acontecer, no trabalho de campo da pesquisa as rodas de Slam que presenciei aconteceram em lugares como: Viaduto Imperatriz Dona Leopoldina (Viaduto do Brooklyn), Praça Prof. Saint-Pastous, Largo Zumbi dos Palmares, Largo dos Açorianos - todos na região central de Porto Alegre. Também estive em Slams no Bar do Justo (escadarias da Av. Borges de Medeiros), Travessa Café (bairro Cidade Baixa), Bar Agulha (bairro São Geraldo), SESC (Centro – POA), quadra da Escola de samba Estado Maior da Restinga (bairro Restinga), ULBRA (Canoas-RS), Casa da Cultura Hip Hop (Esteio –RS).

ocupação e na ressignificação dos espaços públicos que o movimento pulsa na cidade. Uma das precursoras do Slam no RS, Bárbara conta o que pensou ao assistir a uma batalha de poesia pela primeira vez na Praça Roosevelt, em São Paulo, pelos idos de 2014/2015:

Cara: é uma segunda-feira, o centro da cidade tá vivo, tem juventude na rua. Tá acontecendo alguma coisa, tá havendo troca. E cara, isso não tem em Porto Alegre. E por que não tem? (...) Preciso trazer isso pra cá, preciso fazer com que isso aconteça (Entrevista⁹⁶ pessoal, 2019).

Fig.9: Jovens ocupam o Largo dos Açorianos em um domingo à noite, no Slam Chamego.



Fonte Glauber Ribeiro

Tal percepção sobre a necessidade de ocupar mais as ruas e movimentar a cena urbana com a juventude também é compartilhada por outros participantes da pesquisa ao enfatizarem que os saraus que existiam na cidade, por exemplo, não conseguiam mobilizar os jovens – por serem identificados com uma linguagem mais formal e por acontecerem em ambientes fechados: “Quem escrevia, quem queria ouvir uma parada, necessitava de um espaço que não tinha, porque os saraus que existiam eram muito pontuais, de vez em quando, e também era muito interno, não tinha sarau⁹⁷ na rua”, comenta Afrovulto. (Entrevista pessoal, 2019).

Dessa maneira, é possível pensar que produzir um “rolê” de rua como o Slam, que é aberto, acessível e gratuito, também seria uma forma de ressignificar coletivamente os espaços e praticar o que Harvey (2013) chama de “o exercício do direito à cidade”. De acordo com o autor, a maioria de nós vive em cidades fragmentadas

⁹⁶ Entrevista concedida presencialmente a esta pesquisadora em 14 de novembro de 2019 em um prédio comercial no centro de Porto Alegre (RS).

⁹⁷ Segundo os entrevistados, o único sarau de rua, aberto e gratuito, que existia antes da chegada do Slam em Porto Alegre era o Sambarau, uma iniciativa do Coletivo Negração.

e num contexto de desigualdade social que favorece a existência de um cenário no qual os atores praticam o exercício do direito à cidade, um direito que não é individual, mas sim um esforço coletivo: “um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), de definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano (HARVEY, 2013, p. 33).

Tornar a cidade diferente, na perspectiva dos coletivos de Slam que movimentam as ruas da cidade, passa também por ocupar esses espaços sem autorização: “O Zumbi⁹⁸ a gente não tem autorização pra usar, ninguém tem (...) A gente já tentou fazer da forma legal, nem o Viaduto do Brooklyn⁹⁹ pode ocupar (...) Eles [Prefeitura de Porto Alegre] não quiseram nos deixar. Azar o deles”, conta Bárbara, uma das articuladoras do Slam Peleia. Enquanto houve um coletivo que, à época, tentou autorização dos órgãos municipais competentes, outros nem refletiram sobre o assunto, já que a rua é concebida como o espaço possível e legítimo para que o Slam aconteça como prática cultural: “Na real a gente nem pensou em pedir permissão (...) o espaço tá lá, somos tipo 200 pessoas. Se nos prender a gente sai na mídia e vai ganhar mais ‘hype’¹⁰⁰ ainda. A gente pensou: é prática mano, vamos seguir a prática, vamo lá pra rua fazer”, destacou Afrovulto. Nesse sentido, podemos refletir com Carrano (2002) que, ao pesquisar sobre práticas de lazer (individuais e coletivas) vivenciadas pelos jovens na vida noturna da cidade de Angra dos Reis (RJ), considera que

Na noite, os grupos da juventude se encontram e praticam, em diferentes redes de sociabilidade no lazer, múltiplos estilos e atitudes; se diferenciam, confirmando vínculos culturais e afetivos e também empreendem ações de antagonismo com outros grupos, instituições e aparelhos públicos e privados da cidade (CARRANO, 2002, p. 45).

Ao se posicionarem de maneira indiferente, destemida e com reações de desafio como “azar, o deles”, no que diz respeito à ocupação dos espaços para a prática das batalhas de poesia que acontecem sem autorização do poder público, os jovens produtores que articulam os eventos de Slam sugerem exercer essa posição de antagonismo às instituições e aos aparelhos públicos da cidade, mencionada por Carrano. Ao mesmo tempo, segundo o autor, o ato de se fazer presente nos espaços públicos significa “apostar na possibilidade de que a rua se transforme verdadeiramente

⁹⁸ Largo Zumbi dos Palmares.

⁹⁹ Viaduto Imperatriz Dona Leopoldina.

¹⁰⁰ “Hype” é uma gíria que significa última tendência, algo que esteja em alta, na moda ou sendo muito comentado nas redes sociais digitais.

em território democrático de convivência de identidades heterogêneas que compartilham igualdade de direitos” (CARRANO, 2002, p.48). Assim, ocupar os espaços noturnos da cidade, na perspectiva do pesquisador, além de ser uma prática que está relacionada com a construção de uma cidadania responsável pelos jovens, também se conecta aos processos de produção de suas identidades contemporâneas. Como protagonistas de muitas manifestações culturais que acontecem na cidade, como é o caso do Slam, os jovens transformam os seus espaços de socialização em territórios de expressão cultural nos quais múltiplas identidades são elaboradas:

A cultura se manifesta como espaço social privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais. A produção das identidades, além de demarcar territórios de sociabilidades e de práticas coletivas, põe em jogo interesses em comum que dão sentido ao “estar junto” e ao ser dos grupos. Nos territórios culturais juvenis delineiam-se espaços de autonomia conquistados pelos jovens e que permitem a eles e elas transformar esses mesmos ambientes ressignificando-os a partir de suas práticas específicas (CARRANO, 2011, p. 45).

Em suas práticas, por meio de encontros, afetos, poesia, competição e condutas éticas, o movimento Slam ressignifica os lugares que ocupa e consegue reunir uma juventude que demonstra interesses em comum. O que importa é “estar juntos”, ocupar os espaços, reunir-se em busca de algo, no caso, celebrar a palavra através da poesia falada. De maneira simples, com pouca estrutura mas com a participação coletiva e ativa dos jovens, o Slam se constitui em um espaço cultural à céu aberto, onde as identidades jovens se constituem e multiplicam.

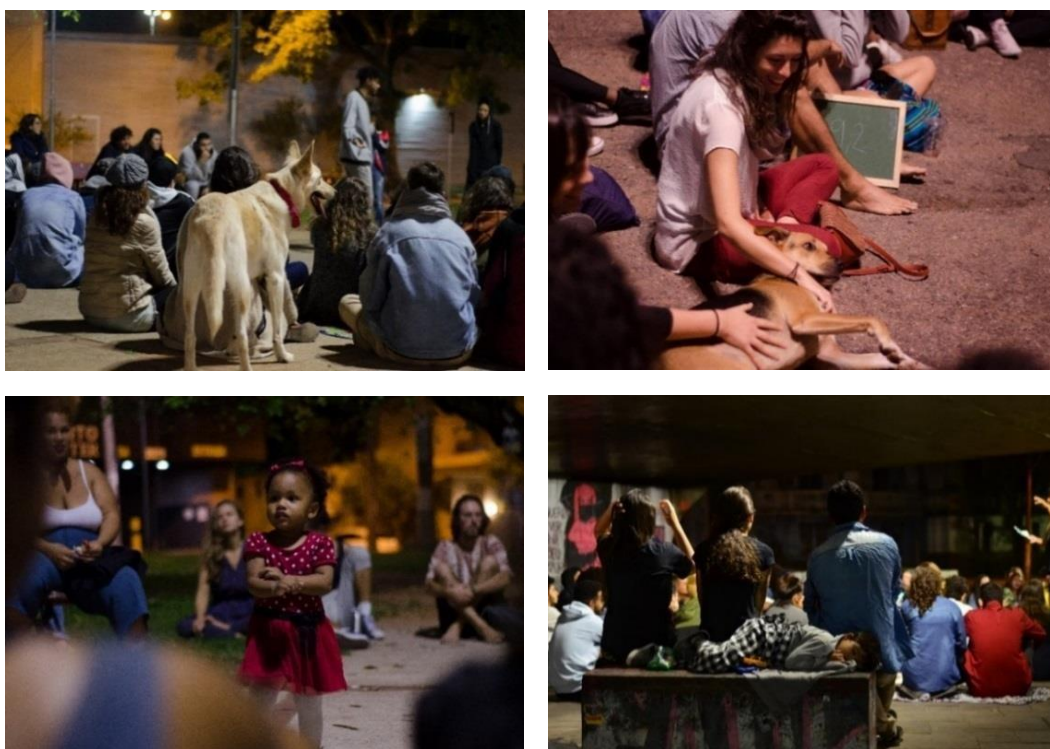
Quando pensamos em termos de estrutura física necessária para realizar um Slam, raramente se presencia a utilização de caixa de som, banners, megafone e/ou microfone – em geral os grupos disponibilizam tais equipamentos apenas quando realizam um evento especial. O Slam Peleia, em sua edição de aniversário de dois anos, por exemplo, realizou sua batalha poética com microfone¹⁰¹, caixa de som e balões comemorativos. Exceto essas ocasiões, as rodas de slam se realizam da seguinte maneira: a) com o volume natural da voz de cada um, mesmo que ela compita com o barulho dos carros passando pela rua; b) com blocos de papel e canetas (que também

¹⁰¹ Nas observações realizadas ao longo desta pesquisa, percebi que mesmo quando há microfone à disposição a grande maioria dos poetas prefere se apresentar sem o dispositivo, pois dizem que assim se sentem mais livres para se expressar com todo o corpo e explorar as possibilidades de sua voz (entonação, volume, empostação etc). Efetivamente, declamar segurando um microfone parece limitar o desempenho dos poetas, pois restringe os seus movimentos e o espaço de circulação na roda fica limitado, além de exigir certo conhecimento técnico de uso como, por exemplo, manter certa distância entre microfone e boca.

podem ser substituídos por placas numeradas de 0 a 10 ou pequenas lousas com giz), para os jurados darem notas às poesias; c) e com pequenas placas (feitas de papel ou papelão) que são distribuídas para a plateia interagir durante a competição, contendo expressões como “o silêncio é uma prece”, “bah”, “pow”, “atenção”, entre outras.

Chegar a uma roda de Slam, em Porto Alegre, é como comparecer a um encontro que parece ser esperado pelas pessoas. Um encontro que não tem hora exata para começar, pois não há pressa – os jovens chegam aos poucos e de diferentes pontos da cidade. As edições regulares do calendário dos grupos em que estive presente durante o trabalho de campo da pesquisa, (exceto quando estes participavam de programações em eventos externos), começaram pelo menos uma ou até duas horas após o horário previamente divulgado nas páginas do *Facebook*. A preocupação com a pontualidade não é prioritária, pois primeiro é necessário fazer as inscrições dos competidores e constatar haver um número suficiente de pessoas para o evento ser realizado. O encontro e o clima de confraternização entre os jovens predominam e, como D’alva (2011) explica, mesmo que os slams tenham como mote a questão da competição, as batalhas de poesia acabam tomando a proporção de uma celebração (2011, p.121).

Fig.10: Registros de momentos recorrentes nas rodas de poesia.



Fonte: Glauber Ribeiro

Tal percepção sobre as rodas de slam se configurarem como um encontro que vai além da própria competição de poesias nos remete ao entendimento de Nascimento (2019) a respeito dos saraus periféricos de São Paulo. De acordo com a autora, o modelo de sarau literário que se consolidou por lá também pode ser definido como

(...) um encontro comunitário para troca de ideias, discussão da experiência dos moradores da periferia, paqueras, relações de amizade, elaboração de novas perspectivas educacionais e profissionais, além da fruição cultural (NASCIMENTO, 2019, p. 22-23).

Essa comparação não pretende igualar os cenários dos saraus paulistas e dos slams gaúchos, mas serve em alguma medida para apontar uma similaridade para o que acontece a mais nesses eventos – ambos se configuram como encontros que proporcionam trocas, fruições e experiências que superam o propósito inicial declarado, seja este uma competição de poesia ou um sarau literário.

Os jovens participantes chegam aos poucos: a pé, se moram pelo Centro, ou de ônibus, se moram em bairros distantes. Alguns se fazem presentes de bicicleta ou de skate. Muitos vão com seus companheiros(as), com amigos, e mães levam seus filhos pequenos. Eles conversam, riem, se abraçam. Alguns levam consigo chimarrão, outros bebem cerveja ou o popular kit¹⁰², e ainda há aqueles que não abrem mão de tomar um vinho nas noites de inverno. Os pets de estimação (e os que vivem na rua) também têm lugar garantido nos eventos. Há os que fumam cigarros de maconha e que são alertados pela organização do grupo de slam – particularmente quando há crianças no evento. Não se exige que não fumem, não há proibição, mas há uma conduta ética: os fumantes são solicitados a “darem dois, três passos para trás da roda”, a fim de preservar o ambiente para as crianças presentes.

Especialmente quando as batalhas acontecem debaixo do viaduto do Brooklyn, é curioso observar como realidades paralelas coabitam o mesmo lugar no encontro que antecede o início da competição: enquanto o público chega e conversa em pequenas rodas, alguns poetas ensaiam suas apresentações, bebês de colo estão com suas mães e ao fundo o morador de rua dorme sob as cobertas, como que indiferente a tudo. Certa vez, já com o Slam em curso, skatistas chegaram no viaduto e ficaram andando bem próximos da roda; mesmo com o barulho dos skates e do trânsito, a batalha continuou

¹⁰² Kit é uma bebida alcoólica popular entre os jovens, pois é barata e de fácil preparo. Basta misturar vodka ou cachaça com suco em pó.

normalmente. Do mesmo modo ocorre na praça Saint Pastous que, nas noites de calor, recebe moradores do entorno e seus filhos. As crianças brincam, andam de bicicleta e jogam bola enquanto se desenrola a competição de poesia.

Fig. 11: Momentos recorrentes nas rodas de poesia.



Fonte: Glauber Ribeiro

O clima que permeia as rodas de poesia é de afeto entre aqueles que já se conhecem e de acolhimento com os rostos novos que aparecem pela primeira vez, especialmente por parte dos organizadores do Slam, que se apresentam e dão boas-vindas aos recém chegados. Um grito de guerra, puxado por um dos integrantes do coletivo, é o sinal de que a batalha vai iniciar em instantes. Cada grupo tem o seu grito, de maneira que os organizadores fazem o chamado e o público responde, em uma resposta rimada, conforme alguns exemplos abaixo:

Quadro 2: Gritos de guerra de alguns grupos gaúchos de Slam.

Organização do Slam/Slammaster	Resposta do público
Poesia contamina!	Slam das Minas!
Abaixa a guarda e abre o peito!	Slam Chamego!
Resistência e poesia que arrastam multidões!	Slam Conexões!

A nossa luta é resistência e poesia!	Peleia das gurias! ¹⁰³
Poesia que incendeia!	Slam da Beira!
Na poesia e na ceva eu me acabo!	Slam do Trago!

Todos se agitam, se acomodam e se posicionam em círculo. Uns levam suas cadeiras de praia, outros sentam em bancos de madeira ou concreto, ou ficam em cima de cangas e panos espalhados pelo chão. O Slam vai começar.

2.5.2 A competição, o ritual e seus atores

Fig. 12: Marina Albuquerque.



Fonte: Instagram (@marinaalbuquerque3).

(...)
 E venha, venha se bailar de poesia,
 Ver o pôr-do-sol nessa linda
 encosta,
 Ouvir o barulho do centro da
 cidade,
 Ouvir as vozes ecoando o Brooklyn.

Venha ouvir a voz da quebrada,
 na quebrada.
 Venha escutar "a menor cai",
 As regras deste jogo,
 Sobretudo,
 Venha ouvir as vozes
 de quem faz este movimento, vivo.
 Venha ouvir as vozes desta cidade,
 As vozes de quem é real e tem valor,
 não preço.

E lhe peço que faça uma prece
 toda vez que alguma voz estiver lá dentro.
 Respeite o poeta, respeite o
 ouvinte
 Venha se bailar de poesia¹⁰⁴.

(Marina¹⁰⁵ Albuquerque, 2019)

O formato do Slam é simples: como afirmado na seção anterior, para que uma batalha poética aconteça, o fundamental é o material humano: o público, os poetas que irão competir, os organizadores do coletivo que realiza a edição, um mestre de cerimônias (também chamado de *slammaster*, que integra o coletivo) e os jurados (pessoas da plateia que são convidadas a avaliar as poesias com notas). É a

¹⁰³ Este "grito de guerra" foi elaborado especialmente para uma edição do Slam Peleia que permitiu a participação exclusiva de mulheres na competição.

¹⁰⁴ O referido trecho do poema "A menor cai", foi obtido através do zine autoral de Marina, "SentiVento".

¹⁰⁵ Marina Albuquerque tem 15 anos, é estudante e frequentadora das rodas de Slam de Porto Alegre. Escreveu os zines de poesia "Os corpos são lindos" e "SentiVento".

participação coletiva de todos esses atores que faz com que um Slam aconteça. Mesmo que haja variações na forma como os slams são feitos, D'alva afirma que, na maior parte dos grupos, existem três regras padrão que permanecem: 1^a) as poesias devem ser de autoria do poeta que as apresenta; 2^a) as performances não podem ultrapassar três minutos; 3^a) não devem ser utilizados figurinos, adereços nem acompanhamento musical – o slammer tem como recursos somente o seu corpo e a sua voz (2011, p. 122).

A regra do tempo máximo de três minutos para as apresentações é interessante por dois motivos: primeiro porque, segundo D'alva, inicialmente era uma forma de garantir, de maneira democrática, a participação do maior número possível de competidores na batalha; e segundo porque essa restrição acabou por configurar o processo criativo dos slammers, tanto na forma quanto no conteúdo dos poemas, considerando que nesse período de tempo precisam “comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história e despertar sentimentos no público e nos jurados” (D'ALVA, 2014, p. 114). Como exemplos de consequências do não cumprimento das regras, quando o slammer ultrapassa os três minutos é avisado pelo *counter* (a pessoa encarregada de cronometrar o tempo e de registrar as notas) e pelo público (que ajuda a alertá-lo, levantando os braços). Com isso, ganha mais dez segundos de tolerância para concluir a apresentação e, se passar desse tempo, é penalizado com menos 0,5 pontos por cada período a mais de dez segundos.

Na final do Slam Chamego ocorrida em setembro de 2019 no Largo dos Açorianos, a poeta conhecida como Proletarie ficou em terceiro lugar, pois, apesar de ter obtido as notas mais altas na rodada final de apresentações, teve descontos por ter infringido a regra e, dessa maneira, perdeu a chance de representar o coletivo na final estadual de Slam. Sobre a regra que impede o uso de figurinos e adereços, em um determinado Slam certa vez presenciei a desclassificação de um poeta porque, durante sua apresentação, utilizou a camiseta que vestia como objeto cênico. No instante em que falou a palavra “universo”, ele apontou e mostrou sua camiseta que levava o nome do coletivo artístico do qual ele faz parte, “(Uni)verso”¹⁰⁶, em uma tentativa aparente de também divulgar o seu grupo.

O funcionamento do Slam se dá de maneira dinâmica e roteirizada, ou seja, existe uma espécie de ritual com um percurso pré-determinado de início e fim (D'ALVA, 2011,

¹⁰⁶ Perfil do coletivo artístico na rede social Instagram: <http://instagram.com/uni.versopoa>

p. 121). Todas as edições de Slam observadas no trabalho de campo da pesquisa de fato seguem um protocolo com abertura, desenvolvimento e fechamento – pontos de partida e pontos de chegada e, entre o início e o fim dos eventos, há “um espaço imponderável que é preenchido com performances – poemas e onde tudo pode acontecer” (D’ALVA, 2014, p. 113). Essa percepção sobre a existência de um roteiro que pré-determina uma sequência ordenada de etapas da competição poética, mas que ao mesmo tempo permite o espaço para o imponderável (como diz D’alva), remete à concepção de Taylor sobre roteiro. De acordo com a autora, roteiros “existem como imaginários específicos culturalmente – conjunto de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade” (TAYLOR, 2013, p. 41). O roteiro compreenderia, assim, regras previamente colocadas, práticas, falas e gestos combinados em maior ou menor intensidade em determinados contextos. Entretanto, há espaço para o escape, há brechas para o inesperado, para alterações, para novas formas de manifestação, produção e diálogo.

Dessa forma, ao observar o funcionamento das competições de Slam é possível constatar que independentemente do grupo que coordena a realização da roda de poesia, existem certos modos de comportamento delimitados e estabelecidos culturalmente para este fenômeno que são acordados entre todos os envolvidos: organizadores, competidores e público são orientados previamente sobre as regras e ficam cientes dos seus momentos de participação nos acontecimentos, apesar das reações inerentes às combinações e que ocorrem espontaneamente. Consequentemente, conforme as rodas de poesia acontecem o roteiro é constantemente reiterado, em uma repetição que acaba por instituir certos modos de conduta e funcionamento naqueles Slams acompanhados e observados ao longo desta tese. A seguir, busco ilustrar e descrever como funciona o roteiro de um Slam.

Para a batalha poética acontecer são necessários pelo menos cinco participantes para a disputa, que é dividida em três etapas, sendo as duas primeiras classificatórias e uma etapa final que reúne os três poetas que alcançaram as maiores médias. Após as rodadas de apresentações, a menor e a maior nota dos jurados são descartadas e o poeta que obtém a maior pontuação na média é declarado o campeão da noite. Como prêmio de participação, são dados desde livros, camisetas, zines, tatuagens, dinheiro e até ingressos para festas de hip hop – geralmente doados por parceiros de maneira colaborativa.

Conforme já abordado na seção anterior, no encontro que antecede o início da batalha os organizadores aproveitam para realizar as inscrições dos slammers que irão participar, momento em que cada poeta define se vai competir ou se vai se apresentar na modalidade verso livre (quando não são julgados). Várias vezes, no trabalho de observação, chamou a atenção desta pesquisadora a facilidade maior de inscrições para a modalidade de verso livre do que para a competição. No decorrer do trabalho de campo da pesquisa, tive oportunidade de questionar uma das organizadoras do Slam Chamego sobre essa impressão. A resposta obtida foi que há poetas que preferem o verso livre, pois, além de precisarem apenas de um poema autoral para participar, também não sofrem a pressão do julgamento, além daqueles que desejam apenas recitar. Por outro lado, no caso de optar pela competição, cada poeta deve chegar para a batalha com três poemas prontos, uma vez que é preciso ter material suficiente caso chegue à terceira e última rodada. Em geral, os slammers mais experientes decoram antes os textos, contudo, não há restrição para os que optam por lê-los no celular ou no papel – mesmo que tal prática interfira de alguma maneira na sua apresentação: o olhar fica direcionado para a leitura, o que altera o nível de conexão visual e corporal do poeta com o público e, conseqüentemente, modifica/diminui o impacto da sua apresentação.

Fig. 13: Momentos recorrentes nas rodas de poesia.



Fonte: Glauber Ribeiro

O marco inicial dessa espécie de “ritual” que caracteriza o Slam é uma fala de abertura dos organizadores do coletivo, que se apresentam e fazem uma breve sondagem: - *Quem aqui nunca foi num Slam, que tá vindo pela primeira vez levanta a mão?* Em resposta, sempre há pessoas novas que levantam os braços. Em seguida, o *slammaster* contextualiza brevemente o que é o movimento Slam, fala um pouco sobre a cena nacional e local das batalhas poéticas. Em seguida são explicadas as etapas e as regras da competição e cinco pessoas aleatórias da plateia são convidadas na hora a se candidatarem ao júri. Logo após, com os cinco jurados já escolhidos, começa a etapa do verso livre, oportunidade na qual os jurados também ensaiam a sua participação e dão notas simuladas. A ideia é que eles se preparem para o momento seguinte, quando as notas serão de fato válidas. Esse “aquecimento” que visa treinar os jurados e colocar o público no clima da competição é chamado pelos organizadores de calibragem. Entre uma rodada e outra de apresentações, enquanto os organizadores calculam as notas das apresentações, acontece o verso livre.

A escolha dos jurados e o papel que desempenham nas batalhas de poesia é um capítulo à parte. No momento de selecionar e/ou convidar as pessoas para compor o júri os organizadores informam sobre a necessidade deles ficarem até o final da competição e priorizam pessoas que nunca tenham ido a um slam, ou que saibam pouco ou quase nada sobre as batalhas de poesia. Esse critério visa buscar avaliações e reações mais espontâneas pelo impacto imediato das poesias, de maneira mais genuína, digamos assim. Na final do Slam Conexões de 2019, Felipe Ded's, um dos *slammasters* do evento, explicou que o ideal é que o jurado não conheça nenhum dos competidores previamente, para conferir imparcialidade no julgamento. As pessoas que formam o júri recebem plaquetas ou papéis onde marcam/registram notas de 0,0 a 10,0. Tais notas devem ser atribuídas considerando o conteúdo do texto, mas também a maneira como as poesias são apresentadas – o impacto das performances. D'alva explica: “As placas são levantadas individualmente, imediatamente ao final de cada poema, e dessa maneira não há tempo para análises demoradas, o impacto da performance e das palavras é o que geralmente é ‘julgado’” (2011, p. 123). Assim que os jurados são definidos, recebem instruções como: “*Deem notas quebradas para evitar o empate*”. Mônica, por exemplo, que é *slammaster* do Slam Chamego, pede aos julgadores: “*Não se sintam influenciados pelo público, não se impressionem com as vaias e os gritos da galera, isso faz parte do rolê. Façam por vocês e deem as notas que vocês quiserem*”. Essa dica está relacionada com a missão delicada de julgar as performances dos poetas

junto a um público que interage, torce e vibra com as apresentações. Algumas vezes se percebe certo constrangimento dos jurados ao atribuírem as notas. Não são raras manifestações da plateia tais como “*Menos que 10 eu não aceito!*”, “*Abra o coração, jurado!*”. Na final do Slam Peleia de 2019 uma jurada comentou, bem próxima a essa pesquisadora, que escutou o seguinte comentário de uma menina após uma nota: “*Tu foi horrível!*”.

É importante sublinhar que a questão da atribuição de notas é uma característica polêmica do Slam. Conforme D’alva esclarece, quanto mais conhecidas foram se tornando as batalhas e quanto mais visibilidade os campeonatos foram ganhando na mídia, maiores foram as críticas pela maneira “rasa” com que as notas são dadas. Outras críticas entendem, por exemplo, que o ato de dar notas a poemas, por si só, já seria uma prática questionável e insensata, e que os poemas apresentados vão perdendo qualidade – uma vez que em função do caráter competitivo os slammers acabam utilizando “fórmulas prontas” para agradarem o júri e terem suas poesias consideradas como as melhores (D’ALVA, 2011, p. 124). Smith, por outro lado, sustenta que a grande questão não está nos pontos obtidos ou nas notas mais altas, mas que o protagonismo está na própria poesia e na celebração da palavra. “O verdadeiro objetivo é inspirar pessoas de todos os estilos de vida a ouvir poesia, apreciar e respeitar o seu poder e, finalmente, a subir ao palco e performar o seu trabalho próprio e original” (SMITH; KRAYNAK, 2009, p.10, *tradução*¹⁰⁷ *minha*).

Outro ator essencial nas batalhas de Slam é o público, sempre flutuante e variável. Há batalhas que reúnem mais de 100 pessoas, outras menos de 50. A presença nos eventos parece depender de fatores que vão desde o nível de divulgação prévia da batalha nas redes sociais digitais, passando pela falta de dinheiro para se deslocar até o local do evento, até as condições do tempo (noites de inverno costumam reunir menos pessoas). De toda a forma, a plateia é constantemente convocada a interagir. No início, é convidada a silenciar para apreciar o momento inicial da performance poética, pois “o silêncio é uma prece” e a prática da escuta é muito valorizada. Contudo, ao mesmo tempo é estimulada a interagir durante as apresentações e no momento das notas – e não raras são as intervenções. Quando gostam muito da performance, os espectadores batem palma e exclamam “*uow!*”, “*pesado!*”. Quando não gostam de alguma nota atribuída pelo júri e acham que o slammer merecia uma nota mais alta gritam: “*credooo!*”.

¹⁰⁷ “The true goal is to inspire people from all walks of life to listen to poetry, appreciate and respect its power, and ultimately to take the stage and perform their own original works”.

As vibrações e reações são as mais diversas, dependendo do que os poetas conseguem provocar emocionalmente no público: “Os espectadores vibram com slammers que conseguem tirá-los de onde estão, que provocam paixão, ódio, que despertam desejo, dor, repulsa, admiração”, comenta D’alva. (2014, p.114). A plateia também participa de outras maneiras, seja reproduzindo os gritos de guerra do Slam antes de cada performance, balançando as mãos para enviar “energia” quando o poeta esquece a letra ou, ainda, batendo as palmas das mãos nas pernas antes do slammaster divulgar quais competidores passarão para a próxima etapa. Há coletivos que distribuem folhas de papelão para a plateia interagir, contendo expressões como: “bah”; “pow”; “ah meu”; “atenção!”; “o silêncio é uma prece”.

Fig.14: Momentos do Slam no RS.



Fonte: Glauber Ribeiro

É pertinente assinalar que, além da atmosfera contracultural de suas origens e da ideia de disseminar e popularizar a poesia, tornando-a acessível para todas as pessoas, o Slam se desenvolveu através de certos “ideais democráticos”, conforme indica Smomers-Willet (2009, p. 5). Isso estaria evidente no fato de que todos podem participar do Slam, todos seriam bem vindos, todos seriam slammers em potencial. Como aponta a autora, qualquer pessoa pode se inscrever, e qualquer pessoa do público é qualificada

para julgar e em tese tem esse poder – o que significa também que há uma grande variedade na qualidade do trabalho que é performado nos slams (SOMERS-WILLET, 2009, p. 5).

Neste capítulo foram apontadas referências que contribuem para conhecermos as origens do movimento de poesia Slam até a sua chegada ao Brasil pelas mãos de Estrela D'alva, assim como foram elencadas características do Slam brasileiro, marcado pela prática da utilização das redes sociais digitais para divulgação dos grupos e poetas e pela especificidade temática que privilegia o protesto e denúncia, levando-se em consideração a realidade sociocultural do Brasil. Na sequência, no intuito de contribuir para a construção da memória acadêmica a respeito do movimento de poesia Slam no RS, buscamos atender a um dos objetivos específicos da tese, qual seja o de investigar como o *Poetry Slam* surge e se expande na cena de Porto Alegre e região. Nesse percurso, além de terem sido apresentadas as narrativas fundantes sobre o Slam gaúcho, também foi produzido um mapeamento dos grupos identificados até a escrita desta tese – 2020 –, bem como foram discutidas e apontadas características que marcam este fenômeno no cenário local.

3 – NA LITERATURA MARGINAL, A POESIA SLAM PEDE PASSAGEM

*Suicídio literário:
A poesia pulou do pedestal da academia
e caiu de cara na rua.
Acordou mais viva do que nunca.*

(Bruno Negrão¹⁰⁸, 2019).

Podemos afirmar, a partir das leituras e da imersão nos dados empíricos da pesquisa, que o Slam (desde suas origens) é um movimento com uma variedade de elementos e práticas provenientes de diferentes culturas que, combinados, produzem um fenômeno de outra ordem. Através de um olhar mais apurado, é possível entender o Slam como um fenômeno contemporâneo híbrido. Na perspectiva de Canclini (2006), hibridação é um conceito que dá conta de fusões artísticas, literárias e comunicacionais – e que, portanto, pode ser pensado para compreender a dimensão constitutiva do Slam. A ideia de hibridação, para o autor, está relacionada a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, XIX).

Ao refletir sobre hibridismos culturais, Burke (2003) salienta que “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro”. Ou seja: os processos de mistura, fusão e tensionamento que produzem o Slam como um movimento e uma prática cultural híbrida são complexos e formados em múltiplas instâncias constitutivas. Por exemplo: o Slam é um circuito de competição com regras, notas, prêmios e competidores¹⁰⁹; apresenta um formato de entretenimento semelhante ao da cultura televisiva dos programas tradicionais de auditório, com show de calouros (os poetas), apresentador (o *slammaster*), plateia e jurados; se constitui, também, através da cultura da mídia e por uma atuação intensa nas redes sociais digitais – os coletivos e os poetas investem na produção e na divulgação de vídeos, fotografias e transmissões de eventos para alavancarem sua visibilidade e reconhecimento na cena. Somam-se a essa composição a cultura das ruas, o protagonismo da juventude na

¹⁰⁸ Bruno da Silva Santos, conhecido como Bruno Negrão, tem 22 anos, é estudante de Publicidade e Propaganda, escritor e rapper. Iniciou sua trajetória na poesia em 2017 ao participar dos Slams e representar o RS em campeonatos nacionais. É um dos organizadores do Slam da Tinga.

¹⁰⁹ Para D’alva, os poetas que competem no Slam são considerados “atletas da palavra” porque antes das competições eles treinam seus poemas.

ocupação do espaço público e a emergência da cultura literária, que se faz presente nas poesias orais e performáticas dos slammers.

Ao defender essa perspectiva do Slam como movimento e prática cultural híbrida, tenho a expectativa de que, em alguma medida, o leitor possa perceber evidências disso ao longo da tese. Mesmo não sendo um objetivo declarado da pesquisa mostrar as múltiplas instâncias constitutivas que produzem o Slam como este fenômeno contemporâneo híbrido, penso que será possível verificar tal hipótese no decorrer da tese, à medida que os dados e evidências forem apresentados e trabalhados. Porém, neste momento – dada a necessidade de fazer recortes teórico-metodológicos e consciente das limitações desta empreitada, opto por priorizar uma abordagem que situa o Slam no campo¹¹⁰ literário e artístico contemporâneo – mesmo ciente das múltiplas e complexas dimensões que o compõem.

Nesse sentido, neste capítulo busco atender aos seguintes objetivos: Como primeiro passo, apresento a seção que rastreia as pesquisas acadêmicas dos programas de Pós-graduação sobre poesia slam e temas que atravessam o seu contexto. Na sequência, procuro discutir o campo literário a partir de alguns trajetos percorridos pela literatura que permitiram a existência de seu atual caráter ambíguo – o que teria favorecido, dessa maneira, o surgimento de movimentos híbridos como o Slam. Por fim, situo o Slam no cenário contemporâneo da literatura brasileira, examino o campo da literatura marginal e exploro alguns aspectos da poesia Slam produzida no RS enquanto poesia que se reconhece e se afirma como marginal. Nesse trajeto, apresento alguns poetas e trechos de poemas que ilustram e caracterizam essa produção, concebida por eles como marginal.

¹¹⁰ Na teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu o mundo social é constituído por diversos campos simbólicos que funcionam como microcosmos autônomos no interior dele. Sendo assim, cada espaço corresponderia a um determinado campo, ou seja: temos o campo literário, artístico, político, religioso, científico, jornalístico, etc. Cada campo possui valores, objetos e interesses específicos e é constituído por agentes (indivíduos ou instituições) que estabelecem relações de força (THIRY-CHERQUES, 2006). Tais relações são construídas por meio de disputas, embates, tensão, tomadas de posição e poder, tendo em vista que, na perspectiva de Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22-23). É nessa direção que me refiro ao campo literário e artístico contemporâneo, universo que é relacional, que está em constante atividade, que também se articula a um espaço social mais amplo e que, a partir da movimentação de diferentes agentes, permite a emergência de fenômenos contemporâneos como o Slam.

3.1 Um rolê pelas produções acadêmicas sobre poesia Slam

Ao eleger como tema de pesquisa o movimento de poesia Slam, parti da constatação de que se tratava de um fenômeno cultural e literário relativamente novo em território nacional. Em consequência desta curta vida, até o momento, não são numerosas as produções acadêmicas sobre o tema no país. Todavia, a seleção¹¹¹ dos estudos existentes favoreceu possibilidades de aproximação com diferentes enfoques teórico-metodológicos, o que contribuiu para o desenvolvimento desta tese ao proporcionar variadas perspectivas de análise do tema. As pesquisas acadêmicas apresentadas nesta seção consistem em teses de doutorado e dissertações de mestrado, realizadas em programas de pós-graduação vinculados aos campos da Educação, das Letras, das Artes, das Ciências Sociais, da Literatura e dos Estudos Culturais, em instituições como UFRJ, UFMG, UFJF, UNESP, USP, PUC – Rio, UFC. Dada a diversidade de abordagens e temas nos estudos encontrados sobre poesia Slam, opto por apresentar as teses e dissertações a partir de um critério cronológico, que parte da produção mais antiga à mais recente.

Na dissertação¹¹² “A performance na cantoria nordestina e no slam” (2011), de Tiago Barbosa Souza, o autor investiga a performance na cantoria nordestina e no slam francês. Em sua pesquisa, Souza propõe um paralelo entre os dois gêneros (ao apontar diferenças e semelhanças) e sustenta que algumas expressões de literatura oral popular do Nordeste brasileiro apresentam características muito próximas às do Slam, destacando a importância do corpo, da voz, o jogo interativo com o público, além de aspectos relativos, por exemplo, às formas do texto e ao teor ritualístico de cada gênero. Também são exploradas as diferenças entre as duas práticas e seus processos de criação: enquanto o Slam é urbano, com atores escolarizados e implica a escrita prévia, a cantoria nordestina prescinde da escrita, pois a criação e composição se dão no

¹¹¹ A expressão “poesia Slam”, ao ser digitada no portal de buscas da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD) revelou um total de 12 produções acadêmicas, sendo nove dissertações e três teses – porém, nem todas se referem especificamente ao *Poetry Slam*. Já ao inserir expressões similares através de descritores como “batalha de poesia”, “juventude e poesia”, “saraus e periferia”, a plataforma ampliou os resultados. Dessa maneira, também foram identificados trabalhos que apresentam temas que atravessam o universo do Slam, tais como “saraus literários da periferia”, “poesia das ruas”, “jovens de periferia em cena”, “vozes subalternas”, “performances poéticas”, “os jovens dos sarais”, “poesia falada”, entre outros. O levantamento realizado levou em consideração, as dissertações e teses realizadas em universidades brasileiras e disponibilizadas na internet.

¹¹² Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC) e defendida por Tiago Barbosa Souza em setembro de 2011.

momento da apresentação. As análises buscam estipular analogias no que diz respeito à presença do público, ao teor cênico, à métrica dos versos, às temáticas, ao público-alvo e às peculiaridades identificadas em ambos os contextos sociais.

Já com o olhar voltado para produções literárias que questionam padrões e criam novos olhares sobre a cidade, Cláudia de Azevedo Miranda desenvolveu a dissertação¹¹³ “Aubevilliers e Cooperifa: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade” (2015). A dissertação se desenvolve no diálogo entre representantes de duas periferias que têm o hip hop (rap) como referência discursiva: Aubevillier, subúrbio de Paris, e a zona sul - periferia de São Paulo. Nesta pesquisa, o *Poetry Slam* se insere nas práticas de poesia falada nas quais as vozes subalternas se expressam sem a mediação de agenciadores culturais ou intelectuais. De acordo com a autora, os discursos periféricos e as performances poéticas funcionam como estratégias das vozes subalternas para visibilizar e afirmar sua identidade. Um ponto que merece atenção diz respeito aos poetas/produtores culturais emergentes da periferia que, conforme Miranda (2015), se transformam em produtores das suas próprias narrativas, muitas vezes autobiográficas, literárias ou midiáticas – o que indicaria uma subversão das estruturas de controle das chamadas “classes dominantes” sobre o imaginário da cidade.

Com o título “A PALAVRAÇÃO - Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta” (2017), a dissertação¹¹⁴ de Rogério Meira Coelho propôs uma reflexão sobre os saraus urbanos de poesia contemporâneos no Brasil, focalizando especialmente o Coletivo Sarau de Periferia realizado em Belo Horizonte (MG). A dissertação buscou evidenciar como este movimento se afirma no cenário da poesia oral em público, e coloca em destaque como tal fenômeno adquire instrumentos que, segundo o pesquisador, são próprios da *performance art*, do teatro performativo, entre outros movimentos contemporâneos das artes da cena. A discussão produzida pelo pesquisador foi baseada nos apontamentos de Paul Zumthor sobre a poesia oral, voz e performance. Além dos saraus contemporâneos, Coelho também frequentou slams e acredita que estes movimentos se configuram como “Atos político-performáticos vindos da Palavra em Ação” (COELHO, 2017).

¹¹³ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio e defendida por Cláudia de Azevedo Miranda em abril de 2015.

¹¹⁴ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e defendida por Rogério Meira Coelho em março de 2017.

Na tese¹¹⁵ intitulada “A poesia em territórios improváveis: jovens de periferia em cena” (2017), Helen Aparecida Queiroz buscou conhecer e analisar a relação entre jovens de periferia e a poesia através da participação e atuação em saraus literários realizados em espaços coletivos não escolares. Para isso, a pesquisadora procurou compreender os desdobramentos dessa prática de leitura literária na formação dos jovens, assim como o que os letramentos locais ou vernaculares apontam para o campo da educação. Os resultados da sua pesquisa apontam que “os saraus de poesia se configuram como lugares de resistência para firmar identidades de jovens periféricos negros, onde arte e corpo amalgamados tornam-se territórios de luta” (QUEIROZ, 2017).

Também com o recorte temático da juventude, mas focalizando os jovens que articulam cultura e ocupação de espaços em saraus, Lucas Oliveira Sepúlveda produziu a dissertação¹¹⁶ “A palavra é sua! Os Jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte” (2017). Em sua pesquisa, reconstruiu a origem de dois saraus mineiros e buscou analisar os sujeitos que os frequentam e os sentidos produzidos pela participação deles nesses saraus – entendidos como espaços de movimentação político/cultural. Em um capítulo específico, o autor explora questões ligadas à juventude contemporânea e também analisa os poemas apresentados pelos jovens nos saraus, o que, segundo ele, “contribui para a construção de uma visão mais ampla de uma movimentação juvenil que produz discursos de ‘verdade’, ampliação da sociabilidade e construção de um processo de civilidade” (SEPÚLVEDA, 2017).

Com uma perspectiva que leva a poesia Slam para a área da Educação, mais especificamente para a escolarização, Lidiane Viana defendeu a dissertação¹¹⁷ “*Poetry slam* na escola: embate de vozes entre tradição e resistência” (2018). O trabalho analisa o conflito de vozes que existe no interior do ambiente escolar entre os discursos que representam a tradição escolar e os discursos de resistência, entendidos como as vozes dos estudantes que praticaram o *poetry slam* em sala de aula. O estudo de caso, que também buscou estimular a escrita de “enunciados autorais e de cunho poético-literário” pelos alunos, foi realizado com estudantes de 6º ano de uma escola estadual paulistana. As análises foram fundamentadas nos estudos do círculo de Bakhtin, sob a perspectiva

¹¹⁵ Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e defendida por Helen Aparecida Queiroz em maio de 2017.

¹¹⁶ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e defendida por Lucas Oliveira Sepúlveda em junho de 2017.

¹¹⁷ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP e defendida por Lidiane Viana em fevereiro de 2018.

dialético-dialógica de análise do discurso. Mesmo que as lentes teóricas e a proposta metodológica sejam distintas das que substanciam esta tese, é pertinente assinalar o quanto o Slam enquanto movimento poético-cultural tem despertado o interesse acadêmico no que tange às possibilidades e/ou tentativas de escolarização das batalhas de poesia que, nesse ambiente, adquirem possivelmente um caráter pedagógico.

Na tese¹¹⁸ “Ensaaios sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea” (2018), Daniela Silva de Freitas analisa as transformações ocorridas ao longo de 20 anos no que se refere à palavra cantada na cultura hip-hop em São Paulo. Para isso, investiga o período de 1997 – ano de lançamento do icônico álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC’s – até 2017. Em sua pesquisa, Freitas desenvolveu “ensaaios relativamente independentes” sobre produções artísticas que têm como ponto comum a utilização do chamado quinto elemento da cultura hip-hop: o conhecimento e os ideais de construção de comunidade e cidadania. Uma dessas produções (estudadas como texto) é o Slam Resistência. O trabalho defende, como argumento central, a ideia de que atualmente os sistemas de produção, recepção, curadoria e promoção da arte passam pela utilização de novas linguagens e pela criação de novas lógicas e percursos.

Por fim, mas não menos importante, menciono as duas pesquisas cujas propostas são as que mais parecem se aproximar metodologicamente desta tese. Primeiramente cito a tese de Lucas Amaral de Oliveira intitulada “Experiências Estéticas em Movimento: Produção Literária nas Periferias Paulistas”. Sua pesquisa¹¹⁹ analisa o movimento da literatura marginal de São Paulo através do funcionamento dos saraus e da emergência de escritores (as) que se autodenominam “marginais”. O estudo também investigou a produção de “objetos literários” desses escritores, denominados “agentes culturais”, a partir dos vínculos que eles desenvolvem com os espaços periféricos. Para isso, o pesquisador adotou como procedimentos metodológicos a etnografia através de incursões a saraus, slams e eventos similares que integram o universo da literatura marginal, registros em caderno de anotações, entrevistas formais e conversas informais com os agentes culturais dos saraus. Em suas análises, buscou examinar “como agentes literários/as, em suas narrativas e performances poéticas, problematizam as periferias, locais onde vivem e a partir dos quais atuam culturalmente e produzem

¹¹⁸ Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio e defendida por Daniela Silva de Freitas em 20 de abril de 2018 no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

¹¹⁹ Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo e defendida por Lucas Amaral de Oliveira em 30 de agosto de 2018.

literatura” (OLIVEIRA, 2018, p. 31). Como resultado, o pesquisador argumenta que os saraus de poesia geram oportunidades para que esses agentes literários encontrem espaço “para combater estigmas, repertoriar ideias e saberes, estruturar sentimentos, catalisar vivências coletivas e dinamizar suas práticas nas margens geográficas e simbólicas da cidade”. (OLIVEIRA, 2018).

Em segundo lugar, aludo à pesquisa “Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas” (2018), de Julia Figueiredo de Araujo. Em sua dissertação¹²⁰, defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais da USP, Araujo teve como objetivo “apreender como o *Poetry Slam* se insere no conceito de Literatura Marginal e da ideia de Cultura de Periferia, tanto pelas questões internas ao discursos, das poesias faladas e publicadas, como por questões externas ligadas a ações sociais e conjuntas” (ARAUJO, 2018). A metodologia utilizada foi a etnografia, com visitas a três Slams paulistanos: Slam da Guilhermina, ZAP!Slam e Slam das Minas SP. A pesquisa também contou com um levantamento das publicações de livros lançados nos slams e mapeamento cartográfico a partir dos locais de realização dos mesmos na cidade e região metropolitana de São Paulo. Observo, neste momento, que, tal como a dissertação de Araujo e a tese de Oliveira, os procedimentos metodológicos¹²¹ adotados para esta tese também possuem inspiração etnográfica com visitas sistemáticas a dois coletivos de Slam gaúchos, além de observação participante e registros em caderno de anotações. Outra similaridade tem a ver com a produção de um levantamento sobre a produção literária dos poetas do Slam, no caso desta tese, no RS (incluindo livros e zines de poesia).

Embora algumas das pesquisas e artigos mencionados não tenham se detido no movimento Slam em si, mesmo assim abarcam temas e propostas que atravessam este universo. Tais estudos apontam para uma multiplicidade de recortes teóricos, metodológicos e analíticos possíveis: enquanto alguns priorizam o olhar sobre as juventudes periféricas e sua relação com a poesia, outros analisam os próprios saraus de poesia como lugares de resistência que firmam identidades jovens. No levantamento também é possível identificar abordagens que examinam produções literárias que criam novos olhares sobre a cidade, que investigam as potencialidades do Slam no ambiente escolar e que pesquisam fenômenos como os saraus e os slams pelo viés da

¹²⁰ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo (USP) em 12 de julho de 2018.

performance, enquanto atos político-performáticos. Igualmente é notável a dispersão geográfica dos trabalhos identificados, tendo em vista a diversidade de cidades em que os Slams acontecem – já que estão espalhados pelo país. Não por acaso os trabalhos elencados são representativos dessa evidência, pois foram desenvolvidos em universidades de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Ceará.

Também se mostram importantes alguns artigos científicos sobre o movimento de poesia slam no Brasil e o universo da literatura marginal periférica. Acredito que esses materiais, dos quais citarei alguns, podem enriquecer a análise dos dados desta tese. Destacam-se, assim: “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça - o *poetry slam* entra em cena”, publicado em 2011 pela revista *Synergies Brésil* (USP), de Roberta Estrela D’alva; “A Batalha da Poesia...O Slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo” (2015), do pesquisador Marcello Giovanni Pocaí Stella; “Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo” (2016), do pesquisador Carlos Cortez Minchillo. Outras autoras cujos trabalhos se destacam são Érica Peçanha do Nascimento, Lucía Tennina e Regina Dalcastagnè, essas duas últimas organizadoras do livro “*Literatura e Periferias*” (2019), da Editora Zouk.

Na sequência, ao levar em consideração as perspectivas oferecidas pelos estudos e artigos recém mencionados, busco: a) discutir brevemente o campo literário para ilustrar alguns caminhos trilhados pela literatura que teriam possibilitado a emergência de fenômenos literários e artísticos como o Slam; b) situar o Slam no cenário contemporâneo da literatura brasileira – tendo em vista que a cultura literária, construída historicamente como a arte da palavra, está presente e é parte importante da constituição do movimento. Como argumentam Dalcastagnè e Tennina (2019), refletir a respeito da literatura brasileira contemporânea significa ampliar a perspectiva para além das fronteiras do livro impresso, premiado e publicado por grandes editoras. É necessário, assim, romper com uma visão tradicional sobre o objeto e formas de constituição da crítica literária, se deslocar, “ensaiar outros passos, para longe do conhecido e do repisado”. No entendimento das autoras, “Para compreender um fenômeno tão vivo e fértil – porque ferramenta de desejo e expressão –, é preciso estarmos atentos a outras vozes, outros corpos, que percorrem outros espaços sociais”. (DALCASTAGNÈ e TENNINA, 2019, p.9).

3.2 Notas sobre o campo literário e sua ambiguidade contemporânea

Que cenário da literatura permitiria a emergência de um movimento artístico como o Slam, que questiona a “literatura de elite” e desafia as formas consagradas dessa arte? Quais caminhos foram trilhados para que nos deparássemos, na pós-modernidade, com um campo que tem passado por transformações significativas tanto no que diz respeito à produção literária quanto à própria teorização sobre literatura? Sem pretensões maiores de atualizar ou problematizar a fundo tais questões, focalizo determinados pontos que podem contribuir para uma compreensão mais aproximada do cenário atual do campo da literatura. Campo este, marcado (entre outros aspectos) pela desestabilização de uma tradição estruturada historicamente na cultura letrada, pelo borramento das fronteiras entre o popular e o erudito e, também, pela emergência de fenômenos literários e artísticos híbridos – perspectiva na qual desponta o Slam.

Como exemplo recente de como a literatura tem sido terreno constante de disputas e reinvenções, é possível citar o surgimento da literatura digital, que provocou mudanças consideráveis nos modos como um texto é acessado, produzido, disponibilizado, comercializado e o próprio modo como é lido – se comparado ao texto impresso. Em artigo sobre a leitura de textos literários na era da cultura digital, Kirchof (2017) argumenta que as amplas possibilidades de produção e divulgação de literatura na internet, em blogs e sites especializados, têm gerado discussões acadêmicas de avaliação deste panorama tanto a partir de um ponto de vista celebratório (como se se tratasse de uma revolução democratizante da produção e da leitura literária), quanto de um ponto de vista pessimista (como se tal fenômeno fosse o responsável pelo desaparecimento do livro impresso). Todavia, Kirchof pondera que, para além das perspectivas pessimistas e celebratórias, “o que parece estar ocorrendo é uma convergência entre o suporte impresso e dos meios digitais”, e cita o fato de que alguns escritores iniciam suas trajetórias na internet, chamam a atenção da crítica especializada e têm suas obras publicadas também no suporte impresso (2017, p. 119-120). A literatura digital, dessa forma, oportuniza uma convergência entre os suportes e denota um caráter híbrido, levando em conta a sua composição e as possibilidades produzidas a partir de suas características – o que gera resistências e dúvidas por parte dos estudos literários da academia e da crítica sobre como lidar com este objeto em curso (KIRCHOF, 2013, p. 136).

Ao voltarmos o olhar para uma perspectiva histórica da literatura, verifica-se a existência de processos anteriores que também desestabilizaram, de outras maneiras, uma determinada tradição cultural até então vigente. O campo literário passou por um processo de desconstrução de uma longa tradição – que foi constituída desde o século XV, com a invenção da imprensa, passando pelos séculos XVI, XVII e XVIII (tendo seu ápice no Romantismo), que se manteve até meados do século XIX.

As sociedades ocidentais, de maneira geral, se desenvolveram por meio da cultura letrada, centrada na palavra escrita – que foi canonizada, essencializada e normatizada pelo campo literário e também por outros campos como o jurídico, por exemplo. Ao discorrer sobre o escrito e as culturas escritas ocidentais, Chartier (2010, p.15) salienta: “A partir do século XV, e provavelmente antes, a utilização do escrito cumpriu um papel essencial em várias evoluções maiores das sociedades ocidentais”. Como exemplo dessas evoluções o historiador menciona a construção do Estado de justiça e de finanças, gerador de burocracias e de arquivos, além da comunicação administrativa e diplomática. Ainda, conforme Chartier, os poderes, por sua vez, “se apoiaram cada vez mais para o governo dos territórios e dos povos, na correspondência pública, no registro escrito, na ostentação epigráfica e na propaganda impressa” (2010, p. 15). Os usos da escrita foram alargados para a governo dos corpos e das comunidades, para o registro da experiência religiosa, para a determinação de condutas de comportamento ou tratados de civilidade – convertendo, assim, as escritas em práticas. Entretanto o autor observa que tanto a escrita, quanto a capacidade de dominá-la e produzi-la, incorporou-se de formas bastante variadas e desiguais nas fragmentadas sociedades ocidentais (CHARTIER, 2010, p. 15).

A literatura, concebida como a arte da palavra, afinou-se historicamente na palavra escrita e, de maneira especial, no livro impresso. Até meados de 1450 a reprodução de textos só era viável por meio de cópias feitas à mão¹²². Contudo, uma nova técnica baseada nos tipos móveis e na prensa, criada por Johannes Gutenberg, desenvolveu uma tecnologia de impressão, marco que revolucionou a leitura e “transfigurou a relação com a cultura escrita” – entre outros fatores, pela diminuição do

¹²² É pertinente ressaltar, de acordo com Chartier (1998, p. 7-9), que os textos manuscritos sobreviveram por bastante tempo após a invenção de Gutenberg, tendo perdurado até o século XVIII e mesmo o XIX. A cultura do impresso, ao contrário do que se imaginava, não causou uma ruptura total com a cultura do manuscrito, mas o que houve foi uma herança de determinadas características e uma forte continuidade entre elas.

custo de produção do livro e da redução do tempo de reprodução dos textos (CHARTIER, 1998, p. 7).

Por outro lado, a invenção da imprensa no século XV e, séculos após, o fortalecimento e a disponibilidade de variados suportes de leitura contribuíram para o enfraquecimento da prática artesanal da narração oral (CHARTIER, 2010). A palavra falada perdia espaço para a palavra escrita e, na perspectiva de Benjamin (1996), o motivo para a “quase extinção” da narrativa oral estaria no romance, gênero surgido no começo do período moderno e que teria afastado as pessoas da prática na narração oral. Segundo o autor, o romance emerge fundamentalmente atrelado ao livro e sua difusão só teria sido possível graças à criação da imprensa. “A tradição oral (...) tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa (...) é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Enquanto a narração oral emergia de um saber popular que geralmente vinha de longe, de forma lenta, e que sofria reelaborações com a marca do narrador (quase como uma forma artesanal de comunicação), a informação impressa se apresentava como novidade, repleta de fatos novos e explicações que davam conta daquele momento. Dessa forma, a literatura centrou-se na palavra e narrativa escrita (mais precisamente no livro impresso) e predominou sobre a narrativa oral. Até meados do século XVIII, no mundo ocidental a literatura ainda era vigorosamente associada à erudição, ao domínio de línguas clássicas e aos conhecimentos gramaticais, significados vinculados à escrita (LAJOLO, 2018, p. 58).

Neste sentido, para que um texto ou livro seja considerado literatura, deve ser proclamado como tal pelos “canais competentes” aos quais, conforme Lajolo, “cumpre apontar, atestar e chancelar a literariedade de certos textos em circulação” (2018, p.36). As instâncias competentes que legitimam o que pode ou não ser reconhecido como literatura são formadas por diferentes atores, entre eles: “os intelectuais, os professores, a crítica, o *merchandising* de editoras de prestígio, os cursos de Letras, os júris de concursos literários, os organizadores de programas escolares e de leituras para vestibular” entre outros. São eles que avaliam a qualidade e determinam o valor e natureza literária e artística de uma obra (LAJOLO, 2018, p.36).

Dentre as instâncias legitimadoras do caráter literário das obras, a autora ressalta que a escola desempenha papel fundamental, pois “(...) é a instituição que há mais tempo e com maior eficiência vem cumprindo o papel de avalista e de fiadora do que é

literatura. A escola é uma das maiores responsáveis pela sacração ou pela desqualificação de obras e de autores” (LAJOLO, 2018, p. 39). Se a escola é reconhecidamente uma das instâncias legitimadoras mais importantes da literatura, como se pode avaliar o fato de que algumas escolas de Porto Alegre e Região Metropolitana (públicas e privadas) convidam poetas do Slam (de forma individual ou por meio de coletivos) para recitarem suas poesias, darem palestras sobre o Slam e realizarem oficinas de escrita de poesia marginal com seus alunos? Conforme será verificado no decorrer deste capítulo, os dados obtidos para essa pesquisa dão conta de que nesses eventos os poetas que possuem produção impressa levam os seus zines/livros para vender nas escolas em que se apresentam. Desse modo, ao tomar por base a afirmação de Lajolo e pensá-la sob o prisma da presença do Slam em algumas escolas, é possível pensar que tais instituições estariam, em alguma medida e no contexto específico de suas comunidades, legitimando e valorizando tanto a existência do Slam como manifestação artístico-cultural quanto a produção impressa (alternativa e independente) de seus poetas.

Do ponto de vista da civilização ocidental, a literatura se constituiu como tradição a partir de uma perspectiva elitista e bem delimitada: “as vozes donas da verdade”, como denomina a autora, pertencem a determinados estratos sociais que há séculos vêm definindo e avaliando os textos considerados literatura: tais concepções predominantes que estabelecem padrões de bom gosto e de sensibilidade estética partiam de homens brancos, bem alfabetizados, quase sempre originários do chamado Primeiro Mundo. Eram poucas as discussões dos conceitos que seriam utilizados pelos/nos estudos literários a partir dos contextos de produção de um tempo e das práticas de leitura vigentes em uma época (2018, p. 44), uma vez que a concepção de que a literatura – e a arte em geral – é atemporal e universal vigorava e ainda vigora largamente.

Ao longo de sua história no mundo ocidental, a literatura vem passando por momentos de ruptura ou vanguarda que suscitam a invenção de novos paradigmas teóricos para dar conta da produção literária de um dado período (LAJOLO, 2018, p. 51). Essas rupturas costumam ser identificadas e nomeadas com rótulos específicos como, por exemplo, Pré-Modernismo, Modernismo, Pós-modernismo etc. Entretanto, tais rompimentos não acontecem de forma absoluta; pelo contrário, há um tensionamento permanente no campo literário entre as diferentes concepções e práticas de literatura. Dessa maneira, antigas e novas fórmulas coexistem de forma que os rompimentos

constituem um processo de idas e vindas – assim descrito por Lajolo (sob um prisma atual):

Em algumas situações contemporâneas, noções e práticas de literatura se afastam da exigência de formas fixas, da manifestação de altos saberes, de linguagens, emoções e sentimentos elevados. Mas esse rompimento não foi nem total nem definitivo. É lento, num vai e volta caprichoso (2018, p. 59).

No decorrer dos séculos XX e XXI, as rupturas teriam se revelado quando autores e críticos do campo literário passaram a contestar certas divisões rígidas e a questionar, por exemplo, os critérios que demarcavam a “literatura de elite” e a “literatura popular”, na crítica ao sistema tradicional de classificação e legitimação de obras literárias. Na perspectiva do Brasil e de sua pluralidade de vozes, é nessa época que, conforme Lajolo, a literatura reconstitui a sua identidade. A mudança passa a acontecer quando grupos minoritários que já disputavam espaço no espectro social mais amplo começaram a reivindicar o seu lugar também no campo literário. Mesmo sem o mesmo prestígio e capital, “os excluídos da tradição mais conservadora dos estudos literários têm agora seus livros e seus cursos”, o que possibilita uma visibilidade para suas produções (LAJOLO, 2018, p. 105). Na visão da pesquisadora, é esse reconhecimento que faz a diferença para tais grupos:

Faz tempo que se escreve para crianças. Faz tempo que mulheres, homossexuais, índios, negros e imigrantes escrevem livros. Mas a identidade dessa produção era invisibilizada. Essa identidade diluía-se na ideia tradicional de que a boa literatura não tem idade, não tem cor de pele, não tem gênero (LAJOLO, 2018, p. 107).

Com a mudança de paradigma, a partir da segunda metade do século XX essa produção escrita – até então marginalizada, invisibilizada e tida como menor – começa a ganhar destaque e a subverter a própria concepção de literatura (2018, p. 108). As fronteiras entre as dimensões do popular e do erudito se mostram cada vez mais borradas e os limites entre elas cada vez menos demarcados – cenário que se intensifica se pensarmos no advento da cultura digital e nos desafios que apresenta à literatura.

É possível afirmar, assim, a percepção de um caráter ambíguo no cenário contemporâneo da literatura, tendo em vista os sinais de ruptura e desestabilização deste campo em relação a uma tradição que por séculos se manteve sólida e bem estruturada. É esse contexto atual que parece permitir a emergência de fenômenos literários e artísticos como o Slam, que de forma híbrida focaliza em suas produções tanto a centralidade da palavra escrita quanto a importância do irrompimento da

oralidade. Dito de outro modo, o movimento Slam se mostra em consonância com a racionalidade do que está ocorrendo atualmente no cenário literário e artístico, pois retoma efetivamente a prática da oralidade sem deixar de capitalizar aspectos da cultura escrita. Ao mesmo tempo em que suscita ruptura ao resgatar a expressão oral, o Slam também catalisa uma tendência de produção escrita presente em uma cultura que ainda valoriza o impresso – como será verificado ao longo deste capítulo.

3.3 “Pega a visão”: Apontamentos sobre literatura marginal no Brasil

*Queria falar dessa literatura que nasce das ruas violentas,
da saúde precária, do ensino de má qualidade, do racismo,
do preconceito de classe, do desemprego, do machismo,
da homofobia e das mazelas sociais, etc.
Dessa palavra escrita que denuncia o que se sofre na pele.
Dessa literatura das letras descalças,
mas de pés firmes e caleçados que não desistem nunca¹²³.
(...)
(Sérgio Vaz, 2019).*

No trecho do poema “Letras descalças”, as palavras de Sérgio Vaz dão o tom do universo de elementos que compõem a chamada literatura marginal, que fala de/sobre territórios bastante específicos. Como idealizador do primeiro sarau voltado à literatura marginal do país, o Sarau da Cooperifa, Vaz caracteriza com propriedade essa literatura que emerge das periferias e que denuncia “o que se se sofre na pele”. Esse mesmo tom está presente nas batalhas de Slam, pois há uma percepção, naturalizada nas rodas de poesia que foram frequentadas e observadas na pesquisa, de que os poetas produzem o que eles mesmos definem como poesia marginal. Não só nas entrevistas realizadas com poetas, quanto na própria observação das batalhas, tal convicção é evidente. Até mesmo em publicações dos grupos de Slam em redes sociais, é possível verificar este posicionamento. Na página do Slam Peleia no *Facebook*, por exemplo, há uma postagem que cita a poesia marginal; afirma-se:

Nosso intuito é fomentar a cultura literária e a cultura de rua do nosso Estado com poesia marginal, que além de contribuir para a formação dos jovens em diversos caracteres, inclusive o de autorrepresentação, abre espaço para a livre expressão, o que julgamos de extrema importância (...) (SLAM PELEIA, 2018, grifo meu).

¹²³ O trecho do poema “Letras descalças”, de Sérgio Vaz, foi retirado da página do poeta no Facebook e está disponível no link: <https://www.facebook.com/poetasergio.vaz2/posts/1425686107510802/>

Para o Slam Peleia, a poesia marginal dentro da qual eles se identificam, seria um meio de desenvolver a cultura literária e a cultura de rua do RS junto ao público jovem. As produções poéticas também teriam o papel de atuar na formação desses jovens (tanto no âmbito da autorrepresentação das vozes minoritárias e socialmente marginalizadas – sob diferentes aspectos –, quanto na possibilidade de se exercer a expressão de forma livre e alternativa).

Para além das publicações dos grupos de Slam nas redes sociais que expressam essa convicção, os poetas também se manifestam na mesma direção em seus poemas. Como exemplo, cito os dois versos finais do poema de Ded's¹²⁴, publicada no zine independente “Poetas Vivos – Vida Longa à Resistência”, que reúne poesias dos integrantes do coletivo artístico homônimo.

Fig. 15: Felipe Ded's



Fonte: Instagram @felipeded's

(...)

Eu vim de lá
Onde sabemos que a vida é difícil
Mas não paramos de lutar
 Fazemos poemas com lírica e conteúdo
 que a escola não vai passar
Buscando mostrar
que a poesia marginal
e o hip hop
andam lado a lado
no mesmo lugar

No fim,
 Eu vim de lá
 Do MUNDO DOS POETAS
Onde escrever dá forças a todos
que não sabiam onde podiam chegar.
 Vida longa à resistência.

(Felipe Ded's, 2018, grifos meus).

No “mundo dos poetas” de Ded's, o caminho é de lutas, a escrita dá forças e oferece novas perspectivas de vida. Na sua visão, a poesia marginal e o hip hop “andam lado a lado no mesmo lugar” – são linguagens que fazem parte de um mesmo contexto cultural na cena jovem e urbana da cidade. O grupo Slam RS, por exemplo, é um coletivo que costuma atrair jovens ligados à cultura hip hop que participam de batalhas de rima

¹²⁴ Felipe de Freitas Corrêa (Deds), tem 22 anos, é escritor, poeta, MC e produtor cultural. Idealizador da iniciativa cultural Poetas Vivos e do Slam da Tinga (1º Slam em zona periférica de Porto Alegre). Integrante do grupo de rap Siganus.

(também chamadas de batalhas¹²⁵ de MC's), em Porto Alegre. Um aspecto curioso é que em alguns casos é possível identificar – mesmo para uma pessoa leiga no assunto, como esta pesquisadora – quando algum competidor do Slam tem experiência com batalhas de rap, pois recita no Slam quase como se estivesse cantando, habituado ao ritmo da batida que funciona de base para as suas rimas¹²⁶.

Também existe um trânsito considerável entre as modalidades, e há poetas do Slam que começaram sua trajetória nas batalhas de rima – do hip-hop – e migraram para as batalhas de poesia falada – do Slam, como é o caso de Igor Belchior¹²⁷. Ele conta, em entrevista para esta pesquisa, que, depois de um ano nas batalhas de rima, foi para o Slam, pois sentia necessidade de se expressar sobre episódios de preconceito racial que havia vivido. Na sua percepção o Slam seria mais pessoal, já que o poeta escolhe um tema e elabora previamente a sua apresentação a partir dele. Belchior entende que no Slam o poeta se exporia em suas fragilidades já que estaria narrando suas experiências, enquanto que a batalha de rima teria mais a ver com a “encarnação” de um personagem cujo objetivo é duelar no improviso e responder, com rimas, às provocações do seu oponente. Nas palavras de Belchior:

É totalmente diferente da batalha [de rap], o Slam: as pessoas ficam em silêncio [no Slam], ao contrário da batalha, que é uma gritaria (...). O Slam é muito mais pessoal que a batalha. A batalha, quando tu entra ali, tu és um personagem. No Slam tu és tu, és as tuas vivências e as tuas verdades. Na batalha eu muitas vezes nem falo da minha vida, eu só tento “atacar” e responder ele [o adversário]. No Slam é o meu tema, eu que escolhi fazer (Entrevista pessoal, 2019).

Sem comparar as modalidades de batalha, mas refletindo especificamente sobre as potencialidades do Slam, Bruno Negrão acredita que o movimento abre portas e contribui para que os jovens descubram novos caminhos através da arte – seja na escrita, na atuação, na apresentação, na organização de eventos (pois tornam-se produtores culturais), e até mesmo na música – no próprio rap. Negrão reitera as

¹²⁵ No cenário do rap porto-alegrense, destacam-se a Batalha do Mercado, a maior da Região Metropolitana, próximo ao Mercado Público da cidade, a Batalha do Brooklyn, que ocorre embaixo do viaduto Imperatriz Dona Leopoldina e a Batalha das Monstras, uma iniciativa que estimula a presença feminina nas rodas de *freestyle*, com o intuito de reunir mulheres para rimar em rodas de improvisação.

¹²⁶ Neste link <https://www.youtube.com/watch?v=S5wZt7FGu-s> é possível assistir a uma batalha de rap entre dois MC's que duelaram na Batalha do Arco, que acontece próximo aos arcos do Parque Farroupilha (Redenção), tradicional parque público de Porto Alegre.

¹²⁷ Igor Belchior tem 18 anos, é estudante do Ensino Médio e mora no centro da cidade. Utilizo o nome da entrevistado tendo em vista que, no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o mesmo informou o desejo de ser identificado pelo nome nos dados públicos desta pesquisa.

palavras de Belchior ao enfatizar que o trânsito entre as modalidades de batalha de rap e de Slam é intenso e também acontece no fluxo inverso:

Quando eu comecei, em 2017, muita gente era do rap e foi pro Slam. Como o Slam RS era no mesmo lugar¹²⁸ da Batalha do Mercado, era tudo no mesmo lugar, o mesmo pessoal. Agora tá tendo também isso de quem começou pelo Slam começar a ir pro rap (Entrevista pessoal, 2019).

Mais do que apontar diferenças entre os tipos de batalha, as falas de Belchior e Bruno Negrão ilustram o quanto a poesia Slam e o hip hop se aproximam – na afinidade entre os públicos, na ocupação dos espaços da cidade, na linguagem corporal e coloquial, no contexto cultural – mesmo que sejam práticas que exigem de seus participantes a construção de diferentes narrativas e habilidades criativas específicas.

Ao discutir aspectos em comum entre duelos de repente, batalhas de MC's e slams de poesia no contexto de Brasília, Beal (2019) aponta quatro características comuns entre eles: 1) são formas artísticas que operam como uma forma de consolidação socioespacial para o que ela denomina de “grupos sub-representados” (moradores de periferia, negros, LGBT, trabalhadores etc); 2) utilizam formatos de competição que possibilitam avaliação/julgamento pela plateia; 3) autorizam que tal apreciação ocorra de maneira local e instantânea e 4) criam um senso de identidade coletiva e de identidade de lugar, pois recusam “um sistema de avaliação artístico-elitista vinculado ao mercado, gravadoras, editoras, acadêmicos e críticos” (BEAL, 115-116). Segundo Beal, tanto o repente brasiliense, quanto o Slam e as batalhas de MCs transcendem os critérios de valor hegemônicos ao permitir que a comunidade local possa criticar a arte – ou seja, o mérito artístico não é avaliado pela crítica literária ou a partir de suas normas, mas pelo público que assiste, consome e participa desses eventos (2019, 115-116).

Dessa forma, retomo as colocações de Nascimento para sublinhar que tanto o Slam quanto as batalhas de rima fazem parte de uma proliferação de manifestações culturais em curso, cujas obras e práticas, associadas ao adjetivo “periférico”, marcam o cenário contemporâneo da literatura (2019, p. 15):

No cenário contemporâneo, o que se identifica, então, é um fenômeno de efervescência cultural nas periferias e de associação e práticas, produtos, discursos e trajetórias ao adjetivo “periférico”. Fenômeno este que coloca outra vez os moradores desse tipo de espaço social em destaque na cena pública, tanto porque eles apresentam novas agendas ligadas ao sistema de produção

¹²⁸ Ao lado do Chalé da Praça XV, no Centro Histórico de Porto Alegre.

cultural (e não de reivindicação de infraestrutura, bens e serviços), como também porque as intervenções que esses produtores realizam, por vezes, têm forte viés político e buscam expressar desigualdades sociais que ainda persistem nas periferias (NASCIMENTO, 2019, p. 18).

Ao pensar sobre o uso do conceito “literatura marginal”¹²⁹, a autora ressalta tratar-se de uma expressão polissêmica que adquiriu diversos significados e usos no Brasil, levando-se em consideração definições atribuídas por escritores, estudiosos, ou pela própria imprensa, em determinado contexto (2019, p.21). Contudo, há marcadores que contribuem para elucidar os usos da expressão, os quais irei apresentar sinteticamente na sequência.

No território brasileiro, a expressão “poesia marginal” é usada para referir um fenômeno ocorrido na década de 70, também conhecido como “Geração Mimeógrafo”¹³⁰. Conforme Hollanda, foi um acontecimento cultural que reuniu, em função da poesia, um vasto público jovem e universitário de classe média, no momento em que o Brasil vivia o período da censura e repressão militar (2009, s/p). Segundo a pesquisadora, o termo “marginal” carregava consigo uma variação de sentidos, tais como: “marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário” (HOLLANDA, 2009, s/p).

Os poetas marginais dos anos 70 criavam poesias irreverentes, de tom coloquial, com temáticas do cotidiano que prestigiavam as experiências vividas, em contraposição ao experimentalismo erudito da época. Ainda, de acordo com Hollanda, eles “brincavam” com os padrões de qualidade literária, além de irem contra os enquadramentos formais e a exigência de “leitores qualificados” para o pleno gozo do poema e seus subtextos. Nesse sentido, foi um movimento que desafiou tanto a crítica quanto a instituição literária, visto que os jovens poetas não apresentavam um projeto literário ou político, não desejavam que suas produções fossem permanentes e tampouco esperavam reconhecimento da crítica a partir dos padrões canônicos.

¹²⁹ Segundo Nascimento (2019) outras expressões também vem sendo utilizadas por estudiosos da área para dar conta da produção literária com a marca da periferia, quais sejam: literatura suburbana, literatura das quebradas, litera-rua, literatura divergente, literatura de testemunho, literatura hip-hop, literatura engajada e literatura da violência – todas consideradas, pela autora, categorias em disputa e dotadas de variedades de significados (p. 23).

¹³⁰ Mimeógrafo é um equipamento utilizado para reproduzir, em grande escala, cópias de papel escrito ou desenhado. A versão mimeógrafo a álcool (pois também havia mimeógrafos a tinta), utilizava, na reprodução, álcool e um tipo de papel chamado estêncil ou, mais popularmente, ‘matriz a álcool’. Foi largamente usado nas escolas brasileiras entre as décadas de 60 e 90 em função dos custos reduzidos das cópias e da facilidade de manuseio.

Além desses traços marcantes, o circuito de produção, circulação e divulgação das poesias marginais também era alternativo, tendo em vista que os poetas marginais optavam pela produção doméstica e comercialização independente de suas criações literárias (HOLLANDA, 2009, s/p). Ainda, segundo a autora, “a recusa das ‘formas sérias do conhecimento’ passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de descrença em relação à universalidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais” (HOLLANDA, 2004, p. 111-112). A partir dessa postura “anti-intelectualista” que caracteriza uma outra forma de representar o mundo, a poesia marginal começou a circular, em 1973, como categoria poética em encontros e eventos universitários. Em 1976 foi inserida no debate acadêmico e no circuito literário com a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Hollanda.

Em síntese, na década de 70 a expressão “literatura marginal” foi utilizada para abarcar produções escritas que fugiam aos cânones, eram produzidas artesanalmente e circulavam de maneira alternativa e fora dos circuitos editoriais de publicação. Mais tarde, a expressão foi resgatada/apropriada, sendo utilizada com outro viés – para classificar as produções “que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais” (NASCIMENTO, 2006, p. 1). É nessa última perspectiva que emergem os saraus¹³¹ paulistas, os quais, a partir do que as leituras nos sugerem, parecem ter fecundado o terreno e aberto o caminho para o posterior surgimento dos slams.

Assim, é preciso registrar que, bem antes da emergência do Slam no Brasil, houve uma efervescência de autores de literatura marginal através dos saraus¹³², especialmente nas regiões periféricas da cidade de São Paulo no fim da década de 80 e no decorrer da década de 90. De acordo com Tennina (2013), a prática dos saraus foi retomada e ressignificada como um fenômeno bem distante daquele que ocorria nas

¹³¹ Segundo Hollanda (2009, s/p), tanto nas produções dos poetas marginais de 70 quanto nos escritores de 90 e 2000, é possível detectar a recepção negativa da crítica literária e dos puristas da língua em aceitar um tipo diferente de literatura, que cria uma ruptura com a linguagem culta e valoriza o uso coloquial com termos populares e gírias.

¹³² De acordo com Tennina (2013), não é recente o uso da palavra sarau: “Diversas músicas, romances, cartas, crônicas e memórias do século XIX, da Europa e da América, fazem referência a essas luxuosas reuniões de amigos, artistas, políticos e livreiros, que, com frequência variada, encontravam-se em casas de certas figuras da alta sociedade ou em espaços exclusivos desses setores – como clubes e livrarias – para tornar suas criações públicas” (p.11). Etimologicamente o termo sarau deriva do latim *serum*, que significa “tarde”, período em que ocorriam os encontros, regados a dança, música, literatura e farta comida. No princípio do século XX, um dos espaços mais importantes onde ocorriam os saraus da elite paulistana era o salão da Villa Kirial (TENNINA, 2013, p.11).

reuniões sociais das casas de elite paulistas no início do século XX. Segundo a pesquisadora,

(...) como todo deslocamento de um domínio de origem para outro, não se tratava de uma cópia dos saraus das salas das elegantes casas das elites paulistas, mas de múltiplos processos que os tornaram diferentes a ponto de não permitir comparações entre si. Trata-se, pode-se dizer, de uma apropriação livre que mantém apenas o rótulo sarau e a arte como palavra de ordem central (TENNINA, 2013, p. 12).

Fig. 16: Sarau da Cooperifa, que existe desde 2001 em um bar da Zona Sul de SP.



Fonte: <http://laspretas.com.br/mostra-cultural-da-cooperifa/>

Conforme Tennina, o primeiro espaço que recebeu o nome de Sarau, em São Paulo, foi o Sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) – nome dado pelo organizador e idealizador dos encontros, Sérgio Vaz. Além de ter se apropriado e dado nova roupagem ao termo “sarau”, Vaz também elaborou normas e modos de funcionamento que se tornaram regras incorporadas pelos frequentadores deste e dos saraus que surgiram depois. Os saraus são definidos por Tennina como “reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas” (2013, p.12).

Com o desenvolvimento dessas manifestações culturais, nos anos 2000 surgiram projetos de incentivo à produção e ao consumo cultural na periferia de São Paulo e, além de Sérgio Vaz, também despontaram escritores como Ferréz, fundador do “Movimento cultural 1daSul”, que congrega artistas e moradores do distrito paulistano do Capão Redondo e está focado na atuação cultural nesta região, e Sacolinha, do projeto Literatura no Brasil. Eles, dentre outros escritores, ganharam destaque em três edições

especiais de literatura marginal da revista *Caros Amigos*¹³³, que entre os anos de 2002 e 2004 venderam cerca de 15 mil exemplares e permitiram a circulação de 48 autores e 80 textos, entre crônicas, contos, poemas e letras de rap. Nascimento¹³⁴ destaca que tais publicações foram um marco e

Foi assim que a expressão “literatura marginal” passou a ser utilizada para designar a literatura produzida por escritores que se sentem marginalizados pela sociedade e trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguagens igualmente marginais - não raro que ambos os aspectos estejam combinados (2019, p. 21).

No caso do Rio Grande do Sul, mesmo que em um contexto diferente do movimento de saraus de São Paulo, é importante registrar a existência do grupo Sopapo Poético¹³⁵, um sarau de poesia que desde março de 2012¹³⁶ promove encontros nos quais a poesia negra e a cultura da periferia são os destaques. Segundo Fontoura et al., no Sopapo Poético a poesia negra se afirma como forma de resistência, e a performance literária “reconta a história e a cultura de matriz africana sob uma ótica protagonista e não segundo o olhar do colonizador” (2016, p. 157). Esse registro se faz necessário para marcar a presença e relevância de iniciativas que há décadas vêm produzindo, na cena

¹³³ Caros Amigos foi uma revista brasileira mensal com foco em informação política, econômica e cultural. Fundada em abril de 1997, em São Paulo, por um grupo de jornalistas, publicitários, escritores e intelectuais, a Caros Amigos foi uma publicação reconhecidamente de caráter alternativo e alinhada politicamente à esquerda. Encerrou suas edições impressas em 2017, após 20 anos em circulação. Fonte: <https://revistaforum.com.br/comunicacao/chega-ao-fim-edicao-impressa-da-historica-caros-amigos/>

¹³⁴ Em sua pesquisa de mestrado em Antropologia Social, Nascimento (2006) analisou um conjunto de 15 livros produzidos entre 1992 e 2005, sendo eles: *Fortaleza da desilusão*, *Capão Pecado*, *Manual prático do ódio e Amanhecer Esmeralda* (Ferréz); *O trem baseado em fatos reais*, *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* e *O trem – contestando a versão oficial* (Alessandro Buzo); *Vão* (Allan Santos da Rosa), *Graduado em marginalidade* (Sacolinha); *Subindo a ladeira mora a noite*, *À margem do vento*, *Pensamentos vadios*, *O rastilho da pólvora*, *marginal: talentos da escrita periférica* (livro que reúne dez autores, organizado por Ferréz).

¹³⁵ Conforme Fontoura et al, “o Sopapo Poético surgiu da iniciativa de um grupo de artistas e militantes do movimento negro em Porto Alegre, após conhecerem diversos saraus de poesia negra pelo país. O objetivo de promover um encontro mensal performático era criar um espaço legítimo de difusão da literatura negra e de seus criadores e intérpretes, marcando um ponto negro da poesia no extremo Sul do país” (2016, p. 160). O Sopapo Poético também criou um coletivo de Slam, chamado Slam do Sopapo, que promoveu edições de janeiro a setembro de 2018 no ponto de cultura localizado na Zona Sul de Porto Alegre chamado “Quilombo do Sopapo”.

¹³⁶ Todavia, os autores ponderam que, muito antes da existência do Sopapo Poético, o professor, historiador, militante e poeta negro gaúcho Oliveira Silveira já colocava em prática a dinâmica desse sarau, caracterizado pela roda aberta de poesia e cantiga entoada para chamar os participantes, através do Grupo Palmares, em 1971. Também nessa época houve iniciativas como a Roda de Arte, que divulgava a luta do movimento negro organizado no espaço superior do Mercado Público de Porto Alegre, e o Grupo Semba, criado em 1979 e que promovia eventos e saraus negros ao longo da década de 1980 nas dependências precárias do Hotel Majestic (que futuramente se tornaria a Casa de Cultura Mário Quintana) (FONTOURA et al., 2016, p. 161).

cultural de Porto Alegre, espaços de poesia e manifestação literária que dão protagonismo às vozes negras historicamente marginalizadas e invisibilizadas.

Ao retomarmos o olhar sobre os saraus e os projetos culturais desenvolvidos em São Paulo nos anos 2000, o contexto¹³⁷ propiciado pela existência dessas atividades, pelo alargamento dos canais de comunicação da literatura marginal e pelo aumento dos seus produtores artísticos, conforme Stela (2015), “criou um *boom* literário que pouco a pouco buscou seu espaço no campo literário brasileiro mais amplo” (p. 4). Todo este conjunto de práticas e manifestações culturais constitui, dessa forma, o que Rodriguez chamou de “mutirão discursivo”, que acontece quando essas novas vozes da periferia “apresentam concepções inusitadas de apropriação e elaboração do discurso letrado” (RODRIGUEZ, 2003, p. 52). Um exemplo potente que marca essa busca por reconhecimento e legitimação dos escritores marginais de que fala Stela é o manifesto¹³⁸ “Terrorismo Literário”, de Ferréz¹³⁹, texto de três páginas publicado em seu livro *Literatura Marginal – Talentos da escrita Periférica*, de 2005. Miranda (2015) aponta que o manifesto de Ferréz funcionou como “marco filosófico do projeto de inclusão da periferia na cultura brasileira, através de um novo tipo de literatura, uma escritura de regras próprias” (p. 44-45). Seguem trechos do referido manifesto, que reproduzo aqui:

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós. Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas de rua, é quem

¹³⁷ De acordo com Minchillo (2017, p. 4), fenômenos como o Slam, os saraus e o próprio hip hop estão atrelados “a um movimento de fortalecimento e visibilidade de algumas vozes historicamente recalcadas na sociedade brasileira, tendência que ganhou inegável impulso nesta última década e meia, a par de importantes (mesmo quando de alcance limitado), mudanças político-econômicas, jurídicas e discursivas”. Dentre as mudanças o autor cita, por exemplo, modesta melhora na distribuição de renda e do poder de compra dos brasileiros, além do empenho para ampliar e democratizar o acesso à educação universitária, bem como ações afirmativas nas áreas do trabalho e da educação e fomento à produção cultural “alternativa”.

¹³⁸ Os manifestos são um gênero discursivo antigo e já utilizado na história literária. O texto “Terrorismo Literário”, de Ferréz, é considerado como um “Manifesto da Literatura Marginal” ao reivindicar espaço para a cultura da periferia no cenário literário artístico nacional. Conforme Vogler e Neto (2013), essa identificação se relaciona com os textos modernistas brasileiros “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade – textos de engajamento que marcaram historicamente a importância dos manifestos na introdução de novos movimentos da literatura canônica.

¹³⁹ Ferréz é o pseudônimo de Reginaldo Faria da Silva que significa uma junção de dois outros nomes: Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Ferre) e Zumbi dos Palmares (z). Nascido em 1975 na periferia de São Paulo, Ferréz começou a escrever aos sete anos copiando trechos da Bíblia, o único livro disponível em sua casa durante muito tempo. Segundo Souza (2010), começou sua prática literária aos 12 anos através de contos, poemas e letras de canções. Sua formação escolar abrange Ensino Fundamental e Médio: teria cursado o primeiro grau no Colégio Euclides da Cunha, e o segundo grau no Colégio Estadual Margarida Maria Alves. Suas primeiras influências viriam da literatura de cordel e do rap (2010, p. 10).

não tem as coisas. Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a Boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral a gente escreve. Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/ feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (...) Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país e não recebe a sua parte. (...) Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais, mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país. (...). A Literatura Marginal sempre é bom frisar é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou sócio-econômicas. Literatura feita a margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história, bom isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos (FERRÉZ, 2005, p. 9-11).

As palavras do manifesto de Ferréz não deixam dúvidas de que os autores da literatura marginal, além de produzirem uma escrita de protesto que visa a transformação social, também caminham na direção de conquistar espaço no campo literário. Em seu texto, chama a atenção a utilização, por Ferréz, do pronome “nós”, tanto de uma maneira inclusiva, ao se colocar no discurso como parte dos escritores da literatura marginal, quanto como uma forma de se autodefinir. Com o uso de gírias e por meio de um diálogo imaginário, Ferréz também tenta refutar certos rótulos construídos em relação à imagem da periferia e de seus sujeitos. Ao mesmo tempo, ao defender o uso do termo “literatura marginal” para classificar tanto a sua produção como a de outros autores que vivenciam situações de marginalidade, parece buscar se legitimar como “literatura”. Reportagem¹⁴⁰ da Revista Fórum apresenta o mesmo entendimento ao colocar que essa produção marginal “mesmo quando (...) documental, engajada ou calcada em construções textuais que destoam da norma culta, apresenta-se como literatura, reivindicando o lugar da expressão dos marginalizados na história cultural brasileira” (FORUM, 2013). Dessa forma, fica evidente, no manifesto, a posição de não querer ser outra coisa, ou criar um movimento literário ou cultural dissidente. Como referência de um projeto que coloca os periféricos como sujeitos da escrita, Ferréz declara o desejo de que este projeto seja justamente incluído na literatura, mas do seu jeito, a seu modo, com sua linguagem e narrativas – o que denota um caráter de ambiguidade nessa posição.

¹⁴⁰ Disponível em <https://revistaforum.com.br/revista/a-literatura-marginal-de-ferrez/>

3.4 A poesia Slam na literatura marginal

Como já abordado na seção anterior, os saraus nas periferias paulistanas desempenharam papel relevante no desenvolvimento do movimento de literatura marginal e periférica no Brasil, especialmente a partir dos anos 2000. Para Nascimento (2019), eles foram essenciais para a expansão e consolidação dessa movimentação cultural, tendo em vista que se tornaram espaços de comercialização de obras periféricas, de formação de novos autores e de produção e difusão de literatura. Desse modo, “foram responsáveis pela ampliação de produtos e práticas literárias com a marca da periferia, entre elas a valorização da tradição oral, o consumo de performances literárias (...) e o aumento do número de publicações” (NASCIMENTO, 2019, p. 22). Na mesma direção, Miranda (2015) também entende que as novas perspectivas inauguradas por este movimento, a partir dos saraus, teriam fomentado um terreno propício para o surgimento dos slams de poesia no Brasil.

Ao levarmos em consideração as práticas literárias com a marca da periferia, tais como a valorização da oralidade, as performances literárias e as publicações dos poetas (através de livros, fanzines, etc), é possível apontar que (excetuando-se as regras específicas de cada modalidade) os saraus e os Slams também apresentam proximidade – tanto que para alguns autores, como Stela (2015) e Miranda (2015), o Slam brasileiro teria surgido no bojo do movimento de literatura marginal, na esteira desses saraus que agitaram a cena cultural das periferias paulistanas.

Nesse sentido, o espaço das batalhas de poesia pode ser entendido como resultante de “uma multiplicação de instâncias de circulação de produção artística e cultural de um movimento que começa em 1990 com a literatura marginal e depois se amplia com os saraus, aumentando com os slams” (STELA, 2015, p. 14). Assim, a partir dessas considerações e da reflexão sobre determinados aspectos da chamada literatura marginal – um campo que ainda busca afirmação no campo literário mais amplo – é possível inscrever o Slam nesse contexto abrangente, como uma expressão ou um desdobramento cultural de um movimento que vive em um fluxo constante de transformações.

Todavia, esse processo de inscrição na literatura marginal é marcado por disputas e conflitos. De acordo com Stela (2015), como o Slam se caracteriza como um fenômeno multifacetado, tal qualidade “faz com que as batalhas de poesia gerem disputas internas

no próprio campo literário marginal periférico ainda em consolidação” (p. 14). Sobre tais disputas, D’alva pondera que os encontros de *poetry slam* abrangem zonas de diálogo, atrito e conflito: “Como todas as formas artísticas (e esportivas!), o *poetry slam* é passível de críticas e discordâncias em vários de seus aspectos”, diz a autora (D’ALVA, 2014, p. 118). Assim, como um processo em curso e que envolve disputas e conflitos internos, é que o Slam pertence ao cenário da literatura marginal e nele se desenvolve.

Os slammers produzem narrativas poéticas – inicialmente escritas e depois objeto de performance – que reafirmam suas origens, relatam suas vivências, expõem seus sentimentos, suas posições políticas, suas experiências e seus protestos enquanto jovens que se colocam como porta-vozes dos grupos socialmente marginalizados aos quais pertencem. Percepção similar é compartilhada por Minchillo quando realizou incursões na cena dos Slams e dos saraus de São Paulo entre 2015 e 2017: a partir de suas impressões e levando em consideração o relato dos próprios envolvidos naquela cena, o pesquisador aponta que “os *slams* contribuem para a construção de discursos contra-hegemônicos que desestabilizam representações negativas cristalizadas a respeito dos espaços periféricos e de seus moradores, propondo uma narrativa diferente” (MINCHILLO, 2017, p. 5). Tal narrativa, de acordo com Minchillo, estaria alicerçada na exaltação de ocupar a margem, “enfrentando com coragem suas agruras e revelando as alternativas (sociais, culturais, políticas) que talvez só a margem, na sua oposição à ordem social excludente, possa oferecer” (2017, p. 5). Na sequência, trago breves excertos de poesias marginais produzidas por poetas do Slam gaúcho que exemplificam e ilustram a sua inscrição no campo da literatura marginal através dessa caracterização.

Em um trecho¹⁴¹ do poema “O melhor dia da minha vida”¹⁴², Bruno Negrão narra, com toques de humor e ironia, como seria o dia na vida de um trabalhador, morador de periferia, que precisa se deslocar bastante até o local de trabalho e que passa por uma série de pequenas aventuras e percalços. No seu percurso, sofre um assalto no qual levam o seu aparelho celular. Contudo, o item mais importante para ele, o assaltante felizmente não levou: o livro que estava em sua mochila. O poema termina como uma ode ao livro – algo que também se observa em outros poemas produzidos pelos

¹⁴¹ O referido trecho do poema de Bruno Negrão foi obtido por meio de transcrição, a partir de vídeo disponibilizado no canal do poeta na plataforma de vídeos YouTube.

¹⁴² Sugiro ao leitor assistir ao vídeo de Bruno Negrão recitando, na íntegra, o poema “O melhor dia da minha vida”, que está disponível no link:
<https://www.facebook.com/brunonegraopoesia/videos/600786250294706/>

slammers: a valorização da escola, dos livros e da educação como um todo. Seguem alguns versos:

Fig. 17: Bruno Negrão



Fonte: <http://www.nacaoz.com.br/2015/19553-2/>

(...)

Ontem foi o melhor dia da minha vida
O melhor dia da minha vida
Tirando o fato que acordei
com um galo na cabeça
Eu caí da cama,
essa noite foi mal dormida

Saí na correria
e mal comecei a descer a lomba
Levemente atrasado
E eis que sou alvo de um cocô de pomba
Que suja todo meu casaco
Não dá nada

Pra chegar no trampo é mó trampo
São 20 minutos de caminhada
Só pra chegar na parada
Chegando lá tinha perdido o ônibus
E tava sem grana pra lotação¹⁴³
Cheguei atrasado no serviço
Levei mó bronca do patrão

Mas sem k.o
Bati o ponto
e fui logo resolver umas fita
O almoço foi mó correria
Não deu nem pra esquentar a marmitta
(...)

Então eu fui andando assim, meio distraído
"Aí mano, é um assalto, passa tudo ou leva um tiro"
- **Aí tio, só tem esse celular**
"E na mochila?"
- **Só um livro**

Então ele levou o celular que eu parcelei em 10 vezes
E não tinha nem começado a pagar
Nada é tão bom que não possa melhorar
E esse foi o melhor dia da minha vida
Que eu percebi que sou abençoado demais pra reclamar
(...)

Não é clichê de Ensino Médio
A gente tem que agradecer por estar vivo
E graças a Deus que eles levaram o celular
E não o livro.

(Bruno Negrão, 2018, grifos meus).

¹⁴³ No Rio Grande do Sul, "lotação" é nome dado a uma modalidade de transporte coletivo mais qualificada, cujos veículos são micro-ônibus equipados com ar condicionado e cuja passagem é mais cara do que o preço das passagens dos ônibus convencionais.

Percebo, na escrita de Bruno, um linguajar próprio, o uso de termos e expressões que podem causar estranhamento a quem não faz parte desse universo – e a intenção parece ser justamente essa: falar para/com os seus iguais. Ao pesquisar rapidamente na internet o significado de alguns desses termos (em dicionários “informais”), encontrei os seguintes significados: “trampo” – trabalho; “mó” – maior; “k.o” – gíria que significa armação ou desculpa esfarrapada; “fita” – remete a coisa, no sentido geral. Assim como Bruno, os demais slammers levam tanto para as batalhas de poesia, quanto para seus livros/zines independentes, ou até mesmo para os seus vídeos de poesia publicados nas redes sociais, todos aqueles temas, personagens, linguajares e termos que, de acordo com Nascimento (2019, p. 21), são igualmente marginais. Dessa forma, criam uma literatura que, entre outras singularidades, rompe com a linguagem culta e valoriza o uso coloquial, os termos populares e as gírias¹⁴⁴.

Outro aspecto interessante a ser observado é a ocorrência de um discurso de superação e empoderamento presente em alguns poemas, o que denota o tom de engajamento dessas produções. Além de ser uma espécie de ferramenta de protesto, a poesia marginal também aponta para a autoestima e o empoderamento de seus autores – bem como a pretensão de transmitir determinados valores ao leitor, sendo um deles a valorização da escola e do estudo, por exemplo. Uma das figuras de maior referência no Slam gaúcho, Agnes¹⁴⁵ Mariá dedica um de seus poemas às crianças negras. Nos versos¹⁴⁶ de “Erê” a mensagem é precisa: é fundamental estudar, ter orgulho de quem é, amar e armar o seu cabelo *black* e enfrentar a vida com coragem e de cabeça erguida. O poema de Agnes quer ser injeção de autoestima e engrandecer quem, aos seus olhos, sempre foi visto como desimportante no espectro social:

Se as maldades do mundo
te deixar doente
nossa poesia é vacina
antídoto com altas doses
de autoestima

¹⁴⁴ Historicamente os estudos linguísticos tratam a gíria como uma linguagem especializada que surge atrelada a um determinado grupo social, composto de falantes que tenham interesses comuns e como forma de marcar fronteiras e identidades. De acordo com Cabello (2002), a gíria funciona socialmente “como marca de identidade grupal, além de dar ao grupo criador força de coesão grupal” (p.168). A gíria, que pode ser utilizada tanto na comunicação escrita quanto na comunicação oral “só é compreendida pelos iniciados no grupo e serve como instrumento de identidade e de defesa social do grupo que a utiliza” (CABELLO, 2002, p. 177).

¹⁴⁵ Agnes Mariá é poeta, artista e produtora cultural. Idealizadora da iniciativa cultural Poetas Vivos, campeã do Slam Nacional em Dupla (2018) e autora do fanzine independente “Nega diaba na Cidade de Deus”.

¹⁴⁶ O referido trecho do poema de Agnes Mariá foi retirado do livro “Vozes da Revolução” (Class, 2019).

Fig. 18: Agnes Cardoso (Agnes com G mudo)



Fonte: Instagram @agnescomgmudo

que faz crescer quem passou a vida
tomando pílula de nanicolina¹⁴⁷

Pequenos grandes heróis e heroínas
voando alto feito pipa
e pode pá
nas costas a mochila é a capa
na mão direita a caneta é a espada
na esquerda o livro protege a guarda

Com o pente garfo se arma
arma o black e revida
sai com ele armado cabeça erguida
olhando sempre pra cima

Até porque quem não olha pra frente
tropical mas...
não cai,
não trava,
não falha,
não para

Estuda
Enfrenta
e mata no peito a batalha
que é a vida diária (...)

(Agnes Mariá, 2019, grifos meus).

Para Agnes, o Slam é um espaço de resistência e de escuta, onde cada poeta tem três minutos para fazer a sua crítica e falar daquilo em que acredita. “Nós somos os poetas do povo e a gente tá aqui pra defender isso e nós vamos até o fim pra desconstruir esse sistema. A rua tem voz, a mulher tem voz, o negro tem voz, a periferia tem voz”, conclui¹⁴⁸.

Outro exemplo de discurso de superação e empoderamento é encontrado na produção de Hércules da Silva Marques, MC¹⁴⁹, paulista, estudante universitário e morador de Porto Alegre (onde cursa Ensino Superior). No decorrer de 2018 Hércules produziu e pôs em circulação quatro zines autorais de poesia e em 2019 lançou, de maneira independente, o livro *Jovem Preto Rei: nascido para vencer*. A coletânea de poesias é vendida a mais ou menos R\$30,00 nas rodas de Slam e pode ser adquirida em dinheiro ou com cartão de débito/crédito. Vale registrar que, em todo o período de

¹⁴⁷ “Pílulas de nanicolina” é o nome dado às fictícias pastilhas encolhedoras que permitiam que o famoso personagem televisivo de programas infantis Chapolin Colorado reduzisse seu tamanho a apenas alguns centímetros.

¹⁴⁸ Entrevista informal concedida a mim em 08 de março de 2018 por ocasião do Slam do NEABI, na Ulbra. O NEABI é o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

¹⁴⁹ MC é um acrônimo de Mestre de Cerimônias que se refere a um artista que atua no âmbito musical, ou a um apresentador de determinado evento que não está necessariamente ligado a uma manifestação musical.

observação das batalhas de Slam em Porto Alegre para realizar esta pesquisa, Hércules foi um dos poetas mais presentes nas competições de Slam e o que mais se destacou na parte comercial – sabe promover como poucos a sua produção literária e sua imagem. Esteve sempre vestido com a camiseta que estampa a capa de seu livro e, toda vez que compete nas rodas de Slam, pede licença para fazer a propaganda da sua obra, “que tem preço, mas valor incalculável”, diz ele. Em seu livro, descreve sua poesia (e sua obra, em geral) como enfrentamento e superação de uma dura realidade, como alguém que contraria as expectativas e os estereótipos esperados para um jovem negro da periferia paulistana:

**Minha poesia é um produto raro
Misturo doses de esperança e autoestima
Meu livro é o prato resultado
da minha fome
Mais minha sede de vida**

Fig. 19: Hércules Marques (Jovem Preto Rei).



Quem desacreditava eu não julgo
Pois se eu não visse, eu não acreditaria
Até Zeus desceu do Olimpo
Olhou pra tudo que eu já fiz e disse:
“Filho, quem diria?”

**Contrariando quem não queria
Suas previsões não me preveria
Ao invés de abraçar seu papo torto
Abracei meu povo na periferia**

Lá eu aprendi sobre responsabilidade
E, olha que ironia
Pra quem tinha medo de monstros famintos
Eu me tornei aquilo que eu mais temia.

Fonte: Instagram @jovempretorei

(Jovem Preto Rei, 2019, grifos meus).

Ao se colocar na posição de sujeito de sua narrativa, ao invés de ser objeto do olhar dos outros, como defende Ferréz em seu manifesto, Hércules se assume autor e protagonista de suas vivências – sem intermediações. Afinal, como diz Ferréz em seu manifesto: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (FERRÉZ, 2005, p. 10). Outro exemplo dessa tomada de posição do poeta marginal pode ser encontrado no trecho do poema¹⁵⁰ de Julinho Flores, apresentado na final do Slam Peleia de 2019. Nota-se que o slammer se coloca no rol dos “poetas pelo

¹⁵⁰ O referido trecho do poema de Julinho foi obtido por meio de transcrição, a partir de gravações em áudio realizadas pela pesquisadora nos eventos de Slam.

povo” e compõe suas vivências como sujeito de sua narrativa. Assim como muitos outros poetas fazem (sem estabelecer generalidades), é perceptível a predominância do uso da primeira pessoa nos poemas como uma das características marcantes na produção desses jovens artistas. De acordo com as palavras de Julinho, mais do que notas e palmas em uma competição de Slam, sua poesia terá valido a pena se tiver ajudado alguém que com ela tenha se identificado de alguma forma:

Fig. 20: Julinho.



Fonte: Glauber Ribeiro

(...)

Desabando em linhas
Poetas pelo povo
Em pauta:
**se eu estiver te ajudando
de alguma forma
Nunca será só pelas notas
Nunca será só pelas palmas**

(...)

Não queria
precisar usar palavras
pra explicar o que sinto

Que me entendessem pelo olhar
**Poeta e frustrações a sós
A poesia é nossa,
Mas nunca foi pra nós**

Achei um desperdício apenas senti-la
Então comecei a compor minha vida
Um caos interno
por trás de uma poesia linda.

(Julinho¹⁵¹ Flores, 2019)

A crítica de que “a poesia é nossa, mas nunca foi para nós” parece estar articulada ao entendimento de que “sim, nós jovens da periferia também podemos criar a nossa poesia, do nosso jeito”. Ao mesmo tempo, Julinho igualmente deixa evidente a noção de que a poesia (enquanto tradição literária) nunca teria sido inclusiva com esses jovens, pensamento relacionado à concepção tradicional da poesia como arte erudita, restrita a espaços acadêmicos e elitistas, como que inacessível aos poetas marginais, possivelmente também em função de um certo “requinte” composicional, que afastaria

¹⁵¹ Julinho Flores tem 19 anos, é estudante do Ensino Médio e mora na Região Metropolitana de Porto Alegre. Possui uma trajetória interessante no Slam. Começou a frequentá-lo em 2017, a partir do incentivo de um professor de sua escola. Competiu na edição final do Slam Peleia em 2019 e, naquela ocasião, agradeceu a força de Shaiana, uma das organizadoras daquele coletivo. Em conversa com essa pesquisadora, Shaiana revelou que possui um carinho especial por Julinho. Como ele era menor de idade, se responsabilizou com seus pais a levá-lo de volta para casa, de ônibus, todas as vezes em que ele fosse competir no Slam. E assim o fez.

leitores não iniciados. Rodriguez ressalta que a cultura letrada no Brasil (e não somente no Brasil, obviamente), e de maneira especial as chamadas *Belas Letras*¹⁵², “sempre foram marcas de distinção de classe”, funcionando como uma ferramenta a mais para servir à separação entre os setores das elites e a grande maioria da população” (RODRIGUEZ, 2003, p. 50).

Tal percepção expressa por Julinho em seu poema remonta de alguma forma à velha dicotomia entre cultura de elite e cultura de massas, tão discutida na perspectiva dos Estudos Culturais Pós-Estruturalistas, campo de estudos que confere a mesma importância a todos os artefatos da cultura em suas pesquisas – sem valorações ou distinções entre “alta” ou “baixa” cultura, entre o popular e o erudito. Segundo Costa et al, os Estudos Culturais constituem espaços alternativos de análise para justamente confrontar “aquelas tradições elitistas que persistem exaltando uma distinção hierárquica entre *alta cultura* e *cultura de massa*, entre *cultura burguesa* e *cultura operária*, entre *cultura erudita* e *cultura popular*” (COSTA et al, 2003, p. 37, grifos dos autores). Percebo, assim, nas narrativas poéticas produzidas pelos sujeitos do Slam, uma consciência desta dicotomia entre alta e baixa cultura, bem como a iniciativa de tentar problematizar tal questão. O poeta Bruno Negrão acredita que o Slam seja um pilar de resistência contra essa concepção elitista da poesia ao dar acesso à cultura em lugares em que o Estado não chega:

A poesia aqui no Brasil, em geral, se aprende que é algo muito elitizado e de difícil acesso da massa. Elitiza-se a partir do vocabulário, por ser algo mais rebuscado. O Slam não é pioneiro, mas é um dos pilares que resiste contra isso. (...) O Slam dá acesso à cultura em locais que o Estado nega a cultura. É muito difícil ter coisas culturais nas periferias de Porto Alegre cedidas pelo Estado, mas a Restinga é um lugar super cultural no geral: tem várzea todo o domingo, tem samba toda a sexta-feira, e o Slam é mais um desses braços (Entrevista pessoal, 2019).

Se o Slam é um dos braços culturais que resiste à concepção elitista de poesia, como defende Bruno Negrão, as produções do movimento – inseridas no campo da literatura marginal e periférica – também são alvo de críticas e discordâncias. Uma das mais frequentes, por exemplo, é a de que a literatura marginal ou periférica não

¹⁵² De acordo com o Dicionário Michaelis, *belas-letras* significa: 1) Manifestações culturais de diferentes áreas do conhecimento, como a gramática, a poesia, a arte dramática, a filosofia etc., as quais revelam ideias mediante um trabalho específico com a palavra, e são estudadas sob o prisma de suas qualidades estéticas, humanísticas e literárias. 2) Produções literárias apreciadas sob a perspectiva de seu valor estético, pelo caráter inovador, como também pela qualidade humanística. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=belas-letras>

apresenta maior valor estético e que sua importância se limitaria à contextualização na realidade social.

Ao refletir sobre tais críticas, Nascimento (2010) não trata especificamente da possível falta de valor estético nas produções dos escritores da periferia, tendo em vista que não se detém em aspectos mais pontuais como, por exemplo, a originalidade da abordagem dos textos ou a criatividade na exploração da linguagem. Entretanto, a autora defende que os sujeitos investigados em suas pesquisas se utilizam de uma escrita singular e apresentam, sim, “um programa de ação estética ou um projeto literário, que consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais (...) especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras” (p. 221). Assim, a antropóloga reconhece que os textos desses escritores de fato destoam das normas da língua portuguesa padrão no que diz respeito à concordância verbal, uso do plural e construção de frases, por exemplo. Contudo, na posição da autora, podemos compreender esses usos diferenciados da língua como uma forma estratégica de se posicionar frente a outros escritores no campo literário “e também de valorizar os temas, gírias e singularidades de algumas populações que habitam as periferias” (NASCIMENTO, 2010, p. 221).

Essa resistência à poesia marginal, porém, não se dá exclusivamente por parte da crítica literária, mas os poetas a sentem no dia-a-dia de suas atividades artísticas, e até mesmo em conversas entre amigos. É o que contam alguns jovens que, a partir do movimento Slam, construíram coletivos artísticos próprios. Em grupo, saem à noite pelas ruas de Porto Alegre identificados com camisetas iguais, e percorrem bares e pontos de cultura onde realizam performances coletivas – na expectativa de obter uma contribuição financeira espontânea do público que os assiste. Por outro lado, além do trabalho nas ruas, esses coletivos também são contratados para realizar oficinas de poesia em escolas e intervenções em congressos e seminários de universidades, tanto no âmbito de instituições públicas quanto privadas. Até o momento da escrita desta tese havia dois coletivos de destaque: Poetas Vivos¹⁵³ e (Uni)Verso. De Aquino¹⁵⁴, um dos fundadores do coletivo (Uni)Verso, conta o que já ouviu a respeito da poesia marginal do Slam:

Tem muita gente que diz que o que a gente faz não é poesia por não ser essa forma rebuscada e tal. Alguns desmerecem falando que são rimas, ou “ah, talvez é um rap”, algo assim sabe? (...) Eu acredito que o Slam traz causas

¹⁵³ Página do Poetas Vivos no Instagram: <https://www.instagram.com/poetasvivxs/?hl=pt-br>

¹⁵⁴ Victor Hugo de Aquino Rodrigues tem 21 anos, é estudante de Políticas Públicas na UFRGS, poeta e um dos fundadores do coletivo (Uni)Verso.

importantes, causas periféricas, mas vai falar de maneira simples. Uma vez teve uma pessoa que questionou, [disse] que eu não fazia poesia e eu perguntei: - Eu não faço poesia porque eu falo de forma simples? E ela não soube responder (Entrevista¹⁵⁵ pessoal, 2019).

Críticas sobre a poesia slam também não são incomuns para Bianca¹⁵⁶ Machado, poeta e integrante do mesmo coletivo de De Aquino. Em entrevista¹⁵⁷ para essa pesquisadora, revela que, sempre que os poetas do (Uni)verso vão às escolas, primeiro recitam e depois conversam com os estudantes (crianças e adolescentes) sobre poesia, sobre o Slam e propõem uma oficina de criação. Um dos objetivos é deixar marcada a ideia de que a poesia também pode ser fácil e acessível a todos: “A gente fala que a poesia não precisa ser feita só por um homem branco de cabelo grisalho, com palavras difíceis que a gente precisa ler três vezes para entender o que ele quis dizer” (Entrevista pessoal, 2019). Bianca lembra também de episódios que acontecem nas apresentações do coletivo: “Já falaram pra gente, fazendo intervenção na rua, que o que a gente fazia não era poesia. (...) Essas coisas fazem a gente refletir muito sobre isso também. Muita gente não reconhece como poesia”, reflete.

Fig. 21: Coletivo (Uni)verso.



Fonte: Instagram @coletivo.universo

¹⁵⁵ Entrevista concedida a essa pesquisadora em 04 de dezembro de 2019 no Shopping Praia de Belas (Porto Alegre).

¹⁵⁶ Bianca Machado tem 25 anos, é poeta, formada em Produção Multimídia e trabalha como redatora em uma agência de marketing digital.

¹⁵⁷ Entrevista concedida a essa pesquisadora em 25 de novembro de 2019 em um prédio residencial no centro de Porto Alegre.

Os dois exemplos citados, nos quais uma relutância à poesia marginal se mostra no cotidiano dos poetas, revelam que nem só da crítica literária partem as resistências. É pertinente lembrar o tipo de presença da poesia na escola, ora como exemplo de estilos literários, com uma eventual exploração de questões relacionadas a ritmo e rima, ora como recurso “artístico” para abrilhantar festividades. Tais características possivelmente impactam as concepções correntes do que seja poesia, advinda do senso comum – alguns poemas de estéticas menos clássicas, como de poetas do século XX (Drummond, João Cabral etc), mesmo aceitos pela crítica acadêmica, possivelmente não seriam aceitos como “poesia” em acepções populares.

Essas reações adversas, de crítica/estranhamento vividas e relatadas pelos poetas, possivelmente estão relacionadas com a ideia de que, como toda novidade de expressão artística, as poesias marginais implicam uma determinada ruptura com outras formas de criação poéticas e literárias já existentes e carregam consigo uma necessidade de legitimação e reconhecimento do que é novo (STELA, 2015, p. 4-5). Afinal, como salienta Stela, os poetas marginais escrevem e desejam ser considerados escritores como quaisquer outros autores da cena nacional. Tal busca por reconhecimento, segundo o autor, deixa o campo literário tradicional desconfortável, face ao fato de “sujeitos periféricos” reivindicarem algum espaço no cenário literário mais amplo. Nesse sentido, Stela enfatiza a necessidade de democratizar o acesso à voz literária no Brasil, de legitimar essa nova voz que vem carregada de linguagem e pontos de vista próprios, sem tratá-la como um elemento “exótico” ou que possui um valor estético inferior (STELA, 2015, p. 13).

Este fazer literário inscrito na literatura marginal, conforme o entendimento de Rodriguez¹⁵⁸ (2003), desafia a crítica literária a refletir sobre as seguintes questões: “como entender a demanda pela expressão letrada como mecanismo de elaboração da experiência individual ou coletiva das classes populares”, e “quais as consequências práticas de tal empreendimento no quadro das relações sócio-culturais” (2003, p. 48). Para o autor, vivemos um tempo de dúvidas em relação ao futuro das tradições letradas e a escolha destes jovens em constituir suas identidades a partir da palavra escrita e, no

¹⁵⁸ Benito Martinez Rodriguez é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1999). Atualmente integra o Conselho Editorial da *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* e da *Revista Cerrados*, ambas editadas na Universidade de Brasília, e é professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e cidade, Lima Barreto, literatura e modernização material, cânone literário e "Bela Época".

caso do Slam, uma palavra escrita que se vivifica na oralidade, “reclama uma reavaliação dos critérios e perspectivas com os quais nós mesmos, críticos acadêmicos, tendemos a ler o lugar da literatura e de nossas práticas profissionais na sociedade” (RODRIGUEZ, 2003, p. 20).

Quando questionada sobre o que pensa a respeito dessa resistência à poesia marginal manifestada pontualmente por pessoas que assistem às intervenções do coletivo e por críticas de estudiosos da área da literatura, a slammer Bianca lamenta e enfatiza que os jovens da periferia já têm pouco acesso a manifestações artísticas, e que tais críticas ficam apequenadas perto do que o Slam proporciona de bom para quem tem oportunidade de conhecer e entrar no movimento. Para Bianca, se suas vivências, à sua maneira, conseguem tocar as pessoas através do Slam, então a poesia terá cumprido o seu papel:

O Slam é aceito até ali (...) É muito rolê de dificultar o acesso de quem já tem dificuldade de acessar essas coisas, sabe? Pra que serve a poesia? Não é pra tocar as pessoas de alguma maneira? Então, eu posso tocar [as pessoas] com as minhas vivências e tá tudo bem, sabe? Eu posso falar! (Entrevista pessoal, 2019).

Como contraponto às críticas, Nascimento (2010) salienta que as produções da literatura marginal contribuem para pluralizar o discurso literário que vem sendo produzido no país e também diversificam o perfil sociológico dos escritores brasileiros (já que os autores são provenientes de classes populares, moradores de bairros periféricos, estudantes de escolas públicas e, em sua maioria, integram projetos socioculturais). Ao mesmo tempo, a partir do desenvolvimento dessa produção literária, que oferece contribuições estéticas específicas (desencaixadas dos cânones estabelecidos), teríamos oportunidade de rever os parâmetros críticos que definem o que é boa ou má literatura: “Nesse sentido, é imprescindível que essa produção seja reconhecida como ‘literatura’, e digo isso porque acredito que o pior tratamento que os escritores periféricos poderiam receber é nem ter seus textos vistos como tal” (NASCIMENTO, 2010, p. 222). Neste momento, alio-me à compreensão de Nascimento, uma das maiores pesquisadoras do tema atualmente no Brasil, que concebe a produção dos poetas marginais das periferias como literatura, uma literatura com especificidades temáticas e linguísticas que foram em certa medida apresentadas ao longo desta seção.

Nesse capítulo busquei situar o Slam no campo literário, ciente da complexidade de elementos que o compõem e das fusões que o produzem como este movimento

híbrido e em processo constante de transformação. Após breve resgate de aspectos da trajetória da literatura foi possível compreender a lógica do campo literário onde o Slam está inserido a partir de algumas características que produzem esse caráter ambíguo da literatura na atualidade. A partir desse entendimento foi realizada uma abordagem sobre literatura marginal no Brasil, sustentada na hipótese de que o movimento de saraus na periferia de São Paulo teria construído as bases para a chegada dos Slams de poesia no país. Também foram apresentados ao leitor alguns poetas do Slam gaúcho bem como analisados trechos de seus poemas, para evidenciar as especificidades linguísticas e temáticas que caracterizam a sua poesia marginal. No próximo capítulo são investigadas as formas de expressão e materialidade da poesia slam do RS, que se manifesta tanto por meio de produções impressas (zines/livros) quanto através das performances nas rodas de poesia e nas apresentações dos coletivos poéticos.

4 – NAS PERFORMANCES E PUBLICAÇÕES, A POESIA SLAM SE VIVIFICA

Neste capítulo viso explorar as maneiras como a poesia Slam do RS se manifesta, levando em consideração duas práticas identificadas: através de publicações impressas – que ainda se mostram um suporte desejado e uma tendência para uma boa parcela dos poetas da cena; por meio das performances, que estão no âmago do Slam e que mobilizam público, organizadores e poetas nas competições de poesia. Para isso, inicialmente abordo as publicações impressas e teço considerações sobre os zines como um produto impresso amador, alternativo e acessível. Em seguida, exponho um levantamento, desde o surgimento do Slam no RS até o mês de abril de 2020, das publicações (na cena local) dos slammers que registram suas criações através de obras escritas no formato de zine ou publicadas como livros independentes.

É instigante observar que, mesmo com as possibilidades artísticas oferecidas pela exploração da oralidade e da performance que configuram o movimento Slam, há jovens que parecem almejar o reconhecimento da sua figura de autor/escritor com o registro impresso de suas produções – o que denota o quão forte permanece o prestígio da cultura letrada na contemporaneidade. Essa vontade e/ou prática aparece evidentemente articulada com a lógica ocidental e capitalista em que nos inserimos e da qual dificilmente escapamos – produzir e comercializar a sua arte é, para os slammers, uma oportunidade concreta de obter não necessariamente uma margem de lucro expressiva, mas algum tipo de retorno financeiro com a venda de suas criações.

Na sequência, dedico-me a explorar a principal forma de manifestação da poesia Slam: as performances, que estão na essência do Slam e são determinantes para que o movimento poético aconteça. Para isso, busco suporte teórico nos estudos de Paul Zumthor, os quais contribuem para aprofundar a minha compreensão acerca dos conceitos de poesia oral e performance. No que tange ao Slam, constato que a performance não se restringe ao protagonismo dos poetas, mas abarca a todos que participam das batalhas de poesia e nelas desempenham papéis específicos. A partir da realização de entrevistas com frequentadores e poetas, é possível capturar, nas suas narrativas, como eles entendem a performance e, no caso dos poetas, investigar como se dá o seu processo criativo.

4.1 Zines e livros independentes: as publicações dos slammers gaúchos

Desde as primeiras incursões às batalhas de Slam em Porto Alegre, já havia me chamado atenção a iniciativa de alguns jovens que produziam artesanalmente fanzines¹⁵⁹ (ou zines) de poesia, de maneira individual ou coletiva, e que comercializavam essas produções nos slams. Na época, ainda sem ter um objetivo de análise daquele material, mas bastante curiosa a respeito daquela movimentação literária totalmente independente – decidi adquirir todos os exemplares que fossem oferecidos nas rodas de poesia em que estivesse presente. Os livretos eram vendidos a preços bem razoáveis: alguns slammers aceitavam contribuição espontânea, outros estipulavam algo em torno de dois, cinco até dez reais (no máximo). No interior dos zines que comprei, leio as dedicatórias dos autores: *“Liége, que a potência dessas palavras acompanhe tua trajetória”*; *“Obrigada pelo apoio! Seguimos quebrando barreiras e construindo nossa própria história”*; *“Liége! Que essas poesias aqueçam seus versos e seu inverno com muito axé”*; *“Boa leitura, Liége. Lembre: todos os corpos são lindos, principalmente se forem femininos”*. A partir da atenção ao crescente número de zines em circulação nas rodas de poesia, interessei-me em investigar como se dá a inserção dessa prática no Slam gaúcho, e o que pensam alguns poetas a respeito dos tópicos: Por que registrar as produções em papel? Será que a produção desses zines estaria focada no objetivo maior de comercializá-los e assim diversificar as possibilidades de viver através da arte? Ou existiria também, ao mesmo tempo, a expectativa por algum tipo de reconhecimento da sua figura de autor/escritor?

Em primeiro lugar, antes de tentar responder a essas questões, é pertinente definir o que são os zines ou fanzines, esses pequenos livros produzidos de maneira artesanal e alternativa. De acordo com Magalhães, um dos maiores pesquisadores do assunto no Brasil, o fanzine pode ser definido como “uma publicação independente e amadora, quase sempre de pequena tiragem, impressa em mimeógrafos, fotocopiadoras ou pequenas impressoras offset.” (2005, p. 27). Tal publicação pode ser editada por um só autor(a) ou por um pequeno grupo de pessoas, que podem ser “fãs isolados, grupos e associações ou fã-clubes de determinada arte, personagem,

¹⁵⁹ “A palavra *fanzine* vem da junção de outras duas, em inglês: *“fanatic”* (fã) e *“magazine”* (revista). Revista de fã: foi dessa forma que os fanzines surgiram em meados dos anos 1930, sendo inicialmente produzidos por pessoas fora do meio profissional de publicação, aficcionadas por um determinado assunto, em especial pela ficção científica e literatura fantástica” (Fonte: <https://revistapolen.com/zines/>).

personalidade, hobby ou gênero de expressão artística, (...) podendo abordar um único tema ou uma mistura de vários” (MAGALHÃES, 2005, p. 27). Para Cavalcante (2018), o zine tem como objetivo maior “espalhar a palavra” de seus autores e autoras – ao invés de priorizar o lucro com sua venda e distribuição. No contexto do hip hop, Souza (2011) ressalta que se trata de um material escrito extremamente valorizado pelos integrantes do movimento e que ultrapassa a forma aparentemente simples com que é confeccionado e distribuído (p.116).

Em segundo lugar, a partir da minha experiência como observadora das batalhas de poesia no contexto do Slam gaúcho, percebi que os zines levados para as competições e vendidos de mão em mão pelos autores apresentavam características múltiplas, tamanhos, estilos e temas um tanto variados. Tal variedade se conecta à observação de Magalhães: “Cada expressão artística pode tornar-se sujeito de um ou de vários tipos de fanzines, dependendo da abordagem e do enfoque dado por seu editor” (MAGALHÃES, 2003, p. 35). Assim, alguns fanzines eram ilustrados, outros, não. Há ainda aqueles que são feitos em parceria entre autor e ilustrador, como no caso de “Os corpos são lindos”, de Marina Albuquerque com ilustrações de Leonardo Nunes, conhecido nas rodas de Slam pelo apelido “Almanaque”.

Nesse sentido, para além de uma questão de construção individual, os zines também podem ter um caráter coletivo de autoria. Souza (2011) observa ainda que “não é rara a participação de outros ativistas no processo de montagem, não apenas sugerindo, mas intervindo na confecção do fanzine” (p. 116). Em relação aos temas, enquanto uns focalizam as questões de negritude, com pautas afrocentradas, outros exploram o universo feminino, a sexualidade, bem como questões políticas e da subjetividade humana. Há bastante liberdade de criação – até mesmo porque a concepção de zine está articulada com a ideia de mídia independente e alternativa na qual os autores manifestam o que querem e como querem:

O idealizador de um zine tem a liberdade de adaptá-lo às suas próprias condições e intenções. Número de páginas, conteúdo, formato da publicação e periodicidade da mesma são fatores que não determinam a qualidade de um zine, e sim fazem parte das características de cada um (CAVALCANTE, 2018).

Posto isto, resgato uma fala de Mel Duarte¹⁶⁰ em que a poeta ressalta a contribuição do Slam para o despertar do interesse das pessoas pela literatura e pela poesia. Segundo Duarte, o Slam estimula as pessoas a lerem os livros dos slammers e, ao mesmo tempo, as impulsiona a realizarem suas próprias produções. “Mais do que uma galera precisando falar, é uma galera precisando produzir também” (Entrevista pessoal, 2018). E tal produção aparece, no Slam gaúcho, a partir de um levantamento que realizei, no qual constam (de 2017 a 2019) cerca de 22 publicações, sendo 20 zines (19 individuais e um do coletivo Poetas Vivos) e dois livros com selo editorial (sendo um livro de autoria individual e outro do coletivo Poetas Vivos).

Tabela 2: Levantamento de publicações de slammers em Porto Alegre e Região Metropolitana.

Nome do livro	Autor	Ano	Gênero	Tipo Selo/Editora
E se Jesus fosse preto? (Edição 1)	Bruno Negrão	2017	Poesia	Zine
Panela de pressão	Nati Gaspa	2017	Poesia	Zine
Quando o caso escurece	Cristal Rocha	2018	Poesia	Zine
Alô, alô Marciano?	Juliana Luise	2018	Poesia	Zine
Diário Vazio	Felipe Ded's	2018	Poesia	Zine
Metade Embuste, Metade Poesia	Bruna Anselmo	2018	Poesia	Zine
Te amo, sua cachorra	Rafael Delgado	2018	Poesia	Zine
Hoje Eu Lembrei Daquela do Racionais	Hércules Marques	2018	Poesia	Zine
Negro, Drama?	Hércules Marques	2018	Poesia	Zine
Bebendo Vinho	Hércules Marques	2018	Poesia	Zine
Quebrando as Taças	Hércules Marques	2018	Poesia	Zine

¹⁶⁰ Em 2019, Mel Duarte foi a organizadora do livro “Querem nos calar” (Editora Planeta), uma antologia de poemas de mulheres de destaque na cena das batalhas de poesia pelo Brasil. A gaúcha Cristal Rocha foi a escritora convidada para representar a Região Sul. Ao todo, 15 poetas participam da obra.

Poetas Vivos – Vida longa à resistência – Volume I	Coletivo Poetas Vivos (Na época) Agnes Mariá Pretana Barth Vieira Bianca Machado Bruno Negrão Cristal Rocha Danova Felipe Deds Janove Lia Vicente	2018	Poesia	Zine
Do inferno ao inverno	Natália Pagot	2019	Poesia	Zine
Nega diaba na cidade de Deus	Agnes Mariá	2019	Poesia	Zine
Os corpos são lindos	Marina Albuquerque	2019	Poesia/crônica	Zine
SentiVento	Marina Albuquerque	2019	Poesia/crônica	Zine
Poemasia	Marina Albuquerque	2019	Poesia	Zine
E se Jesus fosse preto? (Edição 2)	Bruno Negrão	2019	Poesia	Zine Selo próprio: AKILOMBA
Futebol, poesia & samba	Bruno Negrão	2019	Poesia/crônica	Zine Selo próprio: AKILOMBA
Leia pra sua preta em praça pública	Bruno Negrão	2019	Poesia/crônica	Zine Selo próprio: AKILOMBA
Jovem Preto Rei – Nascido para vencer	Hércules Marques	2019	Poesia	Livro/ SB Edições
Vozes da Revolução	Coletivo Poetas Vivos (Na época) Agnes Mariá Pretana DaNova Felipe Deds Natália Pagot	2019	Poesia	Livro/ Editora Class

Fig. 22: Montagem com publicações dos poetas do Slam.



Fonte: Instagram @jovempretorei; @brunonegrão;
@felipededs; @poetasvivxs; @acrestau; Liége Barbosa

Penso ser possível produzir determinadas interpretações a partir deste levantamento e de informações capturadas no trabalho de campo da pesquisa. Se pensarmos somente no número total de publicações (22), talvez ele não nos pareça algo significativo. Porém, se considerarmos que o movimento Slam possui uma história recente no RS, cerca de 20 grupos em franca atividade, e que alguns poetas rapidamente se tornaram conhecidos na cena local – podemos considerar que essas 22 publicações advindas de 16 jovens que integram o movimento Slam são, sim, representativas de uma prática literária específica no movimento, voltada para o registro impresso de suas produções.

Ao longo da coleta¹⁶¹ dessas publicações, nos anos de 2018 e 2019, foi interessante observar que a busca da materialização da palavra impressa no papel se mostrou como prática para dois perfis de escritores: tanto para os que atuam em coletivos como o projeto “Poetas Vivos” – que lançou um zine em grupo e posteriormente um livro a partir da mesma dinâmica (através de uma coletânea que reúne textos de todos os seus poetas); quanto para aqueles que têm uma trajetória individual de destaque na cena do Slam e que, com o tempo, passaram a diversificar suas estratégias no (e para além do) movimento. Ainda há aqueles poetas que, mesmo tendo publicado no coletivo Poetas Vivos, também optaram por produzir zines autorais de forma individual.

Uma hipótese para compreender a busca de produção dos zines por alguns jovens poetas é de que somente as performances poéticas nas batalhas de poesia e em forma de vídeos publicados nas redes sociais digitais talvez não pareçam suficientes para o reconhecimento de autoria que almejam. Como aponta Minchillo (2016), “mesmo para aqueles que frequentam o circuito da *spoken word* e ali obtêm notoriedade, a publicação em livro ainda preenche expectativas autorais que correspondem a parâmetros hegemônicos de prestígio no sistema literário” (p.140, grifo do autor). Ou seja: o registro das suas criações autorais, no papel, seria uma forma de “eternizar” as palavras na materialidade do impresso – que ainda se mostra, portanto, um suporte de publicação desejado. Uma evidência dessa percepção está, por exemplo, na fala de Cristal Rocha, slammer de destaque que publicou, em 2018, o zine “Quando o caso

¹⁶¹ Das 22 publicações identificadas neste levantamento, consegui adquirir 12 delas no processo de coleta para esta pesquisa.

escurece”. Na época em que conversamos¹⁶², Cristal refletia sobre a ideia de elaborar um zine, o que aconteceria ainda naquele ano. Quando perguntada sobre o que pensava a respeito de projetos de escrita autoral, como os zines, a slammer respondeu:

Acho que é uma ideia muito legal. Eu sempre sonhei em fazer um livro do tipo [zine] e ter essa oportunidade de escrever um livro com poesias tuas, marginais, né? Eu acho que é demais esse caminho que o Slam nos dá de poder crescer e de pensar que tu pode fazer qualquer coisa, entendeu? (Entrevista pessoal, 2018).

Cabe pontuar que, assim como Cristal, a maior parte dos slammers que têm produzido zines no cenário local já venceu batalhas de Slam, são figuras de destaque no movimento e, portanto, são admiradas por seus pares. Boa parte dos zines e livros identificados neste levantamento se mostra, assim, como uma forma de resultado ou expressão de uma trajetória no Slam, como estratégia de um poeta que já possui certo reconhecimento dos grupos, dos colegas poetas e do público que o assiste. Conforme analisa Minchillo,

É assim que, sem que se comprometa o ambiente democrático desses eventos literários, parece manter-se uma certa hierarquia entre poetas baseada em distintos critérios: idade, tempo “de casa”, frequência de participação e, talvez o mais importante para a clivagem das “celebridades”, o trunfo da publicação em livro (2016, p. 140).

Mesmo que o autor se refira pontualmente à cena paulista do Slam, na qual os poetas publicam livros através de contrato com editoras ou de maneira independente, a realidade do Slam gaúcho não se mostra muito diferente. Aqueles que têm a iniciativa de publicar suas poesias são celebrados e ganham status diferenciado no movimento. Na sequência destaco duas referências que, por motivos diferentes, chamam a atenção na produção literária dos poetas do Slam no Rio Grande do Sul: Bruno Negrão, o precursor da prática de produção dos zines nas rodas de poesia, e a iniciativa cultural Poetas Vivos, coletivo de poetas que atua em diferentes frentes artísticas, sendo uma delas a estratégia de produção de zine e publicação de livro.

¹⁶² Entrevista concedida a mim em 08 de março de 2018, no Campus Canoas da ULBRA, por ocasião do Slam do NEABI (Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas).

4.1.1 Destaques da cena literária

O primeiro zine de poesia lançado no Slam gaúcho e que inaugurou uma tendência de criação, produção e circulação de zines pelo movimento poético foi “E se Jesus fosse preto?”, de Bruno Negrão, em 2017. Estudante de publicidade, ele intensificou sua relação com a escrita através do contato com a redação publicitária e por meio de crônicas e contos que produzia para o site do Sport Club Internacional; entretanto, foi no Slam que começou a escrever poesia marginal. O poeta teve uma projeção meteórica no movimento: começou a competir em junho de 2017, no Slam RS, e em novembro já estava no Slam da Flup, no Rio de Janeiro, tendo sido o primeiro representante do RS em uma competição de Slam em nível nacional – quando ficou em terceiro lugar.

No final de 2017, Bruno escreveu, produziu e lançou o seu zine de poesias, o que, na sua perspectiva, é uma forma de registrar o seu trabalho: “O pessoal sempre fala que o Slam, querendo ou não, não fica registrado – só se tu filmar e tal. Às vezes não tem ninguém gravando, tu vê e não consegue lembrar a poesia (...) Daí o pessoal: ‘Bah, vende uns livros...’” (Entrevista pessoal, 2019). O poeta conta¹⁶³ que em 2017 foi a um evento promovido pelo rapper Mark B, na Vila Nova, Zona Sul de Porto Alegre, quando encontrou zines como aqueles que ele pensava em produzir. Pesquisou¹⁶⁴ sobre o assunto, assistiu a vídeos para aprender como fazer e colocou a ideia em prática. Deu certo. “Dobrei, grampeei e vendi mais de dois mil livros”, relembra. Um aspecto que contribuiu para as vendas foram as escolas que o chamavam para fazer palestras, recitar poesias e que também faziam encomendas antecipadas dos seus zines - às vezes, conforme seu relato, chegava a levar 100 exemplares para os eventos escolares. Bruno também disse que vendeu mais de 500 zines rodando o bairro boêmio Cidade Baixa, indo de mesa em mesa, nos bares e pelas ruas e, para isso, contou com a colaboração de alguns amigos nas vendas. Contudo, na sua avaliação, poderia ter cobrado um pouco mais, dependendo do lugar/ambiente em que estivesse. Neste breve diálogo, Bruno me

¹⁶³ Entrevista concedida a essa pesquisadora no dia 19 de novembro de 2019, no Shopping Total (Porto Alegre).

¹⁶⁴ Durante a entrevista, Bruno fez questão de enfatizar que muito antes da chegada do Slam ao RS, o professor, historiador, e poeta negro gaúcho Oliveira Silveira já produzia e vendia seus livros de poesia de maneira similar. Segundo reportagem do Jornal do Comércio (2020), os livros de Oliveira Silveira contavam com tiragens bastante reduzidas e eram lançados de maneira independente ou quase artesanal. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2019/12/718807-a-poesia-universal-do-negro-gaucho-oliveira-silveira.html

pergunta o valor que me cobrou na época em que adquiri meu exemplar e conta como se inspirou para fazer o zine:

Bruno Negrão: – O pessoal recebeu bem, comprou bastante, até que era muito barato na época, até demais. Vendia a dois pila¹⁶⁵. Não sei quanto que eu cobrei de tí?

Pesquisadora: – Acho que foi cinco reais.

Bruno Negrão: – É, depois eu fui aprendendo, daí dependendo do lugar já mudava, mas vendi por muito tempo a dois pila (...) Me inspirei muito também no Emicida¹⁶⁶. Bah eu vi muito vídeo da época em que ele tava fazendo o primeiro cd dele. Não sei se tu sabe que ele começou fazendo o cd e vendeu 10 mil cds a mesma coisa né: tudo de mão em mão, ele que grampeava, ele que dobrava, botava a numeração (...) E nisso ele vendeu 10 mil (cópias) a dois pila também. Na época o pessoal reclamava que ele vendia muito só porque era muito barato, mas eu também só vendi muito porque era muito barato. (Entrevista pessoal, 2019).

Bruno atribui a boa vendagem de seus zines ao preço baixo, inspirado pela prática do rapper Emicida, de quem é admirador. Entretanto, ao mesmo tempo, confessa que poderia ter valorizado mais o seu produto e que levou um tempo até entender que, dependendo do lugar e do potencial de compra das pessoas no ambiente, poderia cobrar mais pelo zine. Segundo Cavalcante (2018), o poder do zine não estaria propriamente na sua popularidade de vendas ou na sua visibilidade, mas na sua forma acessível de produção, na possibilidade de trabalhar conteúdos de caráter político e contestador e no empoderamento de seus realizadores. Contudo, percebo que, apesar de tais características o constituírem como uma ferramenta literária alternativa, o zine pode ser igualmente concebido por seus idealizadores como uma fonte possível de renda. Quando perguntado se o reconhecimento como autor é importante, Bruno Negrão revelou-se dividido e contou que valoriza o zine principalmente como um instrumento que aproxima as pessoas dos livros e da leitura:

O livro é mais importante pra mim como uma forma de monetizar. É uma importância meio dividida, assim. Mas acho que também é muito importante, querendo ou não, a gente é um país que lê pouco. Então acho que livros assim, por ser menor, por ser mais fácil de comprar, às vezes é uma porta pro hábito de ter livro, de comprar livro, de ler, de presentear livros. Dá proximidade com o livro, né? A gente sempre foi muito afastado de livros em geral, principalmente da produção e da leitura. (Entrevista pessoal, 2019).

¹⁶⁵ No Rio Grande do Sul, pila é uma expressão coloquial que nomeia a unidade monetária brasileira em vigor. Dois pilas significa, neste caso, dois reais.

¹⁶⁶ Emicida é um rapper, cantor e compositor brasileiro, considerado uma das maiores revelações do hip hop do Brasil da década de 2000. Em 2009 ele lançou a *mixtape* (que é uma compilação de músicas gravadas de forma alternativa, com custo mais baixo), *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe...*, e vendeu mais de dez mil cópias apenas no boca-a-boca, em preços que variaram de R\$ 2 até R\$ 15.

Considerar o zine uma maneira alternativa de aproximar as pessoas da leitura por, entre outras razões, se tratar de um livro de características peculiares, menor, mais barato e mais acessível – como destaca Bruno em sua fala – remete ao que Hauch (2015) analisa em sua pesquisa de mestrado, ao considerar os zines na perspectiva das “leituras selvagens”, a partir de Chartier (1998). O autor chama de leituras selvagens aquelas que não são legitimadas em sociedade, que são consideradas leituras menores ou não tão recomendadas pelas instituições, ou ainda que estejam fora do que preconiza o cânone escolar. Para Chartier:

Aqueles que são considerados não-leitores leem, mas leem coisa diferente daquilo que o cânone escolar define como uma leitura legítima. O problema não é tanto o de não considerar como não-leituras estas leituras selvagens que se ligam a objetos escritos de fraca legitimidade cultural, mas é o de tentar apoiar-se sobre essas práticas incontroladas e disseminadas para conduzir esses leitores, pela escola, mas sem dúvida por múltiplas outras vias, a encontrar outras leituras. É preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de transformar a visão de mundo, as maneiras de sentir e de pensar (CHARTIER, 1998, p. 104).

Nesse sentido, Chartier se coloca a favor das leituras selvagens e critica a posição tradicional das escolas que, ao invés de oferecer novas possibilidades de formação do leitor e estimular tais leituras por vias alternativas e pelos múltiplos suportes que dão acesso à leitura, optam por conduzir este processo por um caminho único e legitimado. Dessa forma, também poderíamos pensar no zine como uma forma possível de leitura selvagem – tanto por suas características quanto pela sua possível capacidade de deflagrar práticas de leitura. Ao investigar a formação do autor-leitor no universo da leitura de fanzines, Hauch conclui que “(...) o zine teria uma ligação com as leituras selvagens de Chartier (2009). Sendo o zine uma leitura selvagem por todos os preceitos que o definem e pela capacidade de identificação, o zine pode instigar o hábito da leitura” (HAUCH, 2015, p. 106).

Se livretos como os zines podem vir a se tornar uma porta para o hábito de ler, no Slam gaúcho eles se mostraram, também, como um estímulo para que outros poetas investissem na ideia: “Acho que [o zine] foi muito bem recebido porque muitos poetas fizeram, a maioria tem: a Cristal tem, Poetas Vivos, o Ded’s fez, o Hércules antes de lançar o livro também fez. Então muita gente acabou fazendo”, lembrou. Com mais poesias prontas e também adepto do gênero crônica, Bruno lançou em 2019 o AKILOMBA, um selo próprio cujas primeiras publicações são uma trilogia: *Leia para sua preta em praça pública; Futebol, poesia & samba* e a segunda edição de *E se Jesus*

fosse preto? – vendidos a R\$10,00 cada. Cada uma das publicações citadas tem cerca de 30 páginas, sendo, as duas primeiras, compilações de poemas curtos, poemas longos e crônicas, e a última exclusivamente composta por poemas curtos e longos.

Ao ser questionado sobre a relevância da publicação impressa de seus poemas, Bruno responde que sua preocupação está em registrar, em produzir materialidade, já que a poesia “ao vivo” do Slam não é passível de reprodução e a oralidade seria uma prática frágil nos tempos atuais, especialmente no que diz respeito à preservação da cultura negra:

A cultura preta, no geral, é quase toda baseada na oralidade. (...) Eu acho que qualquer forma que a gente tiver de registrar aquilo que a gente tá fazendo é muito importante, porque senão só a oralidade, principalmente pra um povo que sofre genocídio, é “perigosa” porque morreu, acabou, entendeu? (...) Então hoje a gente tem que se preocupar muito também em registrar, ter uma materialidade daquilo pra ter uma forma de ficar guardado, de não se perder (Entrevista pessoal, 2019).

Se, para o precursor dos zines no Slam do RS, a produção literária impressa tem como objetivos maiores o registro da materialidade de seus textos e a expectativa de algum retorno financeiro, para o coletivo Poetas Vivos as publicações (de zine e de livro) vão além: parecem ser utilizadas como elementos estratégicos que, combinados a outras práticas, buscam viabilizar a arte como meio de vida.

O coletivo Poetas Vivos existe desde outubro de 2018 e se define como uma “iniciativa cultural afrocentrada de hip-hop e literatura”. Em função da inserção de alguns de seus integrantes em competições nacionais de Slam e do estabelecimento de conexões com poetas de outros lugares, o coletivo foi ampliado e hoje, além do Rio Grande do Sul, possui núcleos espalhados pelo Acre, Rio de Janeiro, Bahia e Santa Catarina. O Poetas Vivos promoveu o seu primeiro espetáculo em outubro de 2018 no bar *Von Teese*, oportunidade em que realizou, na mesma noite e de maneira articulada, a primeira apresentação performática do grupo e o lançamento do zine “Poetas Vivos - Vida Longa à Resistência, Volume I”. A ideia, segundo o anúncio publicado no perfil do Coletivo no *Instagram*, foi reunir “escritores, poetas e slammers com representatividade negra, com muita ancestralidade, história e resistência” (POETAS VIVOS, 2018). Nesse sentido, trata-se de um coletivo cultural que articula as suas práticas e lança mão, ao mesmo tempo, de diferentes estratégias de funcionamento e divulgação.

Fig. 23: Formação do Poetas Vivos em 2020. Em pé (da esquerda p/ direita): Mika, Danova, Mariana Marmontel. Sentados Dickel, Pretana, Eric, Ded's.



Fonte: Instagram @poetasvivxs.

Como observa Minchillo (2016), “o mais interessante é que, para os envolvidos, aparentemente não há desconexão ou antagonismo entre a poesia ao vivo e o registro impresso” (p.140). De fato, a percepção extraída sobre as práticas performáticas e literárias é de que elas são encaradas e desenvolvidas pelos integrantes do coletivo de forma praticamente integrada. É como se o zine e o livro funcionassem quase como uma “extensão estratégica” da performance: a apresentação inicial do grupo culmina com a “venda casada” do seu produto impresso. Tudo pode ser (e é) feito: seja o zine, a publicação de um livro, um clipe de hip hop ou performances; todas as práticas são incorporadas no combo artístico produzido pelo Poetas Vivos. O que é pertinente pontuar quando falo no “combo artístico” das manifestações protagonizadas pelo coletivo, é que elas não são aqui compreendidas ou niveladas como práticas similares, pelo contrário – a produção textual dos slammers materializada em forma de zine ou livro de poesia e suas apresentações performáticas potentes e mobilizadoras aos olhos e ouvidos do público são diversas e, desse modo, produzem, também, efeitos diferentes. De toda forma, apesar de serem práticas¹⁶⁷ distintas em seus modos de comunicar e exigirem processos específicos de construção, ambas as produções exigem

¹⁶⁷ Também podemos pensar essa questão sob a perspectiva da recepção. Para Zumthor, a operação mental é muito diferente quando comparamos a recepção em uma situação de leitura de texto escrito e em uma situação de oralidade: “A diferença essencial entre os dois modelos de comunicação que elas realizam reside em que, em situação de oralidade pura, se mantém de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção” (2014, p. 66).

necessariamente um trabalho prévio de composição que passa por uma elaboração textual. Assim, o coletivo se utiliza dessas variadas estratégias comunicativas sem atribuir a elas qualquer desconexão ou antagonismo, como bem pontuou Minchillo (2016).

A partir do primeiro espetáculo do Coletivo, em que houve também o lançamento do seu primeiro zine, o Poetas Vivos ampliou e diversificou suas atividades, o que inclui um canal¹⁶⁸ no Youtube onde são publicados vídeos individuais dos poetas recitando, videoclipe de música própria (hip hop), além da participação em eventos, palestras, oficinas e performances em festivais, escolas, universidades e pontos de cultura. As apresentações se dão como composições coletivas, poesias ensaiadas e performadas em sintonia – há divisão dos trechos que cada um vai apresentar, com alternância entre as vozes (que ora se juntam, ora se separam – como um jogral), com exploração do espaço e a gestualidade dos corpos – tudo para causar impacto e reações no público. Outra iniciativa, por exemplo, foi a criação de um grupo próprio de Slam chamado Slam Poetas Vivos, que iniciou suas atividades em dezembro de 2018 e já realizou (até o momento da escrita desta tese) oito edições itinerantes – em locais de Porto Alegre que vão desde a Fundação Iberê Camargo, passando por bares da cidade, até a Casa de Cultura Mário Quintana.

Na recente trajetória do Coletivo, houve ainda, no final de 2019, o lançamento do livro “Vozes da Revolução”, uma coletânea de poemas divididos em quatro seções: “Revidando e resistindo”, “Quem resiste também ama”, “Fiquem bem fiquem vivos” e “Escurece”. O livro de 130 páginas é um lançamento da editora Bestiário e custa R\$35,00. Tal publicação surgiu em um período em que se observa o interesse de editoras brasileiras na literatura marginal, fato que tem despertado atenção da mídia em um momento de crise das livrarias e editoras no país. Reportagem¹⁶⁹ publicada pelo jornal Folha de São Paulo em julho de 2019, intitulada “Slam se torna movimento efervescente na literatura e seduz editoras e a Flip”, revela tal interesse. Dessa maneira, atentos às oportunidades que surgem pelo sopro de novidade que o movimento Slam parece trazer para o cenário vigente da literatura, os poetas aproveitam um novo mercado de possibilidades que se abre:

¹⁶⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCPpJbhWndfG55PIKk8wo04Q>

¹⁶⁹ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/slam-se-torna-movimento-efervescente-na-literatura-e-seduz-editoras-e-a-flip.shtml>

O crescimento [do Slam] fez esse lado marginal chamar a atenção do *mainstream*¹⁷⁰. Com livrarias em crise e editoras mal das pernas, o mercado literário já se deixa seduzir por esses jovens que carregam seus fanzines embaixo do braço, vendem seus versos no boca a boca, declamam as rimas de cor e incendeiam a plateia nas apresentações (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019).

Ainda, de acordo com a matéria, o interesse nas produções literárias dos slammers não parte só das editoras menores ou independentes, pois há editoras “da linha de frente”, como a Planeta, que também têm observado o movimento com outros olhos. Como já pontuado anteriormente, esta editora publicou em 2019 o livro “Querem nos Calar: Poemas para Serem Lidos em Voz Alta”, que reúne poesias de 15 mulheres slammers de todas as regiões do país.

No caso de “Vozes da Revolução”, do Poetas Vivos, trata-se de uma publicação da Editora Bestiário¹⁷¹, que começou suas atividades em 2004, em Porto Alegre, com atuação no cenário local. Sobre este livro, interessa-me de maneira especial abordar a sua contracapa, onde se encontra o texto de apresentação da obra. Chama atenção a visão que os autores nutrem sobre o próprio Coletivo e o papel que atribuem à sua obra:

Em meio a opressão e o caos da cidade de Porto Alegre, nasce do útero das periferias o Coletivo Poetas Vivos. Somos a primeira iniciativa cultural nacional que utiliza a arte para criar estratégias de enfrentamento à opressão e desumanização diária causada pelo racismo. Vozes da Revolução não apenas é um livro, mas um grito que rompe a linha que nos marginaliza. A obra surge para ressignificar nossa história, nossas vozes e existências. Do sul do Brasil, Poetas Vivos expõe literatura negra potente que transborda em versos o amor, a revolta, dor e autoestima que percorrem os corpos negros. ASË (POETAS VIVOS, 2019).

Os autores fazem questão de marcar sua origem: eles vêm do Sul do Brasil, do “útero das periferias” de Porto Alegre, descrita por eles como *lócus* de opressão e caos. Interessante observar que, na letra da segunda música de trabalho do grupo, chamada “Toma rajada”¹⁷², lançada também em 2019, sobressai o fato de que ser do Sul constitui em alguma medida a identidade do coletivo e de seus poetas enquanto pessoas negras que nasceram e vivem no Rio Grande do Sul, Estado tradicionalmente conhecido pelo restante do Brasil a partir de outros marcadores. “A colonização europeia no Rio Grande

¹⁷⁰ *Mainstream* é um termo inglês empregado para se referir ao modelo de pensamento ou gosto de caráter popular e dominante. É usualmente empregado no campo da arte nas mais diversas expressões, e define aquilo que é comum, usual, familiar, disponível ao público e que detenha laços comerciais.

¹⁷¹ Segundo o site da editora, a Bestiário surgiu “a partir de uma revista eletrônica que teve início nas oficinas literárias de Charles Kiefer e de Assis Brasil. A proposta é a edição e distribuição de obras de ficção, de valor literário e comercial de várias editoras”. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/bestiario.html>

¹⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeEkJPTsiXw>

do Sul, associada à construção do estereótipo do gaúcho, deixou esquecida a contribuição negra para a construção da identidade sul-riograndense” (FUNDAÇÃO PIRATINI, 2013). Dessa forma, não são raros os depoimentos de slammers gaúchos que contam o quão surpresos ficam os poetas de outros lugares do país ao se depararem com pessoas negras representando o RS nas competições nacionais de Slam – é como se os outros, de antemão, esperassem apenas por poetas brancos, de pele e olhos claros.

Como que instigados por essas constatações, os artistas do coletivo Poetas Vivos buscam, em seus poemas, performances e músicas, priorizar as questões étnico-raciais, mostrar a potencialidade da cultura negra e colocá-la no mapa do RS e ocupam, assim, determinadas posições de sujeito a partir de um discurso particular. Ao discutir o papel da cultura na constituição das identidades étnico-raciais, Hall (2000) considera que os sujeitos constroem suas identidades a partir de negociações que são constantemente estabelecidas com os discursos e com as representações culturais que os atravessam. Dessa maneira, a identidade, na perspectiva de Hall, não seria algo estanque, fixo ou imutável no qual o sujeito fica aprisionado por toda a sua vida, pelo contrário, se trata de um processo que se transforma, uma vez que este sujeito “transita constantemente através de múltiplas identidades, as quais são instáveis, processuais e frequentemente efêmeras” (ZUBARAN et. Al., 2016, p. 18). Nesse sentido, dentre as múltiplas identidades possíveis, quando dizem ser as “vozes da revolução”, os sujeitos do coletivo Poetas Vivos assumem uma identidade de poetas negros que produzem “literatura negra potente”, através de uma obra que emerge como um grito para “ressignificar nossa história, nossas vozes e existências” (POETAS VIVOS, 2019).

Ao retomarmos a produção musical do Poetas Vivos, observamos que, na descrição do videoclipe de “Toma Rajada,” o Coletivo afirma que o objetivo da música é “homenagear todxs xs pretxs do Rio Grande do Sul que lutam todos os dias dentro de um estado racista para deixar de serem invisibilizadxs”¹⁷³ (POETAS VIVOS, 2019). Tal como nos discursos correntes de seus poemas, produziram uma mensagem musical de

¹⁷³ O Poetas Vivos utiliza a letra “x” no lugar das letras O ou A que caracterizam, em Português o gênero gramatical, o qual frequentemente expressa o gênero social em adjetivos, substantivos e determinantes. Trata-se de uma prática que visa adotar o uso neutro da língua ou linguagem não-binária. “Tal sistema é um conceito defendido por ativistas dos movimentos feministas e LGBT que tem como objetivo descaracterizar o ‘binarismo’ da linguagem, isto é, a ideia de que palavras são necessariamente femininas ou masculinas”. (NEXO, 2016). Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/07/10/Todxs-contra-x-l%C3%ADngua-os-problemas-e-as-solu%C3%A7%C3%B5es-do-uso-dx-linguagem-neutrx>

empoderamento, autoestima e valorização dos livros e do Ensino Superior para “gritar” que “tem preto no sul”! Logo nas primeiras cenas, os jovens artistas aparecem em uma biblioteca portando livros como se fossem armas do conhecimento: os tiros são as letras e as rajadas são as rimas. Segue a letra¹⁷⁴ da música:

Fig. 24: Poetas na biblioteca que serviu de cenário para o clipe de “Toma rajada”.



Fonte: <https://www.picuki.com/tag/tomarajada>

Sabe o que acontece
quando os Poetas Vivxs aparecem?
É só tiro de letra! Toma!

Escurece! (2x) Poetas Vivxs grita:
Preto se empodere!
Escurece! (2x) Poetas Vivxs grita:
Preta, erga o black!

Tem preto no sul! Preto no sul!
Preto no... preto no... preto no sul! (2x)
Tem preta no sul! Preta no sul!
Preta no... preta no... preta no sul! (2x)
Deixa os black crescer
Deixa os black se armar
Quando o caso escurecer
Pretx aprenda a se amar (2x)
Deixa os "menó" crescer
Deixa os "menó" rimar
Dá um livro pra ele ler

Pra tu ver no que vai dar (2x)
Vai dar... vai dar... vai dar
Mais pretx na facul! (2x)
Quem duvidou, tô aqui
Tem pretx no sul! (2x)
(...)

(Poetas Vivos, 2019, grifos meus).

Ao final do clipe, uma tela com os seguintes escritos: “15.8% da população riograndense é negra. Não é porque você não vê que não estamos aqui”; em seguida, se forma um mosaico com fotos de poetas, escritores, artistas, músicos e outras referências da cultura negra para o Poetas Vivos.

De maneira um tanto controversa e pouco modesta, o Coletivo se denomina, ainda, como “a primeira iniciativa cultural nacional que utiliza a arte para criar estratégias de enfrentamento à opressão e desumanização diária causada pelo racismo”. É como se, guardadas as devidas proporções, desconhecêssem ou ignorassem a existência de outras iniciativas¹⁷⁵ culturais, Ongs, coletivos, artistas, autores negros e instituições que,

¹⁷⁴ A letra da música “Toma Rajada” foi obtida no canal do Poetas Vivos no YouTube.

¹⁷⁵ Neste link é possível encontrar projetos, nomes e iniciativas de valorização da literatura negra espalhados pelo país: <https://culturadoria.com.br/literatura-negra/>

através da cultura e da arte, já têm atuado nessa direção há tempos (vide o recente movimento de revalorização da literatura negra e dos escritores negros brasileiros, que busca dar visibilidade a autores como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Lélia Gonzales (e tantos outros).

Dentre vários exemplos possíveis para contrapor à autocaracterização do “Poetas Vivos” como “pioneiros”, cito brevemente duas iniciativas antirracistas atuais. Uma delas é o Mapa¹⁷⁶ da Rede Antirracista – ferramenta online e colaborativa lançada pela Ong Ação Educativa, onde é possível identificar práticas pedagógicas desenvolvidas por escolas, centros culturais, coletivos e demais organizações da região central de São Paulo para combater o racismo. A segunda, incluída na produção editorial mais recente, é o livro “Pequeno manual antirracista”, de Djamila Ribeiro (2019), com reflexões para leitores que desejam aprofundar sua percepção sobre discriminações racistas estruturais e assumir sua parcela de responsabilidade na mudança dessa situação. Ribeiro argumenta que a prática antirracista é urgente, deve ocorrer nas atitudes cotidianas e é uma luta de todos.

Outro aspecto relacionado ao Coletivo que merece ênfase está na maneira como alguns de seus membros caracterizam sua relação com a arte que produzem. Na final gaúcha de Slam de 2019, Felipe Ded’s, um dos fundadores do Poetas Vivos, deu uma oficina em que compartilhou, com o público presente, suas experiências como poeta. Em sua fala, mencionou que hoje vive exclusivamente da poesia que produz, das participações em eventos privados, das performances nos bares e na rua. Observou, inclusive, que conseguia ganhar mais do que quando trabalhava por um salário mínimo e incentivou os jovens presentes a não terem vergonha de cobrar cachê quando chamados para algum ‘trampo’:

Todo mundo precisa viver e botar comida na geladeira. Não confundam a ideia de arte como algo separado de trabalho, arte como algo que só deva ser apreciado. Eu ganho sim pra falar, pra me apresentar, pra fazer oficinas - e não tenho medo nem vergonha disso (DED’S, 2019).

Essa concepção de Ded’s sobre viver e manter-se exclusivamente da arte parece ser a mesma “filosofia” que conduz o coletivo e seus artistas. Os jovens protagonistas do Poetas Vivos levam a sério a sua atuação e investem pesado na divulgação de suas atividades nas redes sociais digitais. Só no Instagram¹⁷⁷ o perfil possui mais de oito mil

¹⁷⁶ Disponível em <http://acaoeducativa.org.br/redeantirracista/>

¹⁷⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/poetasvivxs/?hl=pt-br>

seguidores, no Youtube¹⁷⁸ mais de dois mil inscritos e no Facebook¹⁷⁹ mais de cinco mil seguidores. Para Lipovetsky e Serroy vivemos na sociedade do hiperespetáculo e do entretenimento sem fronteiras, definida pelos autores como “a sociedade da tela generalizada”, em que presenciamos uma intensa profusão de imagens através de canais, redes e plataformas em telas de todos os tamanhos, em qualquer lugar e a qualquer momento (2015, p. 159). Nessa era da “abundância espetacular”, de acordo com os autores, “o público cada vez mais se quer e se pensa ator, adota atitudes destinadas às mídias que o filmam. Hoje, os indivíduos se pensam em termos de imagens, e eles próprios se põem em cena nas redes sociais ou diante das câmeras” (2015, p. 160). Nesse aspecto, pensar a si mesmo em termos de imagem e explorar os recursos das redes sociais se torna praticamente um imperativo para a manutenção/sobrevivência de grupos/artistas na contemporaneidade, ainda mais se forem vinculados a perspectivas independentes e a movimentos ditos marginais.

Como expressões artísticas no campo literário contemporâneo, as estratégias do Coletivo Poetas Vivos se constituem como uma prática simbólica deste tempo. A partir das observações, conversas informais e relatos colhidos para esta pesquisa, foi possível constatar que, além de Ded's, outros jovens do Slam também almejam tornar a arte sua profissão ou meio de vida. Porém, há pessoas de dentro do próprio movimento que criticam essa postura, por se alinharem a uma visão um tanto romantizada da arte que emerge a partir do Slam. Há relatos de jovens que largaram ou suspenderam suas atividades (seja a faculdade, a atuação em oficinas para Centros de Juventude de bairros periféricos ou empregos formais) com a expectativa de viver unicamente da poesia e das demais possibilidades surgidas por meio do Slam. Ao mesmo tempo, há outros jovens que percorrem uma trajetória no Slam e nos coletivos como uma atividade paralela, na qual a renda advinda dos eventos e apresentações se torna complementar.

Um dos jovens que apostou na vida artística foi Hércules Marques, que em 2018 produziu quatro zines de poesia e em 2019 lançou seu livro, “Jovem Preto Rei: Nascido para vencer”. Focado em seus propósitos, após dois anos de investimento na vida de artista, Hércules fez uma postagem no Instagram em que anuncia uma parada, como se estivesse prestando satisfações ao seu público. Segundo o poeta, foi necessário buscar

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeEkJPTsiXw>

¹⁷⁹ Disponível em <https://pt-br.facebook.com/poetasvivxs/>

uma atividade convencional, um emprego formal de carteira assinada que assegurasse uma renda certa ao fim de cada mês. O poeta relata assim a sua decisão:

Depois de 2 anos vivendo a vida de artista, eu decidi voltar a trabalhar registrado, num emprego comum. A vida de artista é o seguinte: é trabalhar sem saber quanto \$ vem, quando vem, se vem (...). É viver com o talvez, é contar com a sorte talvez tudo isso seja só uma fase talvez tenha a sorte de ter eventos neste mês talvez se você procurar outra estratégia melhora e de estratégia em estratégia o artista segue tentando se equilibrar entre fazer grana e fazer arte, sem deixar uma coisa atrapalhar a outra embora, sim, muitas e muitas vezes a arte perde, perde em qualidade, perde em honestidade, por conta da necessidade da grana ou a grana se perde pela arte... (HÉRCULES, 2019).

A discussão sobre o valor da arte e a atribuição de seu valor simbólico e financeiro está presente em diversos setores artísticos e envolve questões como profissionalismo *versus* amadorismo, categorização das atividades que podem e/ou devem ser remuneradas, entre tantas outras. Na contemporaneidade essa discussão ganha corpo ao pensarmos no *modus operandi* capitalista, que na perspectiva de Lipovetsky e Serroy (2015) envolve diretamente a arte e retira dela o mesmo potencial de consumo extraído de qualquer outro “produto”, em uma sociedade em que tudo possui valor de uso negociável. Para os autores, “a hibridização da arte não é mais que uma das formas do processo de inovação perpétua e de expansão contínua inscrito no programa genético do capitalismo” (2015, p. 56). Na lógica do “capitalismo criativo”, a arte é permeada por hibridismos, as hierarquias tradicionais são arruinadas, os gêneros se cruzam e novos caminhos se abrem com o objetivo de conquistar novos mercados e novos consumidores (p.56).

Dessa forma, se presenciamos formas híbridas de arte para dar conta de novos mercados e consumidores, e se a arte produzida na contemporaneidade não escapa da lógica capitalista, tanto as práticas inventadas do Slam quanto as táticas empreendidas pelos slammers (seja coletiva ou individualmente) tornam-se desafios para aqueles que buscam viver exclusivamente da arte, como Hércules. O poeta admitiu que, naquele momento, seus esforços e estratégias não davam conta de suas necessidades para viver: “(...) e quem me ama sabe bem o quanto eu sou estrategista, conhecido pelo bom marketing, pela dedicação e o quanto eu corri pela arte, por quem eu inspiro e pelo dinheiro. Não cansei, não parei, apenas tô mudando de estratégia mais uma vez” (HÉRCULES, 2019).

A partir das hipóteses erguidas nesta seção, em que foram investigadas possíveis motivações dos protagonistas do Slam para investirem na produção literária impressa, torna-se difícil identificar respostas exatas – porque o próprio fazer artístico desses jovens se constitui de maneira híbrida. Há uma mistura de práticas, uma composição complexa que envolve desejos romantizados, aspirações autorais, iniciativas para ganhar dinheiro com a arte e a busca por reconhecimento. Enquanto há poetas que dizem priorizar o registro material de seus textos para que os poemas se estendam para além da oralidade e para obter algum retorno financeiro, como Bruno Negrão, há também aqueles que nutrem expectativas autorais, como Cristal, ou que adotam as publicações impressas como elementos estratégicos que, articulados a outras práticas, visam tornar a arte um meio de subsistência – como é o caso de Hércules e do coletivo Poetas Vivos.

4.2 Poesia oral e/em performance

A exploração da oralidade é um dos elementos que caracterizam e diferenciam o Slam enquanto um movimento que resgata e valoriza a prática da poesia oral. Diferentemente do que teria sido a oralidade tradicional, estaríamos, segundo Zumthor, vivenciando uma nova era da oralidade na qual as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz ainda resistem. Resistem na poesia, nos meios de comunicação, nas artes (e na vida social como um todo) às tendências de homogeneização trazidas pela chamada sociedade de consumo. Uma sociedade pautada por uma civilização tecnológica e pós-industrial que, conforme o autor, tende a abafar o que subsiste de outras culturas. Nos encontramos, dessa forma, “no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva” (2014, p. 62).

Metaforicamente, a oralidade é imaginada por D’alva como uma árvore, sendo que o Slam seria um de seus frutos. Ela cita¹⁸⁰, também, os galhos que sustentariam os frutos da oralidade: “São vários galhos – o repente, o griô, o trovador, a canção, os MCs do hip-hop e os slammers” (D’ALVA, 2019). Dos contadores de histórias aos trovadores, dos cantores de hip hop aos slammers, todos contaram (e contam) suas sagas, crenças, feitos, tragédias e desejos de seus povos e comunidades. A manifestação da oralidade

¹⁸⁰ Em entrevista ao Projeto Colabora, em outubro de 2019. Disponível em: <https://projctocolabora.com.br/ods10/a-voz-da-periferia-no-vigor-da-poesia-falada/>

e sua força, que em princípio acontecem em uma audição pública e que somente funcionam dentro de um determinado grupo sociocultural, contribuem, assim, na preservação e celebração de diferentes aspectos da condição humana – o que inclui as “culturas das margens”. Como ressalta Zumthor, “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas” (2010, p. 8).

Desse modo, o Slam, conforme Smith e Kraynak (2009), daria sequência a essa longa tradição oral ligada à poesia e às artes praticada historicamente pelas mais diversas civilizações. Manifestações da poesia oral podem ser localizadas em inúmeras culturas através dos tempos, desde Homero (o poeta épico da Grécia Antiga) até os músicos do hip-hop, passando pelos griôs africanos, pelos trovadores medievais e os poetas *dub* jamaicanos (2009, p.18). A esses exemplos, D’alva (2009) soma, ainda, a embolada e o repente brasileiros, a que acrescentaríamos as payadas¹⁸¹ da cultura gauchesca.

Na perspectiva de Zumthor, a poesia oral teria sido objeto de certo preconceito¹⁸² literário, associada e circunscrita em dimensões como o folclore e a cultura popular – termos considerados ambíguos pelo autor, bastante vagos e sujeitos a diferentes interpretações pelos especialistas em cultura oral. Para Zumthor, as discussões em torno do uso desses termos e classificações da poesia oral envolveram um discurso (latente ou implícito) que visava distinguir o “literário” do “não literário”: “E, neste caso, eu percebo o *literário* vibrante das conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas”, pontuou o pesquisador (2010, p. 22). Porém, como definir o que seria ou não literário quando poemas parisienses da década de 50, escritos e editados, foram posteriormente musicados e se tornaram canções de uso coletivo ou, de forma inversa,

¹⁸¹ Pajada ou payada “é uma forma de poesia improvisada, ou não, com estrofes de dez versos e acompanhamento do violão. Além do Rio Grande do Sul, o estilo é encontrado, sobretudo, na Argentina e no Uruguai (a payada) e no Chile (paya)” (FOLHA DO MATE, 2020). Em 30 de janeiro é comemorado, no Rio Grande do Sul, o *Dia do Pajador Gaúcho* em homenagem a Jayme Caetano Braun, considerado o patrono do Movimento Pajadoril, surgido a partir do ano de 2001. Fonte: <https://folhadomate.com/opiniao/colunistas/cultura-gaucha/dia-do-pajador-gaucha-homenageia-o-missionheiro-jaime-caetano-braun/>

¹⁸² O preconceito literário residiria, por exemplo, na convicção (para alguns etnólogos, historiadores e folcloristas) “de que a poesia oral é, para eles, uma *outra coisa*, enquanto que a escrita lhes é *própria*: outra no tempo ou espaço, para o etnólogo; outra, qualitativamente, para o sociólogo do folclore urbano” (ZUMTHOR, 2010, p. 24).

quando poemas e contos literários basearam-se em uma tradição popular, provoca o autor (2010, p.23). Pensando além: a ideia de literariedade poderia ser aplicada à poesia oral? Para Zumthor, o uso deste termo é indiferente, tendo em vista o critério de qualidade ser algo um tanto impreciso. Nesse sentido, ele considera como poesia, como literatura, tudo aquilo que o público recebe como tal, quando não há uma intenção exclusivamente pragmática. Dito de outro modo: “o poema (...) é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social” (ZUMTHOR, 2010, p. 39).

Tal como a tradição oral, as competições literárias também são históricas. Smith e Kraynak (2009) citam que, nos anos 1600, por exemplo, Cervantes já mencionava os concursos de poesia na obra Dom Quixote. Pela forma como se constituiu através dos tempos, a poesia oral nutre características associadas à diversão e ao combate, e contém em si uma instância provocadora e competitiva:

Marcada por sua pré-história, a poesia oral cumpre assim uma função mais lúdica que estética: ela garante essa partida no concerto vital, na liturgia cósmica. Ao mesmo tempo, é enigma, ensinamento, divertimento e luta. Historicamente, jamais perde por inteiro essas características. Daí sua relativa indiferença aos cânones sucessivos da beleza e, frequentemente, sua agressividade, sua tendência a se organizar em formas contrastivas, provocadoras, suscitadoras de competição (ZUMTHOR, 2010, p. 279-280).

Como abordado anteriormente, nas sociedades ocidentais a cultura escrita adquiriu prestígio e se sobrepôs simbolicamente à cultura oral especialmente a partir do século XV. Contudo, apesar da preponderância do valor da escrita sobre a oralidade por alguns séculos, isto não significa que não tenha havido (e não há) tensão e disputas entre o oral e o escrito. Lajolo lembra que o conflito entre ambos não ficou no passado: basta atentarmos para a diversidade de manifestações artísticas que nos circundam através da oralidade. Questiona a autora: “Não explode ainda hoje à nossa volta uma cultura riquíssima em sonoridades, tons e semitons e que nem sempre encontra espaço no domínio da literatura? O corpo não reivindica espaço e, reconquistado, explode em movimento, em dança, em sensações, em improvisos?” (LAJOLO, 2018, p. 60).

No embate entre oralidade e escrita há períodos e contextos em que a tradição oral ressurgiu com mais ênfase. Particularmente no que diz respeito a América e Europa Ocidental, Smith e Kraynak (2009) sugerem que a tradição oral teria sido retomada com

fôlego nas décadas de 1950 e 1960 a partir do interesse dos *beatniks*¹⁸³ e *hippies* pelo *spoken word*. O uso da palavra falada seria uma forma de resistência às restrições impostas pela Guerra Fria naquela época. Mais tarde, na década de 1970, o surgimento da cultura hip-hop teria produzido uma nova “revolução da palavra” ao remixar música, em especial o elemento do ritmo, e linguagem, retomando, assim, a prática do *spoken word*. Na década de 1980 e início dos anos 1990, desponta a poesia slam, que, no ponto de vista dos autores, “leva adiante a tradição oral, encorajando os poetas e artistas performáticos de hoje a abordar a condição humana moderna, trazendo à vida (e ao centro das atenções) preocupações pessoais, políticas, sociais e espirituais” (SMITH; KRAYNAK, 2009, p. 18, *tradução*¹⁸⁴ *minha*). Dessa forma, se considerarmos o Slam como uma arte da oralidade que contribui em alguma medida com o resgate e valorização da cultura oral na contemporaneidade, cabe a pergunta sobre como se dá a apresentação de seus poemas orais, através da performance¹⁸⁵ de seus participantes.

É crível afirmar, a partir das observações empreendidas no trabalho de campo realizado para esta pesquisa, que o caráter performático da poesia Slam é o elemento constitutivo que mais impacta e toca o público nas rodas de poesia. D’alva, por exemplo, é categórica ao afirmar que “não há quem saia ileso das performances de um slam” (2011, p.123). A autora norte-americana Sommers-Willett, por sua vez, alega que não se pode resumir a apresentação ao vivo das poesias à questão da oralidade e da escuta, já que se trata de uma “experiência multissensorial” na qual o público presencia como o poeta “incorpora fisicamente” o poema (2009, p. 19).

¹⁸³ “Beatnik” é um termo depreciativo criado pela mídia estadunidense para designar jovens que copiavam o estilo da “Geração Beat” – geração de jovens intelectuais norte-americanos que em meados da década de 50, pós Segunda Guerra Mundial, quebraram o *status quo* do “*american way of life*” por estarem cansados do modelo de ordem estabelecido no país. Foi um movimento de contracultura na literatura que teve como algumas características uma escrita compulsiva, uma linguagem informal, intensidade temática e narrativa, apoio à igualdade étnica, miscigenação e trocas culturais entre raças e valorização da transmissão oral. Fonte: Superinteressante (2018). Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-geracao-beat/>

¹⁸⁴“(...) carries the oral tradition forward, encouraging today’s poets and performance artists to adress the modern human condition by bringing to life (and the spotlight) personal, political, social, and spiritual concerns (...)”.

¹⁸⁵ A Performance corresponde a um campo ampliado de estudos, que vai muito além da noção de desempenho ou de uma associação automática a uma linguagem artística específica das Artes. Segundo Icle (2010), a Performance se desenvolveu, se espalhou e se fragmentou em uma série de noções em diferentes campos do conhecimento, tornando-se um “campo de tensões epistemológicas” que oferece possibilidades e dialoga com múltiplas áreas – sendo uma delas a Educação (p.11). Advinda de uma convergência dos campos das Artes, Antropologia e Filosofia, a Performance também é caracterizada por seu aspecto “interdisciplinar e indisciplinado”. Assim, não é possível obter uma definição segura, fixa e unívoca sobre a Performance – tendo em vista que é justamente essa impossibilidade de “aprisioná-la” a um determinado significado que constitui sua característica principal (2010, p. 11).

Independente das formas, especificidades e diferenças com que as Artes, a Antropologia e a Filosofia concebem e trabalham a ideia de Performance, todas dão ênfase a um aspecto comum: a centralidade do corpo, tido como “lugar e referência por intermédio do qual o ato performático e sua Performatividade encontram termo” (ICLE, 2010, p. 15). Mas com que perspectiva, dentre as várias existentes que abordam e problematizam a Performance, se poderia pensar as manifestações da poesia oral e performática no Slam? Possibilidades são várias. Conforme Icle (2010), para cada uma das “áreas de origem” da Performance se desenham práticas e acepções diferentes, como por exemplo: as noções de Performance artística (na sua especificidade como linguagem artística); de Performance social (na sua manifestação como ação e prática social) e de Performatividade da linguagem (a partir da noção de que certos enunciados que proferimos não têm somente caráter descritivo, mas performativo – constituem, fazem coisas em vez de apenas descrevê-las) (p. 11-12; 14).

A partir do levantamento realizado em artigos, teses e dissertações relativas ao Slam e ao universo da literatura marginal, constatei que, no que tange à performance no Slam, tais produções se apoiam (não só, mas sobretudo) nos estudos do historiador, crítico literário e linguista suíço, Paul Zumthor. O trabalho deste autor, de acordo com Ferreira (2014), significou um divisor de águas para os estudos medievais e de poéticas do oral, entre outros motivos porque deu destaque à palavra poética e criou uma base de atuação na qual as questões da voz, do corpo e da presença possuem um papel importante. Ainda, segundo Ferreira, Zumthor teve a postura teórica e inovadora de “contemplar desde os textos tradicionais da voz viva aos que se transmitem pelos mais diversos suportes e mediações, incluindo os da cultura de massas e os das vanguardas” (p. 9). Para Icle (2010), Zumthor desenvolveu um trabalho marcante sobre a Performance no campo da literatura, ao revelar, por exemplo, na relação com a leitura, como a performance está presente em todo o texto, desde uma leitura (em um grau minimizado) até um espetáculo (em um grau maximizado), sendo este último “o exemplo extremo no qual um corpo está implicado na implicação de outros corpos” (ICLE, 2010, p. 15). Ainda sobre Zumthor, Icle aponta que “O autor se une às vozes da Arte da Performance e da Antropologia – ainda que não necessariamente nominadas – para restituir o corpo e ao corpo a experiência da voz e do texto” (ICLE, 2010, p. 15).

Dessa maneira, para abordar a questão das performances no Slam, continuo a tomar como referência os escritos de Zumthor, autor que cruza aspectos históricos da literatura com aspectos da performance. Ao demonstrar interesse pela força da voz viva,

suporte vocal da comunicação humana que se manifesta no (e através do) corpo, o autor produz elaborações pertinentes à abordagem aqui proposta sobre a performance no Slam.

4.2.1 A performance em Zumthor e o Slam – considerações

Na obra “Introdução à poesia oral”, Paul Zumthor desenvolve a ideia de performance aplicada às situações de comunicação humana, ao dar ênfase às manifestações da poesia através da voz. Em uma definição inicial, para ele “a *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p.31). Tal ação envolveria, basicamente, o locutor/intérprete (a pessoa que enuncia o poema), o destinatário/ouvinte/espectador (o seu público) e as circunstâncias da comunicação (tempo, lugar, cenário). Já em “Performance, Recepção e Leitura”, Zumthor aprofunda os estudos da relação entre texto literário e performance, esta última considerada por ele como “o único modo vivo de comunicação poética” (p.37). Vejamos como Zumthor pensa a ideia de performance nesta obra:

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

Dessa forma, na perspectiva do autor, a performance se constitui em um ato de comunicação humana que se dá em um tempo presente e com a participação de pessoas implicadas de maneira imediata. “A performance é então um momento da recepção: o momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Para ele, “é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’”, termo um pouco estranho, segundo o autor, mas que nos introduz na ordem da percepção sensorial, das emoções e vibrações fisiológicas manifestadas pelo próprio leitor/ouvinte no contato com um texto de carga poética (ZUMTHOR, 2014, p. 51; 52; 54). Seria essa capacidade de nos deslocar, de provocar reações físicas e sensoriais, de nos “balançar” o que, para Zumthor, torna o texto poético performativo. O contato com o poético desestabiliza, produz reações corporais que alteram o fluxo sanguíneo, produz efeitos no corpo e nos sentidos de quem o vivencia:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Ao refletir sobre os diferentes momentos da trajetória de um texto poético, seja no suporte oral ou escrito, Zumthor identifica as etapas de *formação*, *transmissão*, *recepção* e, após, outras recepções denominadas por ele de *reiteraões* (2014, p. 64). Quando se trata especificamente de apresentação de texto poético em uma situação de oralidade, Zumthor enfatiza as percepções sensoriais: a “formação” aconteceria através da voz do intérprete (que carrega a palavra); a “transmissão” se daria por um personagem que utiliza sua voz viva em forma de palavra (necessariamente ligada a um gesto); a “recepção”, por sua vez, é materializada pela audição, acompanhada da visão (ambas tendo como objeto o discurso performatizado). Para o autor, “é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance” (ZUMTHOR, 2014, p. 65). Assim, nesse “modelo” de comunicação oral proposto por Zumthor para ilustrar as etapas de uma poesia em situação de oralidade, persiste um conjunto de percepções que envolvem a visão, a audição, o tato, o intelecto e a emoção. No seu entendimento, todas essas funções “se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único” (2014, p. 66).

Considerada pelo autor elemento e principal fator constitutivo da poesia oral, a performance implicaria uma determinada *competência*, ou seja, um saber relativo ao fazer, ao dizer e, até mesmo um “saber – ser”, localizado no tempo e no espaço, que se manifesta por meio do corpo. “O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). É através dos movimentos corporais do intérprete que a gestualidade se materializa e se projeta na performance, ligando o corpo à poesia. Os gestos, quer sejam arbitrários ou motivados, são um dos elementos da performance. Eles constituem o jogo de cena corporal e podem significar, chamar a atenção e apelar à emoção do ouvinte/espectador (p. 219).

Além de enfatizar a centralidade do corpo e a relevância da gestualidade, o autor destaca igualmente os papéis do intérprete e do ouvinte na performance. O intérprete seria aquela pessoa que se manifesta através da voz e do gesto e que também pode

ser a compositora (na íntegra ou em parte) daquilo que diz ou canta (2010, p. 239). No que tange ao Slam, vale lembrar que os poetas são simultaneamente compositores e intérpretes, tendo em vista uma das regras básicas da competição: os poemas devem ser de autoria de quem os apresenta.

Fig. 25: Intérprete em performance no Slam.



Fonte: Glauber Ribeiro

Por sua vez, o ouvinte/espectador, enquanto público, também faz parte da performance e, de acordo com Zumthor, seu papel é tão importante quanto o do intérprete/poeta. A recepção de um poema é compreendida como “um ato único, fugaz, irreversível...e individual”, ou seja, cada espectador sentiria a performance a partir de uma percepção particular, já que, para o autor, é duvidoso que tal experiência seja vivenciada exatamente da mesma forma por duas pessoas (2010, p. 255). Na performance o público participaria como receptor ou co-autor (quando também cumpre o papel de intérprete).

Nas rodas de Slam o que se vê é uma alternância de papéis – já que todos os presentes, em diferentes momentos, em maior ou menor intensidade e protagonismo, participam do acontecimento em suas funções específicas. Nesse caso, intérpretes e ouvintes se misturam; “entretanto, no seio da ação comum, as diversas instâncias funcionam distintamente” (ZUMTHOR, 2010, p. 259). Dessa forma, penso que as funções de ouvintes e intérpretes se alternam na *situação performancial*¹⁸⁶ das rodas de

¹⁸⁶ Para Zumthor, *situação performancial* tem a ver com o reconhecimento de um espaço de ficção entre os participantes da performance, que é da ordem da teatralidade. No seu entendimento, o espaço onde a

Slam, ou seja: há momentos em que os poetas ocupam o lugar de intérpretes pois são os atores da competição e enunciam os poemas orais, e há outros em que a plateia e os apresentadores do evento assumem essa posição em seus determinados papéis no jogo ritualístico do Slam.

Ao articular tais considerações com o contexto de uma batalha de poesia Slam, entendo, portanto, que a performance abrange a roda de poesia como um todo – e não está focalizada somente na atuação dos poetas. A performance, dessa forma, não poderia ser entendida como um ato exclusivo de um artista mas sim como um fenômeno que é de ordem relacional. Necessariamente a performance implica a relação com o outro e, no que diz respeito ao Slam, ela envolve todos os sujeitos presentes no encontro: os poetas, os organizadores dos grupos de Slam, o apresentador da competição, o público espectador e os jurados escolhidos entre o público para julgar os poemas. Mas como o público de um Slam percebe e entende a performance? Nos limites e possibilidades dessa pesquisa, é interessante observar que alguns frequentadores entrevistados destacam a importância da presença e interação do público nas rodas de Slam, mas compreendem a performance como um ato inerente aos poetas, vistos como os protagonistas do acontecimento. Vejamos como se posicionaram alguns espectadores do Slam por mim entrevistados.

Para Bruna Rodrigues¹⁸⁷, “o slammer precisa realmente do público” (Entrevista¹⁸⁸ pessoal, 2019). Na sua percepção, é o retorno imediato dos espectadores durante a declamação dos poetas que comunica o quanto o público está gostando e se identificando com o poema (ou não). “Essa energia contagia todo mundo da roda (...) Porque tu não tá só sentado olhando, tu tá participando e eu acredito que isso também é uma das coisas que faz a pessoa vir (ao Slam)”, diz Bruna. A entrevistada afirma, ainda, que o apoio e acolhimento do público nas apresentações também estimula e encoraja os próprios espectadores a se tornarem futuros competidores.

performance se insere opera, ao mesmo tempo, como lugar cênico e como uma manifestação de uma intenção de autor. “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto (...) A *situação performancial* é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha” (ZUMTHOR, 2014, p. 42; 44)

¹⁸⁷ Bruna Rodrigues tem 22 anos e mora em Alvorada-RS. É estudante de Direito e trabalha na área de Direito Empresarial.

¹⁸⁸ Entrevista concedida a essa pesquisadora no dia 25 de setembro de 2019, durante edição do Slam Chamego no Largo dos Açorianos (Porto Alegre).

Já no entendimento de Adriana Costa¹⁸⁹, professora de Ensino Fundamental e Médio na Rede Estadual e frequentadora de Slams na capital gaúcha, a performance possui um “peso diferente” por apelar aos sentidos da audição e da visão dos participantes. Para ilustrar o argumento, cita como exemplo a sua experiência com adolescentes em sala de aula: “Eu acho que o impacto da performance ali, de tu escutar (...) e ver, né? Eu acho que os adolescentes, pelo que eu percebo quando dou aula, eles são da imagem, muito muito muito visuais”. A juventude que vai ao Slam, em seu entendimento, constitui uma geração tecnológica e intensamente visual, que valoriza sobremaneira a imagem. Tanto, que em suas aulas, ela conta que costuma lançar mão de recursos audiovisuais para capturar a atenção de seus alunos: “Nas minhas aulas eu uso uma estratégia¹⁹⁰ de passar um vídeo ou uma música e em seguida coloco um textinho pra eles analisarem, (...) porque eles precisam primeiro ser tocados” (Entrevista¹⁹¹ pessoal, 2019). Questionada se ela mesma se considera uma participante da performance no Slam, Adriana afirma que se sente parte integrante daquela cena, bem como de tudo o que ali acontece. Salienta, ainda, que para se concretizar uma boa batalha “tem que ter a troca” entre plateia e poetas, e explica: “Se o poeta não tá confortável ou não tá sentindo aquele retorno da plateia que tá assistindo, não vai ser uma boa roda (de Slam)”, enfatiza. (Entrevista pessoal, 2019).

Por outro lado, para Leonardo Nunes¹⁹² a plateia desempenha uma função receptora com suporte eventual aos poetas, vistos por ele como os detentores da performance. Perguntado se seria possível pensar no público como parte da performance no Slam, ele responde assim: “Muitas vezes já aconteceu, tanto que a plateia às vezes contribui muito na hora da performance (do poeta) e tem uns que nem percebem que contribuem. Um simples assobio que tu der, (...) aquilo também ajuda o poeta na hora”, pondera. (Entrevista¹⁹³ pessoal, 2019).

¹⁸⁹ Adriana Costa tem 29 anos. É licenciada em História e professora da Rede Estadual de Ensino na Zona Sul de Porto Alegre – RS.

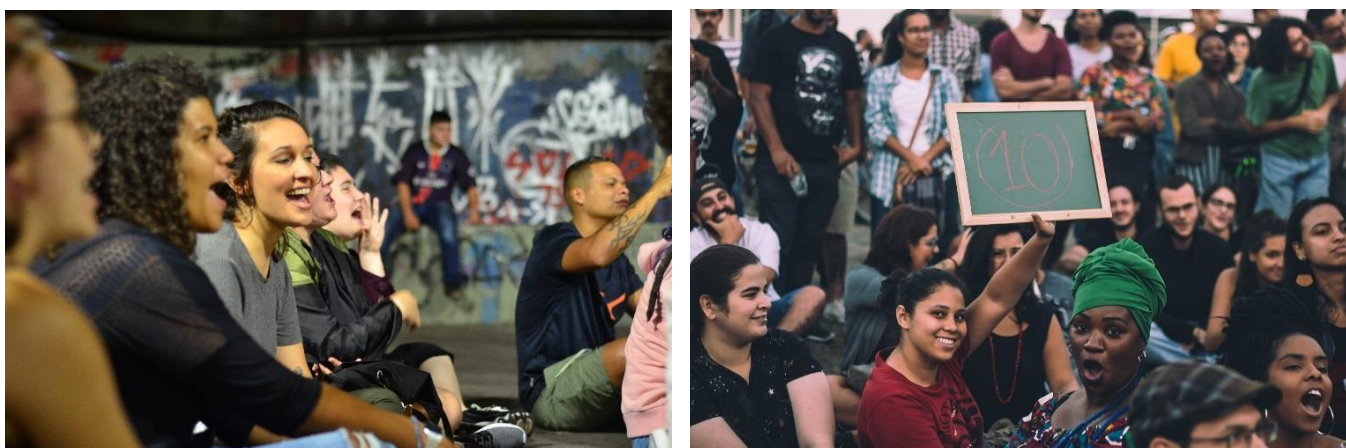
¹⁹⁰ Esse apelo ao audiovisual como recurso inicial para capturar a atenção da geração atual denota a empatia, a inserção e a identificação dos jovens com a cultura tecnológica, o que, segundo Barbero (2008), revela novas sensibilidades de ordem cognitiva e expressiva. Para o autor, as novas formas de juventude encontram seu próprio ritmo e “idioma” por meio de seus relatos e imagens, em suas sonoridades, fragmentações e velocidades (p.10).

¹⁹¹ Entrevista concedida a essa pesquisadora no dia 03 de outubro de 2019 em um restaurante no bairro Cidade Baixa (Porto Alegre).

¹⁹² Leonardo Nunes tem 20 anos, mora na Zona Oeste de Porto Alegre e desenvolve um projeto independente com ilustrações. É frequentador assíduo de Slams e eventualmente também participa como poeta.

¹⁹³ Entrevista concedida a essa pesquisadora em 29 de setembro de 2019 em edição do Slam Peleia no SESC Centro de Porto Alegre.

Fig. 26. Público, participante ativo na performance do Slam.



Fonte: Glauber Ribeiro (à esq.); Facebook Slam Chamego (à dir.).

É pertinente ressaltar que, no roteiro/ritual de funcionamento de um Slam, tal como descrito no capítulo 2 desta tese, o público de fato reage e se envolve diretamente nas batalhas de poesia: ele comemora, aplaude, se emociona, grita em coro o “grito de guerra” do grupo de Slam, levanta os braços para alertar os poetas quando o tempo limite da apresentação está esgotado, tece elogios espontâneos às apresentações de que gosta e vaia as notas consideradas injustas. E mais: esta plateia de jovens, convocada constantemente a interagir pelo *slammaster*, é previamente orientada em sua participação e, portanto, tem ciência dos momentos nos quais pode se manifestar e daqueles em que precisa silenciar para apreciar os poemas – por mais que haja ruídos e escapes espontâneos ao roteiro, como enfatiza Taylor (2013).

A respeito da percepção dos entrevistados, é notável que, mesmo com a convicção de que, enquanto espectadores, eles são participantes ativos do Slam – o que vai além de uma recepção passiva e silenciosa – a performance se revela, em suas falas, atrelada à figura dos poetas como protagonistas da cena. Dito de outro modo, por mais que haja o envolvimento e a interação do público – constantemente estimulado a isso – os frequentadores ouvidos nessa pesquisa não se percebem equiparados aos poetas em termos de performance (o que é compreensível se pensarmos na natureza do evento e no destaque conferido aos poetas naquele contexto).

A partir das considerações tecidas sobre a performance na perspectiva de Paul Zumthor e sobre o papel do público na performance do Slam, passo a focalizar, na seção seguinte, como a poesia slam do RS se manifesta através das performances. Meu objetivo, assim, é compreender características próprias das performances do Slam a

partir de concepções e olhares que emergem dos atores envolvidos no movimento e, também, investigar como se dá o processo criativo/inventivo de alguns poetas – com base na narrativa deles próprios. Ao mesmo tempo, compartilho percepções pontuais sobre as performances observadas ao longo do trabalho de campo – não como especialista do assunto, mas como observadora e do ponto de vista de quem assiste e participa como público, na plateia de um Slam.

4.2.2 As performances dos competidores sob diferentes perspectivas

As performances que acontecem no Slam podem ser classificadas, de acordo com a caracterização proposta por Zumthor, como performances faladas. Como o próprio nome sugere, as performances faladas, na tradição ocidental moderna, se realizam sem a contribuição de qualquer instrumento ou acompanhamento musical – o que, na visão do autor, valoriza mais a potência e a harmonia próprias da voz (2010, p. 250). Conforme já mencionado no capítulo 2, desta tese, uma das regras básicas para a existência de um Slam de poesia é justamente esta: o poeta só pode recitar utilizando o seu corpo e a sua voz sem o uso de qualquer adereço, objeto cênico ou instrumento musical. O slammer, nesse sentido, só pode recorrer ao corpo e à modulação da voz (nas dimensões de altura, intensidade, timbre, ritmo de enunciação, utilização de acentos) para emocionar a sua audiência, “seja pelo humor, pelo horror, pelo caos, pela doçura, pela perturbação ou pelas inúmeras sensações emocionais e corporais que propõe” (D’ALVA, 2011, p.123).

Para o fundador do Slam, Marc Smith, a performance é um aspecto crucial que constitui e diferencia a poesia Slam das demais. Na sua concepção, os slammers devem se esforçar para, em seus poemas, dar à performance “o mesmo peso que dão ao texto” (SMITH, 2009, p. 7). Para ele, uma boa poesia performática terá atingido o seu objetivo quando reunir o melhor texto possível à melhor apresentação possível – o que passaria por realizar uma performance apaixonada e que provoque emoção (2009, p. 7). Contudo, a fala de Smith parece partir da premissa de que performance e texto se localizam em instâncias de criação separadas. É como se o poeta desse um peso inicial à composição do texto, e após, secundariamente, devesse buscar formas de apresentá-lo da maneira mais impactante possível. Entretanto, questiono se a criação do poema e a performance dos poetas/competidores se desenvolveriam de maneira dicotômica e sucessiva, com uma separação entre as instâncias “palavra” e “corpo” (como sugere Smith), ou se tal

processo se daria de forma concomitante, simultânea, como uma prática em que os processos não se dão separadamente. Pode-se especular se, já no momento da escrita do texto, o poeta o iria ajustando a possíveis efeitos para o momento da performance. Nesse sentido, para identificar algumas pistas sobre como se constituem as performances dos poetas do Slam, a investigação buscou, na narrativa deles próprios, evidências sobre os seus processos criativos.

Porém, antes de adentrar nas narrativas dos poetas sobre o tema, há outra regra fundamental (norteadora do funcionamento do Slam e já citada nesta tese) que merece ser lembrada quando se fala em performance: o tempo de três minutos para cada apresentação. O slammer De Aquino afirma que a regra do tempo molda um formato específico para as suas poesias: “Hoje eu tenho poesias que são poesias para o Slam, especificamente para o Slam, porque daí tu começa, querendo ou não, a te enquadrar num formato em que tu tem três minutos” (Entrevista pessoal, 2019). Ou seja: é neste breve lapso temporal que os slammers buscam, através da performance, despertar sentimentos e impactar o máximo possível os jurados e o público. Segundo D’alva, esse limite de tempo para contar uma história exige deles um investimento criativo que “passa por um processo determinado e específico de concentração e expansão”, explicado da seguinte maneira:

Num primeiro momento, os *slammers* utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema o qual querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar. Posteriormente se dá o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado se vivifica por meio da emissão sonora e se dilata na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal presentificando a “força-forma” (Zumthor, 2007) do texto (em seu sentido amplo) e levando o público a percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos (...). Dependendo do grau de identificação da plateia com o poema, esse tempo se estende ou se contrai, distancia ou aproxima o passado, presentifica ou desmorona o presente, joga “iscas para o futuro” (D’ALVA, 2011, p. 122, grifo do autor).

No processo de concentração e expansão narrado por D’alva, fica evidente o quanto as regras básicas que conduzem o jogo ritualístico do Slam acabam por moldar efetivamente a performance, como afirmou o slammer De Aquino. Assim, tais características condicionantes – quer sejam mais ou menos desafiadoras aos poetas – interferem diretamente nos seus processos criativos. Na visão de D’alva esse condicionamento necessariamente traz teatralidade às performances, pois é preciso dar vida a uma composição minuciosa, o que exige dos slammers

explorarem o máximo de seus “corpos-vozes”, em sua musicalidade, dinâmicas de respiração e movimentação corporal, presentificando nessa dança-representação, imagens, sentimentos e cores, na busca pela comunicação imediata e urgente (D’ALVA, 2011, p. 123, grifo da autora).

Essa teatralidade de que nos fala D’alva envolve todo um conjunto de ações realizadas com a fala e o corpo, no instante presente, no encontro entre poeta e ouvinte, em um ato comunicativo que coloca em jogo as estruturas corporais e sensoriais para materializar a performance. Nas batalhas de Slam os poetas precisam, portanto, utilizar suas habilidades na potência máxima para que a performance atinja os seus objetivos e estabeleça conexão com o público.

Fig. 27: Poetas Danova (esq.) e Julinho (dir.) na edição final do Slam Peleia 2019.



Fonte: Glauber Ribeiro.

Todavia, há quem critique, dentro do movimento, o que considera ser um “excesso de teatralidade” por parte de alguns poetas mais efusivos (e experientes) em suas apresentações. Para Afrovulto, articulador do Slam Chamego, a performance é importante, mas, quando muito ensaiada, fica “forçada”, “quadrada”. Ele argumenta: “Teu corpo é a tua ferramenta, mano (...) Uma coisa é tu saber usar bem e outra coisa é tu fazer dele tipo um cardápio: ‘Ah, vou usar assim, agora eu choro, agora eu ajoelho’, que daí fica parecendo teatro, muito encenado”. Já para Shaiana, organizadora do Slam Peleia, a performance é recebida por cada pessoa de forma singular: “Quando eu falo com o jurado eu digo: como toca em ti a poesia, pode ser que não toque em mim. É particular demais”. Mesmo que admita a performance como um elemento determinante nas batalhas de Slam, Shaiana acredita que

(...) o teatral demais perde um pouco da verdade (...) Uma coisa muito performática não me atrai, perde a graça, o brilho, o encantamento, perde a veracidade daquilo porque tu tá fazendo uma coisa muito mais pelo “10”. É uma competição, e quando [se] compete a nota torna aquilo mais atrativo (...). Todo mundo tá ali por isso, mas quando tu tá *muito além*, eu acho que isso pra mim não bate. (Entrevista pessoal, 2019, grifo meu).

O “muito além”, para a organizadora do Slam Peleia, está relacionado com certas performances percebidas como exageradas ou elaboradas em demasia. Como exemplo, ela cita que alguns poetas pensam a composição textual e corporal nos mínimos detalhes, planejam cada ação com a intenção de produzir determinados efeitos no público: “Tem frases de impacto, palavras de impacto. Tem coisas que tu sabe que quando tu falar sobre isso aqui a galera vai [reagir com] ‘Uoooww’. As pessoas escrevem para o Slam pensando que tipo: ‘Eu vou respirar aqui, e quando eu der esse ‘pá’ aqui, deu né?”, exemplifica Shaiana. Em sua percepção, esse excesso de preparação pode fazer com que as performances percam em espontaneidade e, até mesmo, em originalidade. Mesmo que todos os participantes ali envolvidos tenham a noção que se trata de uma competição de poesia, com notas, prêmios etc, e que estejam ali também atraídos por essa ideia, é como se houvesse uma compreensão implícita (especialmente entre os organizadores e frequentadores assíduos dos grupos de Slam) sobre o que seria mais ou menos legítimo nas performances dos poetas, numa certa ‘gramática’ tácita no Slam.

É senso comum na cena local do Slam – e afirmo isto com base em entrevistas e observações no trabalho de campo –, a ideia de que as pessoas produzem suas performances especialmente para as batalhas de poesia. Na perspectiva da poeta Bianca Machado, “tem gente que já escreve tipo assim, pensando em como vai ser lá no Slam, como o público lá vai receber, e não escreve pra si ou de forma genérica. Escreve para o Slam” (Entrevista pessoal, 2019). Assim, produzir pensando no Slam e para o Slam compreende um trabalho de preparação que pode abranger, por exemplo, desde a ocupação do espaço na roda, passando pelas pausas, respirações, modulações vocais e movimentações corporais, até a escolha de determinado tema, abordagem e colocação pontual de determinados versos, as chamadas *punchlines*.

As *punchlines* são utilizadas pelos slammers como recurso ou estratégia para “levantar os poemas” e provocar impacto nas performances – faz parte do que eles acreditam ser a “fórmula da poesia Slam”. Também conhecidas como “linhas de soco”, representam uma influência do rap no Slam e correspondem àquelas linhas consideradas mais fortes do poema, uma sequência de versos potentes que visam torná-

lo mais contundente. Ao buscar o significado de *punchline* a partir de uma referência do contexto específico do rap, encontro uma postagem¹⁹⁴ do rapper e poeta brasileiro Rincon Sapiência (2015) com a descrição que segue: “uma *punchline*¹⁹⁵, ou linhas de soco, é uma sequência de “rimas” feitas para impressionar o ouvinte, geralmente uma analogia, metáfora ou referência bem elaborada”. Já no dicionário Cambridge¹⁹⁶, a referência é mais geral, e o termo *punchline* é definido como “a última parte de uma história ou de uma piada que explica o significado do que aconteceu anteriormente ou o torna engraçado”¹⁹⁷ (CAMBRIDGE, 2020, tradução minha).

Ao narrar um momento específico de uma performance no Slam, a pesquisadora brasileira Di Leone descreve a *punchline* como “a linha final, o remate, o ápice ou clímax que deveria gerar os aplausos, o êxito e a consagração”¹⁹⁸ (2019, p. 8). O slammer Belchior utiliza a metáfora de uma lomba¹⁹⁹ para exemplificar como funcionam as *punchlines* em uma performance para o Slam. Segundo ele,

A poesia recitada é como se fosse uma lomba, que sobe e desde sobe e desce. Então tu vai contextualizando a tua *punchline* com o teu corpo, com a tua entonação, e quando chegar no ápice da *punchline* tu solta ela e volta desde o início, no próximo ‘verso’²⁰⁰, tentando reerguer outra pra tirar grito (Entrevista pessoal, 2019).

“Tirar gritos” seria um dos objetivos do uso de *punchlines*, ou seja, quanto mais gritos a plateia der, quanto mais reações o público manifestar, mais impressionados com a performance tendem a ficar os jurados. Há pessoas que chamam os poetas competidores que usam muito a estratégia das *punchlines* de “caçadores de *Pow*” ou “caçadores de *Tchun Tchá*”, que correspondem a algumas reações manifestadas pelo público durante e após as performances.

Assim, a partir de algumas definições e impressões a respeito das *punchlines* como recurso textual, é crível afirmar que o termo geralmente está relacionado ao final

¹⁹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/rinconz1/posts/438467139673421/>

¹⁹⁵ Neste link é possível assistir ao clipe da música “Linhas de Soco”, composta por Rincon Sapiência com a utilização de *punchlines*, do início ao fim. O vídeo possui mais de quatro milhões de visualizações no YouTube.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_72FieD4V4&feature=youtu.be

¹⁹⁶ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/punchline>

¹⁹⁷ “The last part of a story or a joke that explains the meaning of what has happened previously or makes it funny”.

¹⁹⁸ “la línea final, el remate, el ápice o clímax que debería generar os aplausos, el éxito y la consagraciones”.

¹⁹⁹ Ladeira, encosta, declividade de um morro.

²⁰⁰ Tanto Rincon quanto Belchior, em suas respectivas falas, parecem dar às palavras “rima” e “verso” significados não canônicos. Para Rincon, “rima” parece ser cada verso, enquanto para Belchior, “verso” corresponderia à estrofe.

Fig. 28: Hércules Marques (Jovem Preto Rei).



Fonte: Glauber Ribeiro

E o seu receio é que eu erre feio
E leve a vida como se fosse um recreio

Mas eu levo a sério
Esse é meu critério
Eu não paro
Até construir um império

Você disse que quer a sua parte em dinheiro
Mas como eu sou teimoso
Eu vou dar o mundo inteiro

Não, mãe
Eu não sou igual ao meu pai em nada
Você sabe que eu sou muito mais esperto
Não faço questão que o meu filho conheça
o avô
Mas faço questão de conhecer meu neto

Sim, mãe
Eu carrego marcas dessa vida
Mesmo assim permaneço de coração aberto
É que eu tô escrevendo meu futuro
Igual eu escrevo minhas poesias
E é por isso que tá dando tudo certo

Mãe, eu não quero morar em São Paulo
Pelo contrário
Ainda vou te tirar,
Te levar pro sítio que cê sempre quis
Falar que é seu e que cê não precisa trabalhar

Mas antes disso, quem tem que trabalhar sou eu
Então eu vou nessa, tenho que correr
Se eu errar, bota na minha conta
Mas se eu acertar
Claudia, é por você.

(Hércules, 2019, grifos meus).

Entretanto, para impactar a plateia, ter mais chances de obter notas altas e ganhar a competição, parece haver um limite – nem tudo se mostra válido e é bem aceito por todos da mesma maneira. Seria um limite implícito, articulado a uma determinada concepção de autenticidade que não chega com nitidez ao público eventual de uma roda de Slam, passando despercebido pela grande maioria dos frequentadores casuais. Assim, não soa bem (para organizadores e frequentadores assíduos, que já conhecem os perfis dos competidores) que slammers apresentem poemas (na primeira pessoa do singular) sobre vivências que não são/foram suas ou sobre universos dos quais não fazem parte. “No Slam a galera não deixa passar (...) A gente já é enrolado tanto, de tantas coisas, que quando eu vou pro Slam eu quero ouvir verdade, eu não quero ouvir mentira”, diz Shaiana. De certa forma essa noção que articula a vivência como um

critério de conhecimento de determinada situação e se volta para a percepção de autenticidade de quem fala ou pode falar, remete novamente ao conceito de lugar de fala o qual já abordamos na pesquisa. Uma perspectiva polêmica sobre o conceito é apresentada por Bosco (2017) ao afirmar que a ideia de lugar de fala (que *a priori* possui uma natureza inclusiva), também pode ter um uso de caráter excludente. Segundo Bosco, tal conceito

deve servir para que sejam reconhecidas e valorizadas intervenções vindas dos sujeitos com experiência direta, vivencial das questões identitárias, uma vez que essa experiência permite o conhecimento de aspectos não descortináveis pelas abordagens vindas de sujeitos desprovidos dela (...) Mas, por outro lado, ele pode ser mobilizado para desqualificar os sujeitos “de fora”, a fim de desencorajá-los a entrar no debate (BOSCO, 2017, p. 28-29).

Não quero dizer, com isso, que a postura de Shaiana e outros entrevistados sobre a questão da legitimidade dos poemas seja motivada por um sentido excludente da ideia de lugar de fala. Não percebo, nas narrativas dos participantes entrevistados, uma intenção de exclusão em relação aos sujeitos “de fora”, mas sim uma conduta de maior reconhecimento daqueles poetas que, dependendo do modo como performam suas questões identitárias e experiências de vida, ganham credibilidade entre os pares no movimento.

Ao ser questionado sobre quais performances mais o emocionam no Slam, Leonardo Nunes compartilha uma percepção semelhante à de Shaiana ao responder que se sente mais afetado por aquelas em que o poeta se revela espontâneo e expõe suas fragilidades:

São as espontâneas, onde a pessoa mostra a vulnerabilidade dela. Onde ela abre o peito e tipo é isso aqui: “eu tô expressando o que eu tô sentindo”. Aquilo veio de algum lugar e não tem como a pessoa simular que aquilo é uma mentira. (...) Tem pessoas que fazem poesia sobre coisas que não viveram e isso é feio pra caramba (Entrevista pessoal, 2019).

Para Leonardo, quanto mais o poeta compartilha seus sentimentos e vulnerabilidades em forma de desabafo nas performances, mais tocantes elas se tornam – perspectiva que pode ser entendida como diversa da preparação calculada de uma performance para vencer uma competição. Dessa maneira, é possível capturar a existência de uma expectativa de recepção por performances que estejam mais alinhadas a histórias autobiográficas/experiências/relatos próximos ou do contexto da

vida pessoal e social dos poetas, do que a narrativas ficcionais integralmente inventadas que estejam distantes ou desconectadas de suas vivências e repertórios.

Essa evidência parece ser articulada com a análise de D'alva sobre a performance poética do Slam. A autora aponta para um aspecto que julga fundamental para a compreensão das performances do ponto de vista do discurso: a ideia de “autorrepresentação”. Segundo a autora, a autorrepresentação “diz respeito não só a contar sua própria história, com suas próprias palavras e com uma profunda apropriação de seu sentido, mas também contá-la criando uma estética específica e própria que influi no conteúdo e é influenciada por ele” (D'ALVA, 2011, p.122). A partir de depoimentos de slammers, D'alva ressalta, ainda, que os poetas se encontram em uma instância performática na qual as dimensões da arte e da vida fazem parte do mesmo plano. Penso que é nesse sentido que emergem as expectativas sobre performances que sejam consideradas pelos participantes do movimento Slam como legítimas e de caráter autobiográfico.²⁰³

Porém, é necessário abrir um parênteses para apontar uma exceção em termos de performances possíveis no Slam. De acordo com Bárbara, da coordenação do Slam Peleia, outra abordagem aceita são aqueles poemas que, além de serem bem construídos em termos de métrica e rima, sejam repletas de referências culturais do universo daqueles jovens, tal como letras de música, personagens de filmes, artistas do universo hip-hop etc. Como exemplo, ela cita a performance do poeta Da Nova²⁰⁴, na edição final do Slam Peleia de 2019, abarrotada de referências a filmes nacionais e estrangeiros:

Cinepoema

Atenção,
Fiquem na contenção
que vai começar o filme

²⁰³ As narrativas autobiográficas, segundo Sibilía (2016, p. 57), envolvem um “pacto de leitura”, uma crença por parte do leitor ou espectador – em um sentido mais amplo – de que o autor, o narrador e o protagonista da história que está sendo contada são a mesma pessoa. Assim, os fatos narrados nesse gênero são considerados verídicos porque, segundo a autora, “estão envolvidos em um halo autoral que remete, por definição, a uma certa autenticidade (...) e implica uma referência a alguma verdade, um vínculo com uma vida real e com um *eu* que assina, narra e vive ou viveu o que se conta” (SIBILIA, 2016, p. 66). Para a autora, é perceptível a ampliação das narrativas autobiográficas na atualidade, em diferentes meios e suportes, em todas as áreas artísticas e midiáticas (p. 61).

²⁰⁴ Convido o leitor a assistir ao vídeo de DaNova recitando o poema, na íntegra, em um material produzido pelo Coletivo Poetas Vivos e publicado no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetasvivxs/videos/danova-cinepoema/780864592321037/> O trecho do poema foi obtido por meio de transcrição a partir do vídeo disponibilizado nesse link.

A **Tropa de Elite**
 tá vendo o **Cidade de Deus** na tela plana
 Deus vendo o **Nosso Lar**
 sendo destruído pela raça humana

É a famosa **Guerra dos Mundos**
 O sujo falando do imundo
 e mudo não fico
 Eu mudo isso tudo
 não ficando mudo

Fig. 29. DaNova.



Fonte: Laura Barros

Eu vi **Poltergeist** passando
 e a dor da morte sentindo
 Eram cinco até que um deles veio
 e falou comigo que faltava um,
 o **Sexto Sentido**.

Na madrugada dos **Mortos**,
Vivos são seres rastejantes
 Então mandem avisar
 que há serpentes à bordo
 E consigo, um **Doce Veneno**
 que faz encolher as crianças
 Até elas soltarem **O Grito**:
 - **Esqueceram de mim a Esperança**

E vejam só:
 crescemos com **Olhos famintos**
 vendo **o que vocês fizeram no verão passado**²⁰⁵
Todo Mundo em Pânico, na floresta, no lago
E no Caribe, pra pirata²⁰⁶
 o mar não tá pra peixe
 O que resta é se afogar nas **Memórias de uma Gueixa**
 Que passam rápidas como **Speed Racer**
 E se vão rápidas como **o Senna**²⁰⁷
 (...)

(DaNova, 2019, grifos meus).

Nesse caso, conforme menciona Bárbara, é importante que o poeta faça com que as pessoas na roda entendam facilmente as referências intertextuais de modo que o público seja a tal ponto capturado pela performance em seu arranjo criativo, que não estabeleça comparações entre o poeta e o tema do poema que ele performa. Em outras palavras: reconhece-se a performance pela sua qualidade de construção e referências culturais e, nesse caso, suspende-se a expectativa pelo caráter autobiográfico. Assim, conhecer e utilizar de maneira criativa a gramática cultural dos jovens do Slam se mostra suficiente, em alguns casos, para conferir credibilidade ao poeta – mesmo se ele traz um poema descolado de suas vivências pessoais. Ao longo da pesquisa de campo,

²⁰⁵ Em referência ao filme “Eu vi o que vocês fizeram no verão passado”.

²⁰⁶ Em referência ao filme “Piratas do Caribe”.

²⁰⁷ Em referência ao piloto brasileiro de Fórmula 1, Ayrton Senna.

presenciei por duas vezes a performance de DaNova com este poema, e em ambas as oportunidades percebi as reações de surpresa e as manifestações de aprovação pela sua inventividade. É pertinente ressaltar o fato de que os poemas precisam ser autorais, mas não necessariamente inéditos. Desse modo, como os slammers devem ter três poemas programados (para o caso de chegarem à terceira e última rodada da batalha de poesia), é comum eles repetirem um poema já apresentado em outras competições. É como ter uma carta na manga: ao lançarem mão de um poema já testado com sucesso anteriormente, as chances de passarem para a próxima fase do Slam são maiores. A prática de repetição de poemas pode acontecer tanto em eventos de diferentes grupos de Slam quanto nas edições mensais promovidas por um mesmo coletivo ao longo do ano.

Ao retomarmos a tendência dominante nas temáticas em relação aos poemas no Slam, uma singela evidência que sugere uma expectativa de recepção e uma prática de produção de narrativas com cunho autobiográfico está na declaração do slammer De Aquino. Ao discorrer sobre como a sua escrita se moldou para o formato do Slam, ele conta que, após definir o tema que irá abordar na performance e pesquisar sobre, também busca inserir algo que tenha vivido: “Vivência a gente tem, né? (...) Daí eu sempre tento englobar a informação que eu consigo com o que eu já vivi, sabe? Das minhas poesias, todas têm pelo menos alguma coisa que é meu, que é 100% meu ali, que eu vivi aquilo” (Entrevista pessoal, 2019). Ainda, de acordo com o poeta, seus primeiros poemas para o Slam são de cunho bastante autobiográfico, como este²⁰⁸, de 2017, em que compartilha lembranças da infância no Morro da Glória²⁰⁹ e da época da escola. Chama a atenção o uso de metáforas como “o crime bateu na minha porta e eu fechei ela” e o jogo com as palavras “quadrada/quadrados” para se referir a armas e livros: “E ao invés de botas as quadrada na cinta, botei na mochila os quadrados que eu vi na biblioteca da escola”. Vejamos:

Identidade

É que eu nasci no Morro da Glória
E já ouvi uns dizendo
que eu não teria Glórias
Que pra mim,

²⁰⁸ Convido o leitor a assistir o vídeo, disponível em:

<https://www.instagram.com/tv/B1jpL9MAemi/?igshid=1rjc3g1cakz2m>. O trecho do referido poema de De Aquino foi obtido por meio de transcrição a partir do vídeo disponibilizado nesse link.

²⁰⁹ Morro da Glória, popularmente conhecido como Morro da Polícia ou Morro da Embratel, possui 287 metros de altitude e fica localizado no bairro da Glória, zona leste de Porto Alegre.

Fig. 30: De Aquino.



Fonte: Instagram pessoal (@deaquinopoeta)

Acabar o colégio, um emprego comum
ou um cano na cintura
Era fim de história.
Fora
Dessas ideias eu sempre tive fora
**E ao invés de botar as quadrada na
cinta**

**Botei na mochila
os quadrados que eu vi
na biblioteca da escola**
É que o crime bateu na minha porta
Mas eu fechei ela

Com 7 anos eu sabia
que nessa vida tu morre
Ou como os filhos do meu pai
Passa a vida inteira
Trancado em uma cela
(...)

(De Aquino, 2017, grifos meus).

Na mesma direção de De Aquino, a slammer Tiatã²¹⁰ revela que o caráter autobiográfico também se faz presente em suas criações. “É tudo meu. Cada palavra, cada verso, tudo. (...) Foram todas das minhas vivências – minhas experiências com a minha mãe, minhas vivências na rua, na escola, nos relacionamentos” (Entrevista²¹¹ pessoal, 2019). Inicialmente, conta que construía os poemas em terceira pessoa pois se sentia mais confortável para contar suas histórias com o distanciamento que este foco narrativo possibilitava; contudo, com o tempo passou a performar na primeira pessoa. Questionada sobre se o formato do Slam “pede” performances autênticas, que ‘transmitam verdade’, Tiatã responde: “Acho que tem gente que veste um personagem²¹², não é tudo 100% verdadeiro. Até a gente sabe que tem o discurso e tem o que tu coloca em prática na rua – nem sempre é a mesma coisa”. Para Tiatã, a poesia oral produzida para o Slam vai além da presença de aspectos autobiográficos – o discurso do slammer precisa estar em consonância com suas atitudes dentro e fora da roda poética, numa reedição de velhas concepções que embaralham as figuras do autor e do indivíduo.

Dessa forma, na articulação do entendimento de Shaiana sobre as performances do Slam com os relatos de De Aquino e Tiatã, é possível pensar de fato na existência

²¹⁰ Vanessa Mesquita tem 21 anos, é poeta, MC, trabalha no setor administrativo de uma empresa em Esteio-RS, coordena dois coletivos de Slam de Esteio-RS e atua no Coletivo (Uni)verso.

²¹¹ Entrevista concedida a essa pesquisadora em 29 de novembro de 2019 no centro de Esteio (RS).

²¹² Ao aludir a “personagem”, de certa maneira a poeta parece interpretar a ideia do eu-lírico, da Teoria literária, que se distingue tanto do autor quanto do sujeito social, referindo-se ao enunciador do poema.

de uma expectativa entre os participantes (poetas-competidores, organizadores e público) de que essa “impressão de verdade e autenticidade” seja um dos fatores geradores de identificação com o poeta e sua performance. Shaiana acredita, assim, que “a identificação rola quando a pessoa fala sobre o que vive e me faz ter vontade de estar lá ouvindo” (Entrevista pessoal, 2019). No entendimento de Zumthor, o ouvinte é necessariamente levado pelo texto oral a se identificar, seja “com o mensageiro das palavras sentidas em comum, ou até com as próprias palavras” (2010, p.264). Tal identificação, no entanto, não estaria fatalmente relacionada à escuta de uma história que aborde vivências similares às minhas e situações semelhantes às que vivi. É possível que a identificação seja provocada pela performance, a qual leva o público a refletir, questionar, que constrange, desacomoda e afeta. Para Zumthor, um dos papéis desempenhados pela poesia oral está justamente relacionado à expectativa dos ouvintes e aos efeitos particulares produzidos por ela em cada receptor, a partir de suas convicções, memórias e subjetividades:

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao “horizonte de expectativas” dos ouvintes: aquém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda em nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias (...). (ZUMTHOR, 2010, p. 67).

Quando não há tal “percepção de verdade” na performance, ou seja, quando se acredita que o poeta narrou determinada história (da qual não tem proximidade ou vivência) de maneira calculada para ir bem na batalha ou ainda para se autopromover, mesmo que ele arrebate o público e saia como o vencedor da noite, sua imagem perante os pares perde credibilidade e tende a se tornar menos prestigiada. Por isso, a chegada de novos poetas é bem-vinda. Toda vez que alguém vai recitar pela primeira vez, os organizadores do Slam o apresentam, o incentivam com palavras de apoio e também pedem ao público que envie boas energias a quem irá declamar. Na maioria das vezes os novatos começam participando da etapa do verso livre, em que não são julgados. A performance em geral é mais tímida, tom de voz ameno, movimentos comedidos, com leitura do poema no papel ou no telefone celular. Dificilmente encaram a plateia – mas trazem consigo o desabafo despretenso de suas primeiras linhas.

Fig. 31: Jovem em sua primeira performance no Slam.



Fonte: Glauber Ribeiro

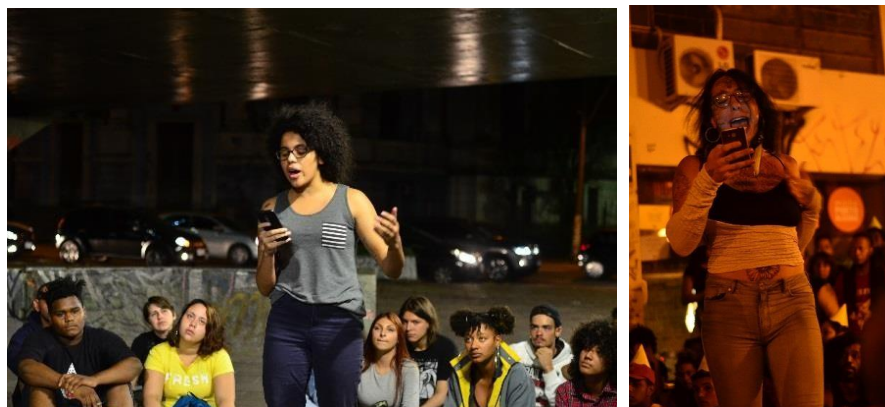
Na edição do Slam Chamego de abril de 2019, em uma conversa informal, Shaiana exaltou a chegada constante de novas pessoas, pois, na sua perspectiva, são elas que renovam o movimento com sua originalidade e necessidade genuína de expressão. Os slammers mais antigos tendem a produzir suas performances direcionadas para vencer os slams; portanto, já conhecem certas fórmulas e temas de maior aceitação junto ao público, como racismo ou pautas consideradas de resistência. Porém, “quando chega gente nova, a escrita chega original e sem vícios pois eles escapam das fórmulas consagradas porque querem somente se expressar”, afirmou Shaiana.

Outro ponto que merece atenção sobre diferenças entre a performance de poetas novos e experientes tem a ver com a utilização ou não do telefone celular nas recitações. É cena corrente, nos eventos observados para essa pesquisa, os novos poetas lançarem mão de folhas de papel e telefones celulares na leitura dos poemas, numa espécie de ponto²¹³ eletrônico, o que é permitido e não causa desconto nas notas dos jurados. Todavia, conforme ganham confiança e experiência, passam a decorar os seus textos e abandonam a estratégia de leitura. Estabelece-se, assim, uma relação inversa entre a qualidade da performance e a prática da leitura, a ponto de poetas conhecidos pedirem desculpas ao público quando precisam ler (por exemplo em casos em que o poema é recente e não houve tempo hábil de decorá-lo para a competição). O argumento apresentado dá conta de que, quanto melhor memorizado esteja o poema, mais seguros

²¹³ O ponto eletrônico é um pequeno aparelho que funciona como um fone de ouvido interno e através do qual profissionais (geralmente de televisão) recebem instruções. No que tange ao Slam, o telefone celular funciona como uma espécie de ponto eletrônico para a leitura, uma forma de lembrar ou “colar” o poema, no jargão escolar/universitário.

com o texto eles se sentem e maiores seriam as possibilidades de estabelecer conexão visual, corporal e emocional com o público. A poeta Bianca Machado se posiciona da seguinte maneira sobre o assunto: “no começo eu recitava sempre lendo, e eu percebo nitidamente a diferença da performance lendo e decorada. Até porque eu não consigo transmitir tanto, eu fico muito preocupada em ler direitinho, em não errar nenhuma parte” (Entrevista pessoal, 2019).

Fig. 32: Performances com leitura no telefone celular.



Fonte: Glauber Ribeiro.

Do meu ponto de vista como observadora no público de um Slam, percebo a leitura no celular como prática naturalizada que interfere na performance dependendo do poeta e de seus recursos. Em alguns casos, a falta de conexão do olhar com a plateia associada à pouca exploração do espaço e à baixa entonação faz com que o público fique disperso e diminui a potência da apresentação, ao passo que há outros poetas que possuem facilidade para se expressar e conseguem emocionar, mesmo com a leitura. Dito de outro modo: somente a leitura do poema, por si mesma, não pode ser considerada fator determinante para uma performance não tão boa aos olhos do público, pois há diversos outros fatores que contribuem para tal.

Após articular alguns aspectos pertinentes para entendermos diferentes perspectivas que circundam as performances no Slam, a partir deste momento volto a focalizar o ponto de vista dos poetas em relação a seus processos de elaboração. Para isso, resgato a pergunta proposta ao início desta seção: Seria o texto inicialmente registrado na escrita para depois ganhar teatralidade através do corpo e da voz ou a performance já engendra a elaboração do poema a partir de expectativas prévias do autor? Ao centrarmos o olhar na narrativa dos poetas entrevistados no que diz respeito

ao minucioso trabalho de composição que precisam empreender, é possível identificar posicionamentos e experiências variadas em relação à performance.

Coelho²¹⁴, que em sua dissertação de mestrado refletiu sobre os saraus urbanos de poesia contemporânea em Belo Horizonte, acredita que os coletivos de Slam se configuram como “atos político-performáticos vindos da palavra em ação” (COELHO, 2017). Para esse pesquisador, o processo de preparação dentro do qual, já no momento da escrita, vão se prevendo a fala e a apresentação, é compreendido como uma espécie de “escritAção”, e está sobremaneira conectado à performance:

Enquanto escrevo, penso nessa reação, eu penso no meu corpo em movimento, eu penso em como falar essa palavra, em como me posicionar. Quem está me ouvindo, como reage? Qual a reação das pessoas que estão ali presentes? Essa presença está ligada diretamente à performance (2017, p. 288).

Vejamos, a seguir, como alguns poetas do Slam gaúcho conduzem seus processos de composição e se revelam alguma semelhança com o que Coelho, através de sua experiência no Slam, denominou de “escritAção”. A slammer Bianca Machado conta que a partir do momento em que começou a participar do Slam e ampliou a experiência na recitação de poemas, passou a se importar mais com a questão da performance. Para ela, a performance já começa a nascer durante a escrita: “Agora, enquanto eu tô escrevendo eu tô pensando: Nossa, nessa parte eu posso dar ênfase nisso, sabe? Já vou pensando junto, sim” (Entrevista pessoal, 2019). Em seu processo de elaboração, Bianca revela que sua primeira preocupação, após a escrita de um poema para o Slam, é decorar o texto: “Depois que ele tá decorado eu só vou ensaiar a performance e coisas assim normalmente se é algum evento importante, tipo alguma final de Slam (...)”. Caso contrário, se não for para uma ocasião especial, ela dispensa o ensaio e aperfeiçoa a performance através da repetição, a cada vez em que recita novamente o mesmo poema nas diferentes competições de Slam.

No ponto de vista de De Aquino, a performance “vem no meio do processo de criação” (Entrevista pessoal, 2019). O poeta conta que às vezes escreve uma frase e ao mesmo tempo pensa: “Bah, aqui eu posso fazer tal movimento”. Porém, o caminho inverso também costuma ocorrer, ou seja, há vezes em que a produção do poema se dá em decorrência e em função dos gestos que ele deseja realizar na performance: “Muitas vezes eu penso assim: Bah eu quero fazer tal movimento no Slam, o que eu posso falar?”

²¹⁴ Poeta, dramaturgo, articulador do Coletivo sarau de periferia e *slammaster* do Slam Clube da Luta, de Belo Horizonte (MG). Mestre em Artes pela EBA/UFMG.

A partir do corpo eu crio a fala” (Entrevista pessoal, 2019). De Aquino assume, assim, uma concepção de criação na qual emerge primeiramente o trabalho de expressão corporal. Dessa maneira, há ocasiões nas quais aquilo que deseja manifestar com o corpo, acaba por moldar e constituir a produção escrita, numa criação de certa forma híbrida.

Assim, é possível dizer que a concepção de Smith (2009) sobre a elaboração da performance como uma instância deslocada do texto ou como uma forma secundária de “ilustração corporal” de um texto criado previamente, perde um pouco a validade, se observamos o que narram alguns jovens poetas. Desse modo, a própria performance pode engendrar a criação dos poemas tendo em vista a existência de uma expectativa prévia no autor. Pode-se concluir, portanto, que, de forma predominante, os poetas desenvolvem o texto considerando, simultaneamente, o momento da sua apresentação e os efeitos que se deseja produzir no público.

A constatação de que tanto a escrita quanto a fala tem em seu horizonte o interlocutor, o público do Slam, e os efeitos que se pretende provocar nos espectadores das batalhas poéticas remete à ideia concebida por Umberto Eco (2004) em torno do leitor-modelo. O conhecido autor desenvolveu a concepção do leitor-modelo para discutir como o texto prevê o leitor; segundo ele, é necessário haver uma cooperação, visível nas estratégias textuais de que o autor lança mão em seu texto, prevendo um determinado conjunto de competências em seu leitor. Todavia, é necessário ressaltar que a competência do destinatário pode não ser a mesma do enunciador, o que significa afirmar que, para “decodificar” (interpretar) uma mensagem verbal é necessário ter, “além da competência linguística, uma competência variadamente circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiosincrasias, etc”. (ECO, 2004, p. 38).

Assim, um autor prevê²¹⁵ uma correspondência: espera que os movimentos empreendidos por ele na criação de seu texto sejam os movimentos exercidos pelo leitor-modelo no momento da interpretação desse texto. Ou seja: “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 2004, p. 39). Nesse sentido, na visão de Eco, “prever o próprio Leitor-Modelo não significa

²¹⁵ Segundo Eco, os textos podem prever seus leitores-modelos de diferentes maneiras: por meio da escolha de uma língua, de um tipo de enciclopédia, de um determinado patrimônio lexical e estilístico, de sinais de gênero (que escolhem a audiência) de uma restrição do campo geográfico, entre outras. (ECO, 2004, p. 40).

somente ‘esperar’ que exista, mas significa mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la”. Se pensarmos no contexto do Slam, é perceptível como os poemas são claramente dirigidos a partir de determinados propósitos, temáticas e repertórios linguísticos comuns àquele público específico de jovens que se vê envolvido pela poesia marginal, de rua. E, nesse contexto comunicacional, há autores que, no empenho em produzir efeitos precisos, “farão com que todo termo, que toda maneira de dizer, seja aquilo que previsivelmente o seu leitor pode entender”, conforme enfatiza Eco (2004, p. 42). Daí, advém a importância do conhecimento das competências que estão em jogo na relação texto-leitor, bem como do partilhamento de certos códigos que conotam pertencimento e identidade entre poetas e público de um Slam.

Ao mesmo tempo, afóra a complexidade inerente a um texto escrito, quando pensamos na ideia do leitor-modelo no âmbito das performances no Slam, há que se considerar os elementos da presença, da oralidade e da comunicação “face a face” que constituem este movimento poético e vão além do código linguístico e das convenções da esfera literária. Eco destaca que essa comunicação possibilita “infinitas formas de reforço extralinguístico (gestual, ostensivo e assim por diante) e infinitos procedimentos de redundância e *feedback*, um em apoio do outro” (ECO, 2004, p. 39). Levando em consideração as nuances e especificidades da comunicação face a face no Slam e as possibilidades extralinguísticas elencadas por Eco, seria possível pensar (a partir da noção de leitor-modelo) na hipótese de um espectador-modelo. Nesse caso, os autores/poetas buscariam prever em seus poemas e performances as interpretações, reações e identificações do seu público espectador.

Ao ampliarmos a escuta dos poetas entrevistados, ao falarem sobre a performance, Tiatã, por sua vez, adota uma estratégia particular por não se considerar aquele perfil de poeta que se destaca pela potência da voz ou por uma gestualidade marcante nas performances. Ciente de suas características, ela aposta na exploração do espaço, no contato visual com a plateia e na sua emotividade:

Fazer intervenção²¹⁶ na rua me dá tipo... eu sei por onde vou transitar pra não ficar de costas pra ninguém, então eu tenho uma noção do que vou fazer. (...) Eu sou uma pessoa que é muito emotiva, então eu sei (...) que eu consigo transparecer exatamente o sentimento que eu tenho pras outras pessoas e é

²¹⁶ Tiatã participa do Coletivo (Uni)Verso, que faz intervenções artísticas nas ruas, pelos bares da cidade de Porto Alegre e em eventos culturais em instituições públicas e privadas também.

isso que impacta. O sentimento e a forma como eu falo, a expressão. É isso o que eu tenho” (Entrevista pessoal, 2019).

Além de demonstrar conhecer bem as suas características e como elas implicam na sua maneira de performar, Tiatã (assim como Bianca e De Aquino) acredita que a performance inicia bem antes da recitação que acontece na competição de poesia: “Tem coisas que eu escrevo (e penso): – Nessa hora eu vou fazer tal coisa. Nessa hora eu falo de arma, eu vou fazer uma arma com a mão” (Entrevista pessoal, 2019). Ela afirma que costuma ensaiar antes das competições com os objetivos de se adequar ao tempo de três minutos, decorar o texto e elaborar a gestualidade. Contudo, nem sempre a performance sai como o previsto: “Também tem a questão de que eu pego o planejamento e sumo com ele quando chega na hora. Isso é só uma ideia, quando chegar na hora eu vou fazer tudo diferente, até porque eu fico muito nervosa e esqueço” (Entrevista pessoal, 2019). Por mais que a poeta pense em um certo “planejamento” para o momento da recitação, há inúmeros fatores que parecem interferir, tais como o nervosismo, a receptividade da plateia e a adrenalina própria da competição. Como Zumthor (2014) pontua, é naquele ato único do momento presente entre poetas e público que se dá a concretização da performance e, nesse instante da recepção, há espaço para o imponderável, para as nuances e para aquilo que escapa de um planejamento prévio.

Nesse sentido, ganham ênfase a sensibilidade e percepção dos poetas que, no curso da performance, fazem adaptações de acordo com o retorno do público, as condições do lugar, os ruídos, a quantidade de pessoas presentes etc. Por meio da experiência nas batalhas, os competidores sentem quando precisam utilizar uma entonação mais alta ou baixa, se é apropriada uma postura mais contida ou exuberante. Desse modo, as adequações levam em conta as contingências e acontecem no decorrer da performance. É o que diz o slammer Bruno Negrão ao ressaltar a necessidade de “(...) sentir também, na verdade, a torcida – a plateia, no caso. Tem dia que dá pra gritar mais, tem dia que tu vai ter que falar a mesma frase mais de boa ou mais firme. Às vezes o local tem muito barulho (...)”. (Entrevista pessoal, 2019). De acordo com Zumthor (2010), fica mais fácil adaptar o texto ao ouvinte no curso da performance, tendo em vista que o intérprete “varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado (...). (ZUMTHOR, 2010, p. 262-263).

Além das adaptações necessárias e do empenho na expressão corporal, Bruno Negrão acredita que também é importante, na performance, fazer com que a poesia chegue “limpa” e com fluidez ao público. Uma poesia limpa, para ele, é aquela na qual o poeta não gagueja, não faz muitas pausas, não acelera em demasia a recitação e sabe o momento certo de colocar as palavras, por exemplo, ao dar pausas estratégicas antes de lançar alguma frase de efeito relevante.

Neste capítulo, busquei explorar as formas de manifestação da poesia Slam do RS através de duas práticas identificadas: as publicações impressas (que emergem como uma estratégia paralela dos slammers, seja de forma individual ou por meio de coletivos de poetas) e as performances (que estão na essência do Slam e caracterizam o movimento de maneira absoluta). Através de um levantamento de publicações produzidas por poetas do Slam e das narrativas apresentadas por alguns deles, foi possível perceber que ter a poesia impressa e distribuída em papel se revela uma prática almejada por boa parte dos slammers no movimento, além de evidenciar a existência de uma expectativa autoral e oportunizar, também, a comercialização de sua arte.

Além das publicações, que despontam de maneira paralela como uma estratégia complementar através de iniciativa própria dos slammers, também foram examinadas as performances, que estão no âmago do Slam e por meio das quais a poesia oral se concretiza nas batalhas poéticas. Para discutir poesia oral e performance, baseei-me nos estudos de Paul Zumthor, autor que articula aspectos históricos da literatura com aspectos da performance. Essa perspectiva teórica possibilitou-me enxergar que, bem além da atuação dos competidores, as performances que constituem o Slam abrangem a participação do público e dos organizadores em um jogo ritualístico e repleto de dinâmicas. Nesse sentido, para entender as percepções do público e dos slammers, foram realizadas entrevistas que buscaram identificar como eles compreendem a performance no Slam e, especificamente em relação aos poetas, como eles conduzem seus processos de criação poético-perfomáticos.

No capítulo seguinte, dentro do objetivo de construir um olhar crítico sobre o Slam, aponto tópicos específicos nos quais este movimento artístico e de juventude se mostra paradoxal em suas práticas, no contexto gaúcho. Desse modo, assumo o desafio de problematizar o Slam em situação de ambivalência, utilizando como referência os escritos de Zygmunt Bauman e a partir de tópicos como: Slam como comunidade & Slam como individualidade; Slam modelo, com temas esperados & Slam com sede de renovação; Slam presencial & Slam online.

5 – NA AMBIVALÊNCIA, O SLAM SE MOLDA ÀS CONTINGÊNCIAS DA PÓS-MODERNIDADE

Fig. 33: Bianca Machado.



Fonte: Glauber Ribeiro

Mãe, que bom que tu veio
 Mesmo com tanta coisa acontecendo, tu veio
 Eu tô escrevendo essa no escuro do meu quarto
 A luz tá apagada
 Então não dá pra ler as letras direito
 Mas eu preciso escrever essa dizendo
 Mãe, que bom que tu veio

Enquanto escrevo eu penso
 Que vai que ela nem vai
 Vai que acontece alguma coisa
 Afinal de contas
 Tá sempre acontecendo alguma coisa, né?

Na final do Slam Peleia, por exemplo
 Tu disse que ia
 Mas um dia antes
 Meu irmão foi na tua casa
 Tava com a cara arreventada
 Ele tinha apanhado na rua
 Mas o problema é que
 Nem era pra ele tá na rua
 Depois de 7 meses de tratamento onde ele tava
 Que todo primeiro domingo do mês tu visitava
 Ele já tava longe de
 Maconha, cocaína, crack
 E todas essas merdas que ele usava

Mas desistiu
 Nem com todo teu apoio ele seguiu
 Foi pra rua
 E a tua paz
 De novo
 Sumiu

Mas mesmo assim tu foi, né mãe?
 Deixou o mano em casa
 E foi
 Tu tava lá pra me assistir
 E olha que eu nem fui tão bem assim
 Desculpa, às vezes as coisas também ficam difíceis pra mim

A gente cuida de todo mundo
 Mas quem é que cuida da gente?
 Tu disse que sabia que eu era mais uma
 Eu, tua filha, tu me olhou nos olhos e disse que sabia
 Que eu era igualzinha a ti
 A gente cuida de todo mundo
 E esquece da gente

Chamam a gente de forte
 Mas a gente nem queria ser
 Pelo menos eu tive a sorte
 De te conhecer

O destino quis que eu fosse tua filha
 A vida quis que a gente fosse ferida
 Eu aprendi contigo a chorar escondida
 Desculpa, mãe
 Nem sempre eu consigo deixar a dor passar batida

E até quando o meu pai te batia
 Tu fingia
 Não deixava a gente saber
 Se escondia
 Mas teus olhos cansados
 Eu via
 Mesmo tentando esconder
 Eu sabia

Mas não se preocupa tanto assim
 Tu sempre cuidou de mim
 Agora deixa que eu cuido de ti
 Não esquece que tu também merece sorrir

Mãe, esse aqui é o lugar que me ensinou a sorrir
 É o lugar que me ensinou a falar e a ouvir
 Foi aqui que eu aprendi
 Que eu também tenho direito de ser feliz
 Por isso agora eu escrevo essa aqui
 Dizendo, sem medo e sem receio:
 Mãe, que bom que tu veio!

(Bianca Machado, 2019).

Minhas lágrimas não paravam de cair enquanto assisti à performance de Bianca na final gaúcha de Slam de 2019. O evento, chamado Slam Conexões, ocorreu em 20 de outubro na quadra da Escola de Samba do Estado Maior da Restinga, em Porto Alegre, e reuniu os poetas campeões de cada grupo de Slam habilitado para competir na final estadual daquele ano. A quadra estava repleta de jovens, em sua maioria negros, que ficavam sentados ao chão ou em pé. Naquele dia houve ampla programação cultural com rodas de conversa, oficinas, exposições de artistas locais e música. Era uma tarde agradável de sol, e a quadra da Escola de Samba estava movimentada. Todos aguardavam o grande evento da programação – a final gaúcha de Slam. Ainda na primeira rodada da competição, em que todos os poetas participam, Bia (como é conhecida no Slam) subiu ao palco e recitou²¹⁷ para a sua mãe, sentada em uma cadeira de plástico em meio ao público.

²¹⁷ Convido o leitor a assistir a um trecho de um minuto dessa apresentação no link:
<https://www.instagram.com/p/B33PHPRgGb4/?igshid=buvqtnvceotr>

Como representante do coletivo “Slam da Beira” na final gaúcha que enviaria dois poetas para a final do Slam BR, em São Paulo, Bianca (assim como outros poetas que chegam à final regional) parecia sentir o peso e a responsabilidade daquela ocasião. A jovem, assim como a grande maioria dos poetas, optou por não usar o microfone, pois o equipamento não estava funcionando bem. Antes do grito de guerra que marca o início da contagem do tempo para a apresentação, ela pediu desculpas a todos por precisar ler o poema²¹⁸ no celular, e explicou que não teve tempo de decorar porque o havia escrito na noite anterior. Ela dedicou o poema à sua mãe e, posicionada bem de frente para ela, Bianca leu com a voz embargada aqueles versos que saíam como desabafo.

A poeta ressalta a presença da mãe, que apesar das dificuldades dos acontecimentos foi prestigiá-la em um Slam e lá conheceu o lugar onde sua filha aprendera que também tinha o “direito de ser feliz”. O poema é um lamento sobre o sofrimento causado pela dependência química do irmão, que recaiu nas drogas após sete meses internado e, ao mesmo tempo, um acolhimento àquela mãe que tenta permanecer forte apesar do cansaço e desespero. A mãe, por sua vez, chorava copiosamente, e, naquele intervalo de pouco mais de dois minutos, não importavam as notas, a performance, as *punchlines*, as métricas ou qualquer estratégia. É como se aquele momento superasse o próprio Slam, pois todos presenciavam algo que ia além da competição de poesia. Muitos se emocionaram – jurados, apresentadores, público.

Bianca compartilhou um drama absolutamente pessoal, que pareceu causar identificação, talvez porque tocasse em realidades vividas por famílias de jovens ali presentes. De várias formas, aqueles versos também falavam sobre mim, minha mãe e sobre uma história familiar que também vivíamos naquela época. Naqueles breves minutos, durante a recitação de Bianca, na posição de observadora e pesquisadora daquele fenômeno, me confundi, me emocionei, em certo momento consegui anotar alguns rabiscos no caderno, em outros apenas me permiti transbordar. Ainda impactada, depois de um tempo voltei ao eixo e me questioneei se de fato estaria conseguindo desempenhar suficientemente o

²¹⁸ Poema gentilmente cedido por escrito pela autora, na íntegra, para essa pesquisadora.

papel de pesquisadora. Será que poderia ter ficado tão mexida a ponto de me perder nas anotações e me deixar levar pela emoção? O fato é que fui envolvida e me realmente parte do público de um Slam. E, ao final da apresentação de Bianca, não me furtei de gritar e aplaudir aquela poeta e a sua entrega genuína, naquela que de longe foi a performance que mais me tocou ao longo de todo o período em que acompanhei as batalhas de poesia no Slam gaúcho.

Na entrevista com a slammer, tive oportunidade de comentar sobre esse episódio e contei que havia me emocionado com a sua apresentação, assim como várias outras pessoas que estavam lá. A slammer ressaltou que muita gente a procurou depois daquela performance para dizer que se sentiram identificados, que viviam ou já tinham passado por situação parecida. Ao mesmo tempo, conta que ao escrever e escolher aquele poema para recitar, já sabia antecipadamente que não passaria de fase na competição: “Foi uma decisão muito difícil pra mim, de recitar aquela poesia. Mas era o que eu precisava fazer”. Perguntei o porquê de tamanha convicção de que não iria para a próxima fase²¹⁹ ao decidir recitar aquele poema: “Por duas coisas: primeiro por fugir dessas temáticas esperadas, e segundo por não ter as *punchlines*. (...) Ela [a poesia] não tinha esse ‘formato Slam’” (Entrevista pessoal, 2019). Bianca explica a sua decisão da seguinte maneira:

Quando eu escrevi essa poesia um dia antes [da final] (...) eu terminei de escrever ela e eu senti um peso saindo das minhas costas e eu pensei “é isso, tá aqui, pronto”. (...) Eu sei que eu não vou passar, mas é sobre isso aqui. Eu amo o Slam, eu amo a competição, eu acho muito massa esse rolê. Sempre que eu vou eu quero ganhar, eu quero competir, mas eu amo muito mais a poesia. (...) E fazer a minha mãe sorrir naquele dia era muito mais importante, ela tava precisando muito mais daquilo (Entrevista pessoal, 2019).

Ao colocar a sua necessidade genuína de expressão à frente da pressão e da visibilidade artística por disputar uma final estadual de Slam, Bianca mostra que há espaço, no movimento, para o imponderável, para o espontâneo, para o que escapa das conformidades das regras e dos padrões esperados, para o

²¹⁹ O Slam Conexões, que promove a final gaúcha de Slam, contou, na ocasião, em 2019, com a participação de 14 poetas finalistas de Slams de Porto Alegre, Região Metropolitana e uma poeta da região da Serra gaúcha. Na primeira rodada, todos os 14 poetas se apresentaram. Os sete poetas melhor classificados passaram à segunda rodada e, dentre eles, os três com as médias mais altas foram para a terceira e última rodada.

desabafo em forma de poesia que supera a competição pela competição. Dessa forma, Bianca priorizou a sua relação maior com a poesia e a necessidade de acolher e confortar a sua mãe, independente do que estivesse ali em jogo.

No começo deste capítulo, coloquei em evidência este poema com o objetivo de relatar ao leitor uma experiência profundamente marcante para mim na vivência do Slam. Experiência que se tornou mais rica por ter tido a possibilidade de entrevistar Bianca e entender os significados e motivações em torno daquela criação poética. Ao refletir sobre esse conjunto de elementos que o poema congrega, em forma de desabafo, a maneira como aquele momento me tocou e desestabilizou e a motivação completamente pessoal que ultrapassa uma competição de importância e visibilidade para aqueles jovens, percebo um caráter ambivalente que parece permear e, por que não dizer, constituir o Slam em diferentes instâncias.

Falar sobre ambivalência remete a algo que apresenta simultaneamente múltiplas valências, valores, pontos de vista ou perspectivas diversas que podem ser antagônicas. Para pensar o Slam em situação de ambivalência inspiro-me no conceito do reconhecido pesquisador e sociólogo Zygmunt Bauman, o qual, de acordo com Schmidt (2006), “nos fala de uma ambivalência cultural, relativa, especialmente, a grupos culturais” (p.85). Ao explorar a tensão entre ordem e caos na obra “Modernidade e Ambivalência”, Bauman (1999) produz um debate teórico sobre a Modernidade e a Pós-modernidade no qual emerge uma avaliação crítica do projeto social moderno que buscou a ordem, o controle e a pureza por meio do conhecimento científico e do foco em uma racionalidade instrumental. Assim, planificar e controlar o mundo passava por suprimir o caos e eliminar a desordem e a diferença por meio de um Estado-nação fortemente aparelhado no controle das estruturas sociais. Contudo, com a crise do projeto de mundo moderno, as bases sociais, políticas, epistemológicas e culturais, até então estruturadas e solidificadas, dão lugar a bases líquidas, frágeis e constantemente mutáveis – situação que nos impõe viver sob a condição da ambivalência (COSTA, 2011, p. 117).

Na perspectiva de Bauman, a ambivalência, vista como o refugio da modernidade, é definida como “a possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da

função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar” (BAUMAN, 1999, p. 9). Tal concepção emerge articulada ao projeto de mundo moderno que, ao buscar obsessivamente a manutenção da ordem, encontrou nas funções nomeadoras da linguagem uma forma propícia para classificar, separar e estabelecer diferenças. Assim, quanto mais segregadora e nomeadora fosse a linguagem, mais se suprimiria o acaso e a contingência para evitar e prevenir a ambivalência (1999, p. 10). Para Bauman, uma determinada situação torna-se ambivalente

(...) quando os instrumentos linguísticos de estruturação se mostram inadequados; ou a situação não pertence a qualquer das classes linguisticamente discriminadas ou recai em várias classes ao mesmo tempo. Nenhum dos padrões aprendidos poderia ser adequado numa situação ambivalente – ou mais de um padrão poderia ser aplicado; seja qual for o caso, o resultado é uma sensação de indecisão, de irresolução, e, portanto, de perda de controle (p. 10).

Em outros termos, Bauman sinaliza que, apesar da obsessão do mundo moderno pela incessante diferenciação e segregação das coisas, através da busca e identificação de lugares específicos para cada uma delas, a ambivalência é inevitável pois sempre existe algo que escapa às classificações e encaixes pré-definidos. Ao refletir a partir desta perspectiva, Costa (2012) aponta que “sempre há algo que fica fora de lugar, que não se encaixa em lugar algum ou que se encaixa em vários lugares ao mesmo tempo” (p. 983). Desse modo, se Bauman indica a necessidade de levarmos em conta o caráter contingente e ambivalente da nossa condição humana nos desafios que a contemporaneidade apresenta, penso na produtividade do conceito de ambivalência em relação à variedade de possibilidades que o Slam oferece a partir de determinadas rotinas, práticas e valores que sugerem essa perspectiva. Pergunto-me, então, se seria possível problematizar o Slam em condição de ambivalência e desafio-me, neste capítulo, a focalizar alguns tópicos que no decorrer do trabalho de pesquisa indicaram seu possível caráter ambivalente.

5.1 Slam como comunidade & Slam como individualidade

Logo no princípio das leituras sobre o Slam, chamou-me a atenção a ênfase dada à palavra “comunidade” e à existência de uma “vocação comunitária” no movimento. Tal discurso pode ser identificado, por exemplo, tanto na narrativa do inventor da modalidade poética, Marc Smith, quanto nas afirmações da precursora do movimento no Brasil, Roberta Estrela D’alva, em seus artigos e entrevistas. Para relembrar a valorização desse aspecto comunitário/coletivo, resgato duas citações nas quais emerge a ideia de Slam como comunidade. Assim, dentre as cinco propriedades elencadas como caracterizadoras do movimento de poesia Slam, Smith e Kraynak destacam o senso de comunidade: “Slam à comunidade:  s vezes ele se autodenomina uma família, embora às vezes disfuncional, mas uma família internacional de pessoas que amam participar e celebrar tanto a poesia quanto a sua performance”²²⁰ (2009, p. 6, tradu o minha). Quando falam em “família internacional”, os autores se referem   expansão do Slam pelo mundo, fato que já se constatava amplamente   época da escrita do seu livro sobre o poetry slam, “*Take the Mic*”.

Para D’alva, “o termo ‘comunidade’ define bem os grupos que ‘praticam’ o poetry slam, já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras” (2011, p. 122). Como colocado no capítulo 2 da tese, D’alva destaca que a participa o coletiva e ativa de todos é fundamental para a existência de um grupo de Slam e que as comunidades podem se organizar de acordo com as suas realidades e especificidades, a partir de dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas (D’ALVA, 2011, p. 121).

Para pensar sobre a ideia de comunidade na condi o pós-moderna, apoio-me em perspectivas trazidas por Bauman e Maffesoli. De acordo com Bauman, a pós-modernidade seria a idade da contingência e da busca pela comunidade, tempo no qual esperamos, criamos e imaginamos a comunidade como uma espécie de refúgio, um ponto de identifica o. Segundo o autor, “A

²²⁰ “Slam is community. Sometimes it calls itself a family, albeit a dysfunctional one at times, but an international family of people who loves to participate in and celebrate both poetry and the performance of it”.

comunidade – étnica, religiosa, política ou de outro tipo – é vista como uma mistura incomum de diferença e companhia, como singularidade que não é retribuída com a solidão, como contingência com raízes, liberdade dotada de certeza” (BAUMAN, 1999, p. 261). A comunidade, assim, remete a um lugar onde se encontraria abrigo, acolhimento e segurança para que as pessoas vivenciassem as suas identidades.

Além da ideia de refúgio, as comunidades também são concebidas enquanto tribos, no que Maffesoli (2014) define como “neotribalismo” – conceito criado pelo sociólogo para dar conta das tribos urbanas na sociedade pós-moderna. Em sua análise, Maffesoli aponta uma mudança de paradigma marcada pela capacidade de criação de microgrupos no ambiente social e por um “vaivém massas-tribos”, onde as pessoas transitariam de um grupo a outro. No seu entendimento, presenciamos, nos tempos pós-modernos, uma transformação cultural que denota a substituição do individualismo pela necessidade de identificação com um grupo. É o que o autor define como neotribalismo, “caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão” (2014, p. 137). Ao comentar o conceito de neotribalismo cunhado por Maffesoli, Bauman acrescenta, ainda, que as tribos contemporâneas (cuja existência se dá mais no plano conceitual do que como corpo social) são constituídas por múltiplos atos individuais de autoidentificação (BAUMAN, 1999, p. 263). Dito isso, vejamos algumas instâncias ou situações nas quais é possível vislumbrar uma dimensão comunitária no movimento Slam.

É pertinente mencionar que a concepção do Slam como comunidade tornou-se referência para os coordenadores dos grupos entrevistados para essa tese, tendo em vista a existência de um trabalho de articulação da coordenação nacional do movimento, através do Slam BR, que parece imprimir uma ideia de organização coletiva junto aos grupos de Slam espalhados pelo país. Lembro o fato de que o próprio Slam Peleia, no processo de fundação do coletivo, se reportou à Estrela D’alva para buscar orientação e angariar a legitimidade necessária para realizar os seus eventos a partir de uma chancela superior. Nesse sentido, parece importante que as comunidades cultivem “o respeito aos fundadores do movimento” e demonstrem “ter conhecimento detalhado sobre a história do Slam e seus fundamentos” (D’ALVA, 2011, p. 121).

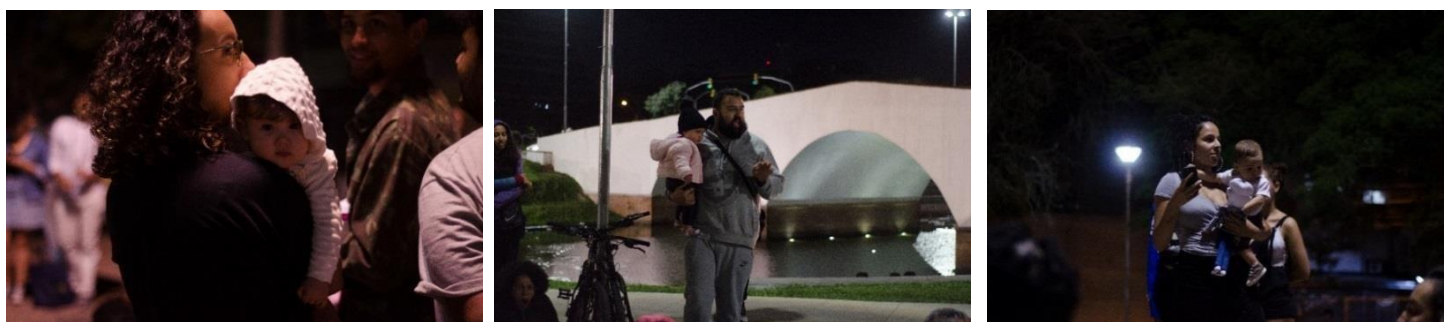
De fato, é perceptível o cuidado demonstrado pelos apresentadores dos grupos de Slam observados nesta tese, ao início de cada evento: eles fazem questão de informar a todos os presentes, mesmo que de forma breve, o que é o Slam, suas regras, sua história e fundadores. Ademais, é necessário apontar que os dois coletivos de Slam acompanhados são acolhedores com todos os participantes (poetas e público, sejam novos na roda poética ou frequentadores conhecidos). Além disso, dão espaço para os próprios jovens divulgarem, nos intervalos entre as rodadas da competição, produtos que estejam comercializando naquele momento (como, por exemplo, livros, zines, imãs de geladeira, artesanatos, ingressos para shows, bottons, camisetas, ilustrações e até produtos alimentícios caseiros). Existe, nesse sentido, um senso de cooperação: “Vamo fortalecer o corre da galera”, é uma das frases acionadas para apoiar as vendas e estimular o consumo interno no Slam.

Ainda em relação ao caráter coletivo, vale a pena enfatizar certas questões éticas determinadas e conduzidas por cada grupo de Slam de maneira independente. Essas diretrizes de funcionamento tanto podem ser discutidas previamente, em reuniões entre os organizadores, quanto podem se dar na hora em que algum fato acontece e torna-se necessário intervir durante o Slam. Como exemplos de iniciativas tomadas pelos coordenadores do Slam Peleia e Slam Chamego que interferem na coletividade, é possível citar o cuidado com os jovens menores de idade que frequentam o Slam (poetas e espectadores) e o fator maternidade/paternidade. Para Shaiana, que atua na articulação de ambos os grupos, “tem que ter uma preocupação porque tu tem um monte de adolescente ali né? É um bom senso meio coletivo, funciona coletivamente” (Entrevista pessoal, 2019). Ela conta que já aconteceu de precisar interromper um Slam porque menores de idade bebiam ou fumavam dentro da roda. “Tu tá fazendo um evento na rua e tu és responsável por aquilo. Se acontece alguma coisa, quem é que tá organizando isso aqui? Tem autorização para o menor estar aqui? Quem está acompanhando ele?” diz Shaiana ao referir-se a possíveis perguntas de uma autoridade policial em caso de abordagem aos responsáveis pelo Slam. Mesmo sob a compreensão de que a rua é um lugar livre para todos, Shaiana conta que vez ou outra pede para que as pessoas que quiserem fumar e beber se afastem da roda: “Eu já falei em mais de um Slam: (...) a roda não é

lugar pra isso, a gente tá aqui pra curtir a poesia. Não quero ser falsa moralista, mas tem que ter um cuidado”, conclui. Nesse caso, se verifica que o aspecto comunitário é afetado por uma conduta de disciplinamento direcionada aos frequentadores, de modo a regular comportamentos para garantir a viabilidade dos eventos de poesia na rua e para todos. Também existe a prática de realizar as rodas de poesia em um horário cedo o suficiente para que os jovens moradores dos bairros periféricos da cidade que utilizam o transporte coletivo, consigam retornar para suas casas a tempo.

Outro ponto que merece atenção tem a ver com o fator maternidade/paternidade dos membros do Slam. No Slam Chamego e no Slam Peleia, há mães e um pai com bebês pequenos, nascidos em um período próximo, o que gerou novas percepções e cuidados para pensar e produzir os eventos de Slam. No caso do Slam Peleia, por exemplo, houve uma edição especial no dia 29 de junho de 2019 chamada “Peleia das Guria”, na qual apenas mulheres puderam competir. A batalha poética ocorreu frente a uma cafeteria localizada na Travessa dos Venezianos, tradicional rua do bairro boêmio Cidade Baixa, e foi pensada também para acolher as jovens mães que muitas vezes não conseguem participar do Slam pela ausência de estrutura, já que os eventos acontecem na rua. Dessa forma, além do horário mais cedo que o habitual, o Slam contou com o apoio da cafeteria para que as mães pudessem ficar ali sentadas com seus bebês e utilizar a estrutura do local. Assim, ao identificar algumas iniciativas dos articuladores dos dois grupos de Slam acompanhados nessa pesquisa, é perceptível uma atuação que visa instituir práticas e atender demandas que disciplinam, afetam e/ou beneficiam o coletivo.

Fig. 34: Organizadores de grupos de Slam com seus filhos.



Fonte: Glauber Ribeiro

Se, em um primeiro momento, procurei apontar perspectivas, pontuar algumas percepções e relembrar aspectos do caráter comunitário do Slam, em seguida, busco dar ênfase à questão das individualidades que sobressaem dentro das suas diversas comunidades. Para isso, parto de uma crítica proferida pelo Prof. Dr. Jorge Ramos do Ó²²¹ a respeito desse movimento. Em suas reflexões²²² o pesquisador, bastante influenciado por uma perspectiva Foucaultiana, afirma que o formato do Slam não permitiria um espaço efetivo de troca e compartilhamento coletivo, especialmente no que diz respeito ao uso da palavra. No seu entendimento, o Slam não poderia ser compreendido como um lugar de *troca* da palavra, mas de *aprovação* da palavra. Ou seja: ao invés de um lugar constituído pelas possibilidades da palavra plural, as batalhas de poesia seriam o lugar da palavra autoral, a partir do momento em que há uma busca dos slammers por reconhecimento e pela aprovação do público (= do outro), o que se dá por meio do julgamento e da avaliação dos poemas.

Penso ser válido mencionar uma fala recorrente e igualmente observada naquele momento em que os apresentadores das batalhas de poesia explicam do que se trata um Slam. Ouvei, por algumas vezes, afirmações como: “O Slam é um espaço de fala, mas principalmente de escuta”, ou, ainda, como comentou Bárbara, do Slam Peleia, em entrevista: “É um espaço riquíssimo de escuta, em que o poeta fala no máximo nove minutos e escuta duas horas”. Se pensarmos que cada poeta consegue recitar no mínimo três e no máximo nove minutos, levando-se em consideração que consiga passar pelas três etapas classificatórias da batalha, e que uma roda de Slam possui duração média de duas horas, duas horas e meia, de fato, se escuta muito mais do que se fala. Assim, adquire sentido a posição de Ramos do Ó que não entende o movimento Slam como um lugar de intercâmbio da palavra poética, mas como “um espaço alternativo de produção e exibição da palavra autoral” (informação verbal).

²²¹ Historiador e Professor Associado no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (Portugal).

²²² Entre 16 e 30 de abril de 2018, o referido professor esteve no PPGEDU UFRGS para ministrar o Seminário Especial “O gesto texturante que revela a escrita inventiva: contributos teórico-metodológicos do pós-estruturalismo”. Nesse período houve a oportunidade de encontrá-lo pessoalmente em uma reunião com orientandos de mestrado e doutorado da linha de Estudos Culturais em Educação da UFRGS e da ULBRA, ocasião na qual cada estudante apresentou os seus objetos de pesquisa.

Nesse espaço, no qual os slammers nutrem uma visão encantada do que fazem, eles exerceriam o que o pesquisador denominou de “uma fantasia narcísica da palavra exclusiva”. Com isso, para Ramos do Ó, o Slam não absorve uma ideia comunitária pois se articula timidamente a uma dimensão coletiva, sendo um fenômeno mais relacionado ao plano individual dos poetas.

Provocada pelo posicionamento crítico do prof. Ramos do Ó, busquei no decorrer da pesquisa apurar o olhar para as individualidades no Slam, com foco específico nos poetas. Mesmo com a “concepção fundante” ainda bastante presente, referente àquilo que D’alva denomina de a “vocação comunitária” do movimento, é latente a coexistência com o caráter individualista, se observarmos a busca por reconhecimento²²³ e a projeção que alguns poetas adquirem através do Slam. D’alva reconhece a presença de “figuras carimbadas e *habitués* que frequentam regularmente os slams, tornando-se uma espécie de ‘personagens’”. Ao mesmo tempo, argumenta que não existe o estímulo para a criação de poetas “super-stars”, mas o contrário. Conforme a precursora do Slam no Brasil, o intuito não é enaltecer um poeta em detrimento de outros, mas sim exaltar a comunidade da qual ele faz parte (D’ALVA, 2011, p. 121).

Por outro lado, a existência de “poetas-celebridades” que assumem protagonismo é motivo de crítica por organizadores dos coletivos. Ao narrar e relembrar o início do Slam no RS, Josemar (conhecido como Afrovento) conta que no ano de 2017, quando efervesciam os Slams de poesia pela cidade, o ambiente era saudável, sem o clima de disputa entre os poetas que, conforme sua opinião, passou a existir depois. Tudo era novidade, as pessoas iam pelo encontro e pela vontade de declamar; “vencer” não era uma prioridade. Apesar de enxergar um aspecto positivo no destaque individual dos poetas, pelo fato de eles levarem o nome do Slam a lugares e pessoas que possam desconhecer o movimento, Afrovento critica a postura egocêntrica de alguns. A possibilidade de o nome de um poeta ser mais conhecido, ou de ele alcançar visibilidade maior que o próprio movimento parece incomodar:

²²³ Nos capítulos 3 e 4 da tese busquei demonstrar diferentes estratégias empreendidas por alguns poetas para ascenderem artisticamente a partir do Slam.

De um ano, dois anos pra cá, surgiu alguns coletivos²²⁴, alguns poetas que se tornaram mais conhecidos. Ao mesmo tempo que isso é muito bom, porque sempre que esse poeta tá lá num evento, todo mundo vai linkar²²⁵ ele com o nome do Slam também, então a galera vai procurar [o Slam] (...) Mas tem uma coisa, tipo: o nome do poeta não se tornar maior que o movimento e eu acho que talvez em algum momento isso tenha acontecido, tá ligado? E pode nem ser [por parte] do público, mas os próprios poetas se colocarem nessa posição de ego e tal (Entrevista pessoal, 2019).

“Ego”, “super-stars”, “personagens”, “celebridades”. Tais termos (ou qualificações) trazidos à tona nesses breves excertos, me desafiam a compreender a ideia de celebridade a partir das individualidades que emergem no (e a partir do) Slam. Ao discutir o tema do ponto de vista da comunicação, França (2014) elucida que a palavra *celebridade* diz respeito a alguém que se torna conhecido por muitas pessoas, que seja reconhecido por aquilo que é ou faz e cultuado com admiração e reverência (FRANÇA, 2014, p.18-19). Porém, na contemporaneidade, a ideia de celebridade ganhou um sentido particular referente à fama instantânea (e em geral passageira) conquistada por certos personagens. Essa concepção atual agrega ainda outros aspectos, tais como:

O meio ou dispositivo através do qual a fama se espalha e se estabelece (que é a mídia); um caráter mais epidérmico ou circunstancial (o status de celebridade não traz nenhuma garantia de consistência e durabilidade – e é quase o contrário, pois em torno do rótulo paira uma suspeita de volatilidade); uma ampliação das condições e perfis suscetíveis de se tornar celebridade (FRANÇA, 2014, p. 20).

Desse modo, dadas as considerações de França, é possível inferir que nos tempos pós-modernos haveria mais condições ou facilidades²²⁶ para tornar-se uma celebridade (em função das condições tecnológicas atuais que possibilitam a visibilidade pública imediata na internet); que tal *status* possuiria um caráter repentino, efêmero, móvel e descartável (devido à rapidez e alta rotatividade com que os sujeitos celebrados são substituídos por outros); e que o “estar celebridade” estaria profundamente atrelado a alguma mídia ou meio de divulgação para instituir e propagar a fama. Na perspectiva de França, afóra a

²²⁴ Por exemplo: Poetas Vivos, (Uni)Verso.

²²⁵ *Link* é uma palavra em inglês que significa elo, vínculo ou ligação entre dois elementos. Linkar remete, portanto, a fazer uma ligação, vincular, levar através de um *link*.

²²⁶ Para França, “Já não é necessário se inscrever num quadro de excepcionalidade; é de dentro do ordinário, e com as marcas do comum, que candidatos de todos os naipes se lançam em busca do destaque e do ‘estrelato’” (2014, p. 29).

visibilidade, fatores como ter bom desempenho, ter qualidades próprias (como carisma, beleza) e a casualidade de ocupar uma posição de destaque, igualmente contribuem para explicar o protagonismo que algumas pessoas adquirem em determinados momentos. Já no âmbito social, as celebridades se mostram em sintonia com o repertório de valores e o centro do poder de determinada comunidade, ou seja, elas evidenciam aquilo que determinado grupo social valoriza. Ademais, após conquistar uma posição de destaque, a permanência nesse lugar precisará ser constantemente negociada (FRANÇA, 2014, p. 24-25).

Seria complexo e leviano propor uma explicação única e determinante sobre a emergência dos poetas-celebridades do Slam, já que essas individualidades despontam por meio de um processo dinâmico, provisório, contingente e que envolve a conjunção de diferentes elementos e estratégias particulares. O que posso afirmar, de maneira um tanto lógica, é que esses poetas (mesmo aqueles que eventualmente já escreviam antes de o Slam existir) se tornam conhecidos primeiramente pelo destaque conquistado dentro das batalhas de poesia. Seja pela potência e temática de seus poemas, que geram identificação e/ou emoção, pelo uso de *punchlines* criativas, pela autenticidade de suas performances, pelo carisma, pela participação ativa nas batalhas, pela torcida do público conquistada com o tempo, pelas estratégias de visibilidade nas redes sociais ou pela atuação conjunta de alguns desses fatores, eles/elas se tornam poetas-celebridades.

Não é difícil identificar a presença dos poetas-celebridades nas competições de Slam. Com carisma próprio e o reconhecimento dos seus pares, chamam a atenção logo na chegada e são recebidos com sorrisos largos e cumprimentos afetuosos. Se participam apenas da etapa “verso livre”, são apresentados mais ou menos assim: “*Recebam com muitas palmas a rainha/o rei Fulano de Tal*” – sua presença é sinônimo de prestígio ao evento. Mas, se vão para competir, os slammasters tomam o cuidado de serem imparciais para que os jurados da noite não se sintam pressionados a darem notas altíssimas às figuras carimbadas. Por já terem construído um nome e serem admirados no movimento, saem em vantagem na torcida – de modo que essa situação, conforme relato de organizadores de Slam entrevistados, de certa forma intimida

os novos poetas que, na presença das personalidades, se sentem desencorajados a competir.

Fig. 35: Poetas do Slam anunciados como atrações em diferentes eventos.



Fonte: Facebook e Instagram Poetas Vivos/ Instagram Coletivo (Uni)Verso (à dir.).

Conforme ficam conhecidos dentro das rodas, alguns poetas passam a investir em sua imagem e conseguir projeção artística também fora delas. Como verificado ao longo dessa pesquisa, é inegável a constatação de que o Slam representa uma porta de entrada para o acesso desses jovens a experiências artísticas que vão além das competições de poesia nas ruas da cidade. Assim, de maneira solo ou por meio de coletivos, esses slammers lançam zines e livros, migram para a música e o teatro; criam canais de comunicação nas redes sociais digitais, nos quais divulgam clipes de música e poemas autorais; apresentam-se em diversos eventos culturais e acadêmicos; dão oficinas de poesia marginal em escolas públicas e privadas; realizam performances pelas ruas e bares noturnos de Porto Alegre. Assim, extrapolam os limites das batalhas de Slam e criam formas alternativas de produzir e exibir a sua arte que superam o próprio movimento no qual foram forjados.

Nesse cenário fica evidente como a internet e as redes sociais digitais são ferramentas fundamentais para a projeção dos jovens poetas, que investem na produção e na divulgação de materiais como fotografias, vídeos de performances, postagens com trechos de poemas e anúncios de participação em eventos, etc. Como aponta França, o cenário tecnológico atual, marcado pelo barateamento e facilidades do processo de produção e pela ampliação dos

canais de circulação e divulgação permite “quase a qualquer um se lançar em rede (através de sua imagem, suas obras, seus comentários) (...) Nunca como agora foi facultado ao indivíduo comum o acesso à visibilidade pública via redes sociais” (FRANÇA, 2014, p. 29). Nesse sentido, a autoexposição e a visibilidade por meio das redes sociais (especialmente Instagram e Facebook) se tornam um capital importante para as personalidades do Slam que trabalham com a poesia e com a arte, de modo geral.

Essa constatação vai ao encontro do que Afrovulto pensa sobre o papel das redes sociais para os slammers. Conforme revela um dos organizadores do Slam Chamego, o fato de o seu coletivo fazer fotografias e gravar vídeos²²⁷ das performances dos slammers finalistas, gera uma expectativa nos competidores pela cedência e aproveitamento posterior desse material:

A rede social é muito importante pros poetas. (...) Hoje em dia a gente faz vídeo dos finalistas, às vezes do campeão só. Mas a gente sabe que é importante [para eles] ter o material, porque pra pessoa é um material físico dela declamando, principalmente pra quem trabalha muito com isso. Dá muita visibilidade (Entrevista pessoal, 2019).

Com o intuito de examinar como alguns poetas conhecidos na cena local investem em si e em sua imagem para alcançar essa visibilidade de que nos falamos França e Afrovulto, busquei observar alguns perfis de slammers no Instagram (rede social que parece ter a preferência dos poetas na atualidade). Nesse percurso, foi interessante constatar que vários desses jovens, ao invés de contas pessoais, escolhem criar e manter contas profissionais. Em vez de mostrar passagens do cotidiano, da intimidade, momentos com seus amigos, suas rotinas de estudo ou lazer etc, como seria normalmente esperado para os jovens do nosso tempo, esses perfis são pensados e voltados para divulgar conteúdos que focalizem detidamente o caráter “poeta/artista”.

5.1.1 Os jovens do Slam como artistas no Instagram

*O instagram é uma vitrine, né?
Pra mim ele é totalmente uma vitrine,
É a tua imagem ali
(De Aquino, slammer).*

²²⁷ A galeria de vídeos produzidos e divulgados pelo Slam Chamego no seu perfil na rede social Facebook está disponível no link: <https://www.facebook.com/SlamChamego/videos>

Ao explorar a espetacularização da intimidade na cultura globalizada e a constituição de subjetividades nas redes sociais, Sibilía (2016) argumenta que as estratégias pessoais de exibição nas telas revelam comportamentos que foram rapidamente naturalizados entre nós na contemporaneidade. Nessa performance de si através das telas, observada por nós cotidianamente, os usuários fazem uma curadoria meticulosa dos próprios perfis no sentido de lograr os melhores efeitos, bem como atingir a maior audiência possível – trabalho que exige cada vez mais tempo e energia para administrar a própria imagem online (SIBILIA, 2016, p. 42). Vejamos como alguns poetas do Slam administram suas imagens online através de breves observações sobre seus perfis no Instagram²²⁸.

Um indício que sugere o cuidado dos poetas ao escolher e compartilhar determinadas fotografias e textos em seu perfil, no que Sibilía chama de “curadoria meticulosa”, está no fato de evitarem postar determinadas situações da vida pessoal que possam prejudicar a sua imagem como artista ou dificultar a obtenção de novos “tramos”. Barth, por exemplo, diz evitar fazer apologia às drogas e que, apesar de ter muitos amigos que fumam maconha, busca não expor esses momentos em suas redes. Em direção parecida, De Aquino comenta que não posta imagens bebendo nem fumando cigarro para dar bom exemplo, até porque ele tem seguidores adolescentes, estudantes das escolas em que ele e seu coletivo se apresentam. Já Bianca conta que quando entrou para o coletivo Universo passou a encarar a poesia como trabalho, o que alterou o jeito de se comunicar: “Passei a me preocupar mais com o que ia postar. Começam a surgir eventos e convites pra participar de coisas e aí eu tenho que cuidar a minha imagem, né? Já não posso me expor tanto” (Entrevista pessoal, 2019).

Outro aspecto que de antemão despertou curiosidade nas rodas de poesia Slam e posteriormente na rede social dos poetas, é a maneira como vários deles se nomeiam. Boa parte opta por adotar nomes artísticos ou, como

²²⁸ Instagram é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos muito popular. Lançada no ano de 2010, dois anos depois foi comprada pelo Facebook por cerca de 1 bilhão de dólares. Até 2018 o Instagram contabilizava 1 bilhão de usuários ativos no mundo, sendo que o Brasil ocupa atualmente a terceira posição em número de usuários na plataforma (72 milhões). Fonte: <https://sproutsocial.com/insights/instagram-stats/>

eles mesmos preferem dizer, “vulgos”. Esses “vulgos” parecem funcionar como uma espécie de pseudônimo e são comumente utilizados também pelos rappers, o que talvez possa ter inspirado os slammers a adotar a ideia. No Slam, o seu uso indica uma provável estratégia dos poetas no intuito de se tornarem popularmente conhecidos, uma forma de se diferenciar e criar uma identidade própria (tanto nas rodas de poesia e nos demais eventos de que participam, como também para marcar a sua presença nas redes sociais). Como exemplo, cito alguns nomes²²⁹ artísticos identificados ao longo da pesquisa: *Jovem Preto Rei*, *Agnes com G Mudo*, *Graxaim do Espaço*, *Pretana*, *Dickel*, *Preta Ju*, *Rainha Ju*, *Almanaque*, *Proletarie*, *Negro Coração*, *Ded’s*, *Danova*, *Dadi*, *Mika*, *Barth*, *Belchior*, *De Aquino*, *Janove*, *Afrovulto*.

O poeta Deivith²³⁰ (conhecido como Barth) conta que quando começou a competir no Slam, costumava esconder-se atrás do “vulgo” como uma forma de combater a timidez e de se sentir mais à vontade nas rodas – o “Barth” funcionava como uma espécie de “alter ego”, segundo ele. Porém, a situação mudou com a popularidade: “Hoje em dia como muita gente já me conhece, já não consigo separar o artista da pessoa”, diz. (Entrevista pessoal, 2019). Já a poeta Vanessa, que se identifica como Tiatã, incorporou de tal maneira o nome artístico em sua vida que estranha quando é chamada pelo nome próprio, de batismo: “Meu nome é Vanessa Mesquita, mas acho que agora, depois das rodas de Slam, é Tiatã pra tudo. Até quando me chamam de Vanessa eu fico um pouco assustada” (Entrevista pessoal, 2019).

Para Victor Hugo, há sentimentos sobre os quais não consegue falar com sua mãe ou amigos, por exemplo, que o De Aquino (seu “vulgo”) consegue compartilhar no Slam: “Ele é meio que um personagem também. O De Aquino fala coisas que considero importantes mas que talvez o Victor sozinho não teria coragem de gritar” (Entrevista pessoal, 2019). Dessa maneira, como o “De Aquino” é conhecido e já foi bem aceito nas rodas de poesia, o slammer diz se sentir muito mais confortável e encorajado a recitar sob a chancela desse nome

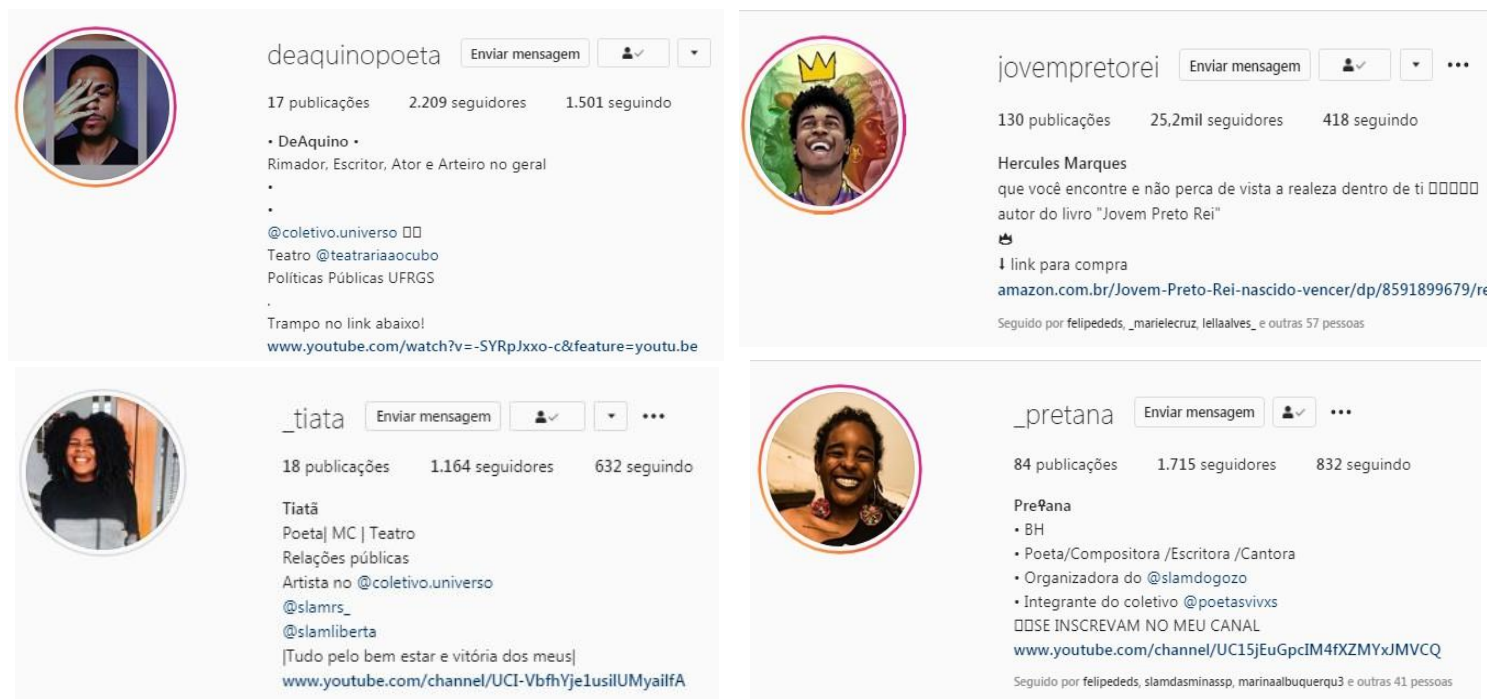
²²⁹ Belchior e De Aquino são os respectivos sobrenomes dos poetas; Afrovulto e Janove, apesar de não competirem (pois são articuladores do Slam Chamego), também utilizam esses nomes para serem identificados.

²³⁰ Deivith Vieira tem 23 anos, Faz aulas de teatro, trabalha com produção musical e poesia. Integra o coletivo (Uni)Verso e em 2018 representou o Rio Grande do Sul na final do SLAM BR-Campeonato Brasileiro de Poesia Falada.

artístico. Assim, quer sejam concebidas como alter-egos, personagens ou “vulgos”, essas formas alternativas de autodenominação parecem ser incorporadas à vida desses jovens tanto como escudos de proteção e desibinição dentro das rodas de poesia quanto como elementos significativos no processo de constituição de suas identidades. Nas suas redes sociais, eles mantêm esses mesmos nomes artísticos como estratégia de visibilidade.

Evidencio, na sequência, alguns perfis de poetas cujas publicações no Instagram focalizam detidamente a sua imagem e projeção como artistas. Destaque para o perfil de Jovem Preto Rei com mais de 25 mil seguidores e 130 publicações (bem superior aos demais no número de posts e de seguidores). Voltado para divulgar e comercializar o livro homônimo, esse perfil traz a capa do livro no lugar da foto do usuário e também disponibiliza um link, no site da Amazon, para quem quiser adquirir um exemplar. Os demais perfis trazem links de vídeos dos poetas ou do canal de seus coletivos na plataforma YouTube, com os escritos “*Trampo no link abaixo!*”, ou “*Se inscrevam no meu canal!*”.

Fig. 36: Perfis de poetas do Slam na rede social Instagram.



Fonte: Instagram @_pretana; @jovempretorei; @deaquinopoeta; @_tiata.

Em busca de curtidas, seguidores, visualizações, comentários e “tramos”, os artistas contam que organizam o *feed* (lugar onde compartilham os conteúdos e se conectam com as pessoas) de maneira visualmente estratégica, com fotos e textos harmoniosamente distribuídos; seguem páginas e perfis com os mesmos interesses e interagem intensamente através dos *stories*²³¹ para gerar engajamento; respondem rapidamente a cada nova mensagem enviada pelo *direct* (espaço de troca de fotos e mensagens) e experimentam formas alternativas de chamar a atenção nas postagens como, por exemplo, publicar (no lugar destinado às fotos) apenas um verso do poema para que o seguidor fique instigado a ler o restante na postagem.

Ao observar esses e diversos outros perfis, é notável que os conteúdos publicados vão além de um investimento na construção de uma identidade poeta. No espaço onde os usuários da rede descrevem a si mesmos, essa é apenas uma dentre as atividades e possibilidades de atuação anunciadas: eles também se definem, ao mesmo tempo, como escritores, cantores, atores, compositores, mc's, integrantes de coletivos, produtores culturais. Se parto do princípio de que esses jovens se tornam primeiramente reconhecidos como poetas no contexto das batalhas de poesia Slam e passam a vivenciar outras experiências artísticas, as suas redes sociais são, conseqüentemente, reflexo e lócus produtor dessa expansão. E, nesse processo, eles não se fixam e nem demonstram querer se estabilizar em apenas uma identidade dentro do campo das artes, ao inverso disso: eles passeiam por várias, de maneira flexível, fluída e circunstancial.

Essa perspectiva observada nas práticas empreendidas pelos poetas do Slam e na gestão de sua imagem no Instagram, remete à abordagem de autores como Bauman e Canevacci quando discutem a questão da identidade no mundo pós-moderno. Em sua análise das culturas juvenis contemporâneas, Canevacci (2005) aponta que as identidades não são mais percebidas como unitárias, igualitárias e compactas. Ao contrário: se revelam nômades, instáveis e flexíveis enquanto construções momentâneas do nosso tempo, sempre renováveis e negociáveis. Bauman (2005), por sua vez, afirma que as identidades passam por

²³¹ O *Instagram Stories*, permite que os usuários publiquem fotos e vídeos rápidos, que podem ser editados, mas sem filtros, e que só podem ser visualizados por um período curto de tempo, pois saem do ar em 24 horas.

um processo permanente de transformação frente às inseguranças e incertezas apresentadas pela “modernidade líquida”²³², de modo que estar em movimento não é mais uma escolha, mas uma exigência. Considerada pelo sociólogo um “conceito altamente contestado” que evoca diferentes significados, a identidade é paradoxal, pois está sob constante disputa entre uma liberdade absoluta e individual de um lado e a segurança do pertencimento a um grupo e os apelos comunitários de outro (2005, p. 84). Para Bauman, a identidade possui uma natureza provisória relacionada à multiplicidade de modelos culturais à disposição com os quais os indivíduos podem se identificar. Afirma o autor:

Se no passado a ‘arte da vida’ consistia principalmente em encontrar os meios adequados para atingir determinados fins, agora se trata de testar, um após o outro, todos os (infinitamente numerosos) fins que se possam atingir com a ajuda dos meios que já se possui ou que estão ao alcance. A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha (BAUMAN, 2005, p.91).

Como artistas no Instagram e fora dele, os jovens poetas do Slam caminham na direção de experimentar as diferentes identidades que o campo artístico pode lhes oferecer. No mundo fluído em que vivemos, afirma Bauman, os meios eletrônicos disponíveis são ferramentas que contribuem para que alcancemos os mais variados e desejados fins, e são acessíveis a nós (e adotados por milhões de usuários) justamente para impedir que nos fixemos a uma única identidade: “é porque somos incessantemente forçados a torcer e moldar as nossas identidades, sem ser permitido que nos fixemos a uma delas, mesmo querendo, que instrumentos eletrônicos para fazer exatamente isso nos são acessíveis” (BAUMAN, 2005, p.96).

²³² Bauman (2001) cunhou o termo “modernidade líquida” para caracterizar o tempo presente e evidenciar a fluidez das relações no mundo contemporâneo. A metáfora da liquidez se refere, assim, à volatilidade das relações sociais em um mundo marcado pela expansão do individualismo, redução de projetos a longo prazo e os sentimentos de imprevisibilidade, insegurança e incerteza em todos os âmbitos da vida dos sujeitos. Nesse estado de liquidez, os projetos coletivos, os planos duradouros, bem como os espaços públicos perdem cada vez mais força.

Poetas, artistas, celebridades. Identidades fragmentadas e constituídas na era fluída das redes sociais – performances de si. No ambiente cada vez mais midiático em que vivemos, onde são múltiplas e mutantes as formas de ser e estar no mundo, as personalidades do Slam ganham visibilidade, criam marcas pessoais e capitalizam sua imagem. As redes sociais servem para tornar visível a própria performance “e, nesse gesto, performar e projetar um eu atraente – para um público potencialmente infinito” (SIBILIA, 2014, p.48).

5.2 Slam modelo, com temas esperados & Slam com sede de renovação

Vejo o Slam como um movimento contemporâneo que se caracteriza pela hibridez, pela mistura e cruzamento de elementos de diferentes contextos. Em uma composição particular, inspirado nos saraus e nas batalhas de rima, o Slam funde regras de competição esportiva, ocupação de espaço público, formato de programa de auditório, performances e poesia oral em temas diversos. Em três anos de atuação nas ruas do Rio Grande do Sul, lembrando que em 2020 os eventos nas ruas foram cancelados em função da pandemia de Covid-19, o Slam – mesmo enquanto um fenômeno pulsante – se estruturou em torno de alguns princípios básicos. Princípios que conferem uma certa unidade ao movimento, nutrem o chamado “espírito de comunidade” e, como já apontado, viabilizam a realização das grandes competições poéticas por meio da adoção de regras que habilitam e normatizam, de certa forma, os diferentes grupos espalhados pelo país.

Apesar da adoção de regras e da existência de alguns princípios em comum que norteiam os grupos, é relevante lembrar que as comunidades são flexíveis e estimuladas a se adaptarem de acordo com suas demandas e realidades do momento. Por isso, há um aspecto singular que constitui o movimento no Brasil: o seu traço temático, que dá ênfase a pautas consideradas muito caras aos grupos sociais historicamente excluídos, as chamadas “minorias”. No capítulo 2 da tese, destaquei essa característica ao enfatizar o tom de protesto, denúncia e revolta que, em linhas gerais, marca a poesia marginal do Slam no contexto sociocultural brasileiro. O Slam emerge em diálogo com as periferias, é apropriado pela juventude dos bairros periféricos, a qual faz

emergir, em suas criações autorais, assuntos que permeiam as suas realidades. São temas recorrentes nos poemas: o racismo, o abandono, a violência, a injustiça social, as questões de gênero, sexualidade, pautas políticas, os problemas sociais e educacionais vividos por esses jovens, em um repertório que cria um leque de diferentes possibilidades discursivas, estéticas e políticas de representação, como afirma Nascimento (2019). Desse modo, ao absorver as demandas dessas juventudes periféricas espalhadas pelo país, o movimento se desenvolveu e se expandiu com essa tendência temática – o que acabou por constituir e caracterizar o próprio fazer poético dos slammers.

No Rio Grande do Sul não foi diferente. Com a chancela de Estrela D’alva, os grupos que aqui começaram o Slam seguiram as referências que já existiam para produzir as suas rodas de poesia. Contudo, nos dois coletivos acompanhados em proximidade nessa pesquisa, Slam Peleia e Slam Chamego, a questão temática é variável. Enquanto no Slam Peleia os temas são livres, com performances que apresentam poemas mais combativos, chamados também de “poemas de resistência²³³”, no Slam Chamego a temática é específica e toca no plano mais emocional/sensível dos poetas, digamos assim – só são aceitos poemas sobre amor, desamor, afeto, relacionamentos pessoais, familiares etc. Nos eventos do Peleia os poemas tendem a ser mais “pesados”, como os participantes costumam dizer. Se o slammer não competir com um poema de combate ou protesto, a probabilidade de passar de fase é menor. Em edições do Slam Peleia, os poetas Ded’s e Danova apresentaram poemas nessa linha mais combativa. Nos versos²³⁴, destaque para a crítica direta e contundente aos governantes, ao sistema, à violência policial e o lamento sobre as crianças da periferia expostas ao tráfico e aos “ensinamentos” da rua. Vejamos:

²³³ Optei por não explorar o conceito de resistência como um dos pilares da tese, tal como havia pretendido no projeto da pesquisa, pois, em relação às problematizações desenvolvidas posteriormente, essa proposta perdeu relevância. Apesar de ser uma palavra amplamente acionada pelos poetas nas batalhas e do assunto ter sido abordado minimamente com os participantes entrevistados, a ideia do Slam como resistência se mostrou sustentada em um discurso introjetado a partir de compreensões muito subjetivas, particulares e de difícil apreensão em relação a uma análise mais ampla deste movimento.

²³⁴ Os referidos trechos dos poemas de Ded’s e Danova foram obtidos por meio de transcrição, a partir de gravações em áudio realizadas pela pesquisadora nos eventos de Slam.

Quadro 3: Slam Peleia e os temas “pesados”.

Slam Peleia - 26.07.19	Slam Peleia - 29.09.19
<p style="text-align: center;">Autor: Ded's</p> <p style="text-align: center;">Aos senhores governantes Filhos da pátria, mãe gentil Comandantes do meu solo Sagrado Brasil</p> <p style="text-align: center;">Por que se preocupam tanto com a Copa</p> <p>E esquecem das vila, das bica²³⁵?</p> <p style="text-align: center;">Lugar onde as crianças crescem tendo como referência de proteção não o policial e sim o traficante mais velho da rua de cima</p> <p style="text-align: center;">A rua ensina ser forte é andar com cordão de ouro, cabelo na régua e um cano na cinta</p> <p style="text-align: center;">Então, se não vive a nossa realidade eu não quero que diga que sinto</p> <p style="text-align: center;">Olha em volta, nossas crianças com o dedo no gatilho Ensinando outras crianças a botar o dedo no gatilho Se tornam coisas comuns num lugar onde todos vivem e morrem sendo só mais um</p> <p style="text-align: center;">Pessoas brilhantes e ao mesmo tempo tão iguais Induzidas pelo sistema a crer que suas potencialidades são coisas banais (...)</p>	<p style="text-align: center;">Autor: DaNova</p> <p style="text-align: center;">Caminho de mãos dadas com a minha sombra Na estrada do suicídio um corredor polonês cercado de racismo, genocídio É vício pra quem tem medo da verdade</p> <p>E sim, somos a própria verdade não dita, mas que todo mundo sabe o que vai acontecer lá na frente</p> <p style="text-align: center;">É dinheiro deles na crescente, meus irmão na decrescente no país da regressão Ou melhor, no país da agressão, da bota preta E quem calça? A opressão. Ouçam a canção</p> <p style="text-align: center;">O fuzil e a bala é a sinfonia E eles? Maestros das mais sangrentas óperas</p> <p style="text-align: center;">São capitães do MITO²³⁶ Que matam capitães de argila com sangue em rubro-negro</p> <p style="text-align: center;">Esculpiram estátuas de Luzia Santa Maria, mãe de Deus A senhora precisa vir à escola É que seu filho não fez o dever de casa E aviãozinho²³⁷ que não estuda, decola (...)</p>

Se no Slam Peleia são recorrentes os temas “pesados” e críticos, da chamada poesia de resistência, no Slam Chamego a proposta é outra. Conforme anteriormente mencionado na tese, esse coletivo surgiu no intuito de propor

²³⁵ Calha ou cano por onde corre a água.

²³⁶ Em referência à forma como seguidores chamam o presidente em exercício, Jair Bolsonaro.

²³⁷ Aviãozinho, na linguagem do tráfico, é quem busca e leva droga para os clientes.

batalhas de poesia mais leves, para que os poetas compartilhassem seus sentimentos em um espaço que falasse de amor, como uma alternativa às narrativas combativas que até então dominavam as rodas de Slam. A ideia, segundo os articuladores do coletivo, era mostrar o lado afetuoso dos poetas, pois “os resistentes também amam”.

No Chamego são presenciados momentos como declarações de amor e pedidos de casamento²³⁸, até poemas sobre relacionamentos, autoestima, homoafetividade, empoderamento feminino, bem como apresentações performáticas que exaltam o amor pelas mães solo que criaram seus filhos sem a presença dos pais e que criticam, com ressentimento, o abandono paterno. Vejamos dois exemplos de poemas apresentados em edições do Slam Chamego, nos versos²³⁹ das poetisas Dadi (que conta, com humor, um encontro homoafetivo) e Cristal (que relata a ausência do pai e os efeitos dessa falta).

Quadro 4: Slam Chamego e os temas de amor/desamor.

Slam Chamego - 16.06.19	Slam Chamego - 22.09.19
<p style="text-align: right;">Autora: Dadi</p> <p>Foda é quando a gente perde a hora Quando a gente diz que não Foda foi ter te notado um tanto atrasada no fim do segundão</p> <p>E eu, com o coração cheio de si Me apaixonei mais rápido que o Bolt²⁴⁰</p> <p>E ela com uma carinha de hétero olhou pra mim, ainda bem! “Tomara que seja bivolt” (...)</p> <p style="text-align: right;">Chegou meu dia Ganhei na loteria Tava feliz afú²⁴¹ Porque eu tava era gamada na tia que era mais sapatão que a Maria Gadú²⁴²</p>	<p style="text-align: right;">Autora: Cristal</p> <p style="text-align: center;">Senhor desconhecido, Faz tempo que eu não falo disso, Do meu pensamento você tem sumido, mas...volta.</p> <p>Faz tempo que eu não falo disso Penso como seria se tu tivesse assumido, pai Volta.</p> <p>Foi quando eu me peguei chorando ouvindo Legião Urbana e descobri que era a tua banda preferida, Cantei com mágoa no peito. Guardo um retrato teu e a saudade mais bonita, mas... Não lembro da mais bonita.</p> <p>Me disseram que a minha primeira gargalhada foi contigo,</p>

²³⁸ Nesse link é possível assistir a um pedido de casamento durante uma edição do Slam Chamego em dezembro de 2017: <https://www.facebook.com/watch/?v=974576252701033>

²³⁹ Os referidos trechos dos poemas de Dadi e Cristal foram obtidos por meio de transcrição, a partir de gravações em áudio realizadas pela pesquisadora nos eventos de Slam.

²⁴⁰ Em referência ao ex-velocista jamaicano e multicampeão olímpico e mundial, Usain Bolt.

²⁴¹ Expressão de gíria utilizada no Rio Grande do Sul, com o significado de “muito”.

²⁴² Cantora e compositora brasileira.

de ter sido bastante aplaudido, o slammer não conseguiu chegar à final da competição. Em seu poema, o tema da solidão, depressão e suicídio juvenil.

(...)

Vozes dizem: - desista, sua vida é uma merda.
 Se tranque no quarto, se enforque com a corda
 Em seguida eu acordo, com a corda na mão
 Brigando comigo por não ter coragem

Percebi que todas pessoas
 Pra quem eu pedi ajuda
 Dessa vez de uma ajuda também precisava
 Me senti mal por não conseguir ajudar
 Me senti triste por não conseguir ajudá-las

Será que estou sendo injusto por me cobrar tanto?
 Será que estou sendo injusto por me cobrar tanto?
 Tenho que acordar todo dia
 E me colocar numa postura que me colocaram
 Me vestir de uma postura que nunca foi minha

Isso é tão sufocante
 Tô carregando as dores de tanta gente
 De tanto que me coloquei no lugar dos outros
 Morrendo por dentro, morrendo por fora
 Pagando o preço por ser poeta

Convivemos muito com as pessoas
 Mas não sabemos o que elas estão sentindo
 Adolescentes tirando a própria vida
 Tão frios e decididos
 (...)

Em entrevista, Bárbara, uma das articuladoras do Slam Peleia, diz perceber uma saturação discursiva no Slam em relação à repetição dos temas. Para Afrovluto, os organizadores dos coletivos e os poetas têm responsabilidade nessa questão:

Eu acho que a gente, enquanto organizador, enquanto poeta, talvez a gente tenha “viciado” as pessoas nesse formato: “- Ah, a poesia tem que ser potente”. (...) A gente passou pras pessoas que pra poesia ser legal tem que sangrar, as pessoas tem que sentir dor, senão não é legal. (...) E o público entendeu que essas poesias são interessantes (Entrevista pessoal, 2019).

Desse modo, foi se formando um enquadramento de repertório, que se tornou específico e, e, por que não dizer, limitado a um dado repertório temático e estético para os poemas. Assim, criou-se nos poetas um perfil de criação e, no público, uma tendência de recepção àqueles temas que giram em torno do

desabafo, da dor, do protesto e da denúncia. Do ponto de vista dos poetas, se, por um lado, alguns deles (ouvidos nessa pesquisa) assumem estar em uma zona de conforto, acomodados por saberem os temas que funcionam e causam mais impacto, por outro lado há uma questão relacionada ao público dos lugares onde o Slam acontece. De Aquino, assim como Barth, argumenta que, pelo fato de o público dos Slams ocorridos no centro da cidade ser em sua maioria formado por pessoas brancas e de classe média, média baixa, “então eles querem ouvir aquilo que eles não têm tanto conhecimento e que é de interesse deles. Eles romantizam a nossa dor também”, referindo-se às pautas de negritude e racismo que gerariam, segundo ele, comoção junto a esse público das batalhas de Slam centrais. De toda forma, também existe uma autocrítica por parte desses slammers, ao pensarem na necessidade de se desafiarem, pois na sua perspectiva o cenário não irá mudar enquanto os poetas continuarem apostando nos temas de sempre e nas fórmulas consagradas.

Além do próprio repertório, o formato das competições também parece dar sinais de desgaste. Um dos indícios desse cansaço pode estar na queda do número de pessoas nas batalhas de Slam ao longo dos anos (o que de certa forma é esperado para um movimento que já foi novidade e teve seu auge inicial): “De 2017 pra 2019 diminuiu drasticamente o público. Se ia 200 pessoas, agora vai 70, 100”, enfatiza Afrovulto. Ao avaliar criticamente a situação atual do movimento como um todo, o articulador do Chamego acredita que o Slam não se atualizou com o tempo: “As pessoas que vão, os poetas que declamam, as poesias, as temáticas, os lugares, a forma de declamar. Não muda, a gente não conseguiu renovar” (Entrevista pessoal, 2019). Posição semelhante é compartilhada por Bárbara, do Slam Peleia, ao comentar que a dificuldade de renovação do Slam, especialmente em relação ao repertório, faz o movimento perder como um todo pois se erguem barreiras onde o novo/diferente não é bem aceito. É como se, no interior do Slam, inventado como um espaço alternativo de fala e escuta das juventudes periféricas por meio da poesia, se movessem “bolhas sociais” internas, por afinidade, onde as mesmas pessoas falam para os seus pares. Dessa forma, para a articuladora do Slam Peleia:

Fica tudo entre os mesmos e é aí que a mágica do Slam desaparece.
(...) O Slam uniu pessoas e uniu “iguais”, e entre esses “iguais” acaba

rolando: “Tu participa ou não participa do meu grupinho?”; “Tu tem as características ou não tem as características do meu grupinho?” (Entrevista pessoal, 2019).

A declaração dessa jovem que pensa, vive e produz o Slam no contexto local, indica a existência de subgrupos dentro do movimento, condição que provavelmente propicie algumas divisões, conflitos, rixas, interesses específicos, bem como diferentes níveis de acolhimento aos poetas em suas abordagens – o que parece depender do quão inseridos e integrados eles estejam. Essa reflexão voltada para a análise do Slam como um movimento complexo, feito de pessoas e grupos heterogêneos, que possui suas questões internas e subdivisões, remete de alguma maneira às considerações de Bauman (1999) sobre a busca dos sujeitos, no mundo pós-moderno, pela filiação a comunidades. Para o autor, podemos compreender as comunidades atuais como *neotribos* (no termo e no sentido cunhado por Michel Maffesoli), como grupos de existência transitória, instável e de fluxo contínuo. Outra definição que agrada o autor é a ideia de *comunidades estéticas* (no conceito Kantiano), destinadas a serem “uma ideia, uma promessa, uma expectativa, uma esperança de unanimidade que não deve ser”, pois, para Bauman, a esperança de unanimidade é uma falsa promessa não concretizável, mas que faz essas comunidades existirem (p. 263- 264).

Em sua análise sobre a constituição das comunidades na contingência do mundo pós-moderno, Bauman aponta para a impossibilidade da existência de uma comunidade que seja universalizante, homogênea e com bases consensuais, tendo em vista que a busca de uma pretensa uniformidade produz por si só mais ambivalência. Diz o autor:

O maior paradoxo da busca frenética de bases comunitárias de consenso é que isso resulta em mais dissipação e fragmentação, mais heterogeneidade. O impulso para a síntese é o fator principal de bifurcações intermináveis. Cada tentativa de convergência e síntese leva a novas separações e divisões. O que pretende ser uma fórmula de acordo para pôr fim a todo desacordo revela-se, assim que é formulado, algo que propicia novo desacordo e novas pressões para a negociação (BAUMAN, 1999, p. 265).

Assim, quanto mais se tenta unificar, padronizar, solidificar ou construir uma ideia essencial sobre uma comunidade, mais estratificada e ramificada ela

tende a se tornar. “A busca da comunidade torna-se um grande obstáculo à sua formação. O único consenso com alguma chance de sucesso é a aceitação da heterogeneidade das dissensões”, enfatiza Bauman (1999, p. 265). Nessa direção se insinua o Slam, que, em um primeiro momento, transmite a ideia de um movimento sólido, composto por dezenas de comunidades Brasil afora, baseado em princípios e regras que tentam uniformizá-lo. Porém, em uma análise mais aproximada, ele se mostra atravessado por uma multiplicidade de questões internas e divergentes que denotam a heterogeneidade e a fragilidade de um fenômeno vivo, de um processo sempre inacabado e em construção. Talvez isso ajude a explicar a necessidade de renovação apontada por alguns poetas e organizadores, pois situações nas quais imperam a mesmice, a estagnação e a constância parecem não sobreviver à fluidez e à contingência dos tempos pós-modernos.

5.2.1 A mudança necessária e a adaptação possível: Slam online na pandemia

Estaria o Slam em um momento de transição ou crise? Em caso positivo, o que os seus protagonistas sugerem para mudar e dar novo fôlego às batalhas de poesia no RS? Faço tais questionamentos ao capturar essa visão crítica dos participantes sobre determinados padrões e rotinas produzidas por eles mesmos no processo de formação e desenvolvimento do Slam no contexto local. Na escuta de alguns dos sujeitos que fazem o Slam acontecer, foi possível identificar um certo cansaço em relação ao formato, uma resistência aos temas novos e diferentes, bem como um sentimento de que é preciso mudar, inventar outros modos de fazer, de atrair novos poetas, de diversificar o público – e isso passaria pela reinvenção das práticas dos coletivos e do repertório dos poetas.

O interessante é o fato de o Slam ter se expandido e se tornado o que é, no contexto brasileiro e gaúcho, em grande medida por ter criado um território cultural de expressão da juventude periférica ávida por compartilhar suas vivências e dilemas, o que justamente configurou um padrão temático e um cenário estável que paradoxalmente hoje se tenta superar e transformar. Temas recorrentes, os mesmos coletivos, as mesmas pessoas, os poetas-celebridade, o formato já conhecido. O Slam, desde 2017 no RS, não é mais uma novidade

para poetas e organizadores, talvez nem mesmo para o seu público (por mais que haja sempre pessoas novas nas rodas de poesia). Nesse contexto, como renovar? Para Afrovulto,

É um caminho, uma construção nossa, do movimento. Se a gente continuar tendo as mesmas práticas e esperar que renove assim, não vai renovar. Tem que ser propositivo. [...] É um desafio nosso enquanto comunidade, enquanto movimento, mas a gente não sabe se vai renovar de fato. (Entrevista pessoal, 2019).

Na busca de pensar soluções para essa renovação desejada algumas estratégias são aventadas, tais como: criar um Slam em Dupla²⁴⁴, no qual duplas de poetas produziram e performariam juntos os seus poemas; inventar novos coletivos com temáticas específicas, como por exemplo, um Slam de humor; produzir um Slam Chamego só com casais competidores ou batalhas especiais em época de Dia dos Namorados; aumentar a inserção do Slam nos ambientes escolares para tentar atrair uma nova geração de poetas; buscar diversificar o público por meio da participação do Slam com intervenções e *pocket*²⁴⁵ shows em espaços frequentados por pessoas que não vão a eventos de rua (universidades, espaços fechados e elitizados); inscrever os coletivos em editais por meio de projetos de incentivo cultural para promover eventos de Slam com apoio financeiro/patrocínio, entre outras.

Tanto os poetas quanto os articuladores ouvidos para essa tese concordam que a explosão inicial do Slam passou, e que o maior desafio na atualidade é se manter na cena, continuar a promover as batalhas mesmo com a presença de menos pessoas, resistir na permanência e apesar dos momentos de crise. Como exemplo, cito o Slam Chamego de abril de 2019. Era um domingo de clássico Grenal²⁴⁶, tempo abafado e com possibilidade de chuva. Um número reduzido de pessoas se reuniu na Praça Saint Pasteur, no centro de Porto Alegre, para participar do Slam, que não foi realizado devido à quantidade insuficiente de poetas inscritos para competir (apenas três, quando o mínimo são cinco). Os organizadores reuniram-se e decidiram transformar a batalha em um

²⁴⁴ Inspirado no Slam Nacional em Dupla ocorrido em 2018 e que teve como campeões os poetas representantes do RS, Agnes com Gmudo e Ded's.

²⁴⁵ Apresentações de curta duração, em geral para um público reduzido.

²⁴⁶ Como é chamado o jogo entre os dois maiores clubes de futebol do Rio Grande do Sul, Internacional e Grêmio, cuja rivalidade é considerada uma das maiores do futebol brasileiro.

sarau com a inscrição de 15 poetas no verso livre, que recitaram desde poesias autorais, até poemas de outros autores, trechos de livros etc. Sem notas, sem jurados, sem pressão, mas com o roteiro básico de um Slam e a participação do público, mais uma vez percebi que a conexão e a motivação daquelas pessoas pela poesia mais uma vez superava a competição por ela mesma. Ao final do “Sarau do Chamego”, Mônica (conhecida como Preta), uma das articuladoras do Slam, vem até mim e explica: “A gente faz de tudo pra que o rolê aconteça, mas como é rolê de rua tudo pode acontecer. É sempre imprevisível, mas mesmo sem a competição a galera comparece igual e o rolê não deixa de acontecer”, destacou.

Contudo, 2020 chegou e com ele a interrupção brusca das iniciativas de renovação para o Slam pela pandemia de Covid-19, que atingiu e paralisou o mundo nas mais diferentes instâncias, em todas as esferas da vida dos sujeitos. Tempos difíceis nos quais um vírus invisível pôs a humanidade de joelhos. No Brasil, com rigidez e intensidade variável, medidas de isolamento e distanciamento social foram tomadas pelos governos (federal, estaduais e municipais) e serviços não essenciais foram paralisados para tentar frear a circulação de pessoas e a contaminação pelo vírus. Inúmeros e complexos desafios se apresentaram no âmbito social, econômico²⁴⁷, político e educacional. O trabalho migrou para dentro de casa enquanto instituições públicas e privadas buscavam soluções para viabilizar a continuidade das atividades possíveis em plataformas online. As crianças e os jovens ficaram fora das escolas, institutos de educação e universidades, que fecharam completamente em um primeiro momento e com o tempo adotaram a prática de aulas virtuais (o que não é regra nem se deu sem inúmeros percalços, vide as discrepâncias entre a realidade de escolas públicas e privadas).

Nas mídias, um bombardeio diário de informações provisórias e desconstruídas, análises médicas, entrevistas com especialistas epidemiológicos, cenas de hospitais superlotados, relatos de famílias que

²⁴⁷ Manchete da Folha de São Paulo de 30 de setembro de 2020, revela que o desemprego no Brasil bateu recorde e atingiu a marca de 13,1 milhões de pessoas, na maior taxa da série histórica da pesquisa realizada pelo IBGE desde 2012. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/09/desemprego-no-brasil-bate-recorde-e-atinge-131-milhoes-de-pessoas.shtml>

perderam seus entes queridos sem ao menos poderem se despedir. Muitas ações coletivas de solidariedade ao lado de inúmeras atitudes individuais de indiferença pela vida do outro deixaram-nos atônitos. No momento da escrita dessa tese, o mundo vivia, portanto, uma profunda crise sanitária e humanitária e contabilizava milhares de mortes diárias ao redor do globo. Ao mesmo tempo, presenciávamos, como testemunhas da história, a corrida frenética por uma vacina eficaz contra o vírus, que mobilizava a ciência e os pesquisadores. Navegamos, todos, em um mar de ondas revoltas, de ventos tortuosos que trouxeram desafios, incertezas, inseguranças. O dia seguinte tornou-se imprevisível e sem garantias. Mais do que nunca, os escritos e pensamentos de Bauman sobre a liquidez e o mal-estar da pós-modernidade fazem sentido em um período histórico que atravessa e colapsa nossa frágil estrutura sem pedir passagem. O desconforto de viver com a consciência pós-moderna, nos diz o autor, é a fonte de inúmeros mal-estares:

O mal-estar pela condição repleta de ambivalência, pela contingência que se recusa a ir embora e pelos mensageiros das novidades – aqueles que tentam explicar e formular o que é novo e o que provavelmente jamais voltará ao que era antigamente (BAUMAN, 1999, p. 250).

“Jamais voltará ao que era antigamente”. Frente a esse cenário, como se movimentou o Slam gaúcho? Obviamente, todo esse contexto produziu efeitos dilacerantes nas batalhas de poesia, criadas como ágoras contemporâneas onde a juventude se reúne em torno da poesia falada, pensadas para ocuparem os espaços nas ruas, praças, parques e sob os viadutos da cidade. O Slam é fundamentalmente presencial, como fazem questão de destacar os seus articuladores. Na visão de Afrovulto,

O slam é slam. Ele acontece mesmo sem ter nada: sem ter foto, sem ter vídeo, sem ter rede social. [...] A gente tem que entender que o Slam é o momento, é as pessoas ali. [...] Óbvio que a rede social ajuda muito a divulgar o Slam, mas a rede é uma ferramenta pra divulgar. O Slam é o encontro, é o evento, é o que acontece ali, mano (Entrevista pessoal, 2019).

O Slam é presença. A troca, a energia, o contato visual e corporal, a escuta, o encontro. Não há, nesse sentido, vídeos, transmissões ou fotografias que possam substituir aquilo que acontece entre os jovens dentro das rodas de

poesia – esse é o posicionamento de quem vivencia o movimento e o faz acontecer. Por mais que as redes sociais digitais sejam reconhecidas, amplamente utilizadas, naturalizadas como práticas e tidas como ferramentas muito importantes de divulgação individual e coletiva do Slam, para eles nada se compara ao olho no olho, aos efeitos de presença sentidos nas batalhas. Para Icle,

[...] a presença não é senão uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos *performers* ou quando assistimos a uma prática performativa. Não há, assim, por que falar na natureza da presença ou na sua essência, a presença é sempre um movimento. E como experiência em movimento, ela supõe uma cultura particular que lhe confere um lugar de enunciação e um modo de percepção (ICLE, 2011, p. 16, grifo do autor).

Enquanto uma experiência que se dá por meio do partilhamento e da interação no interior de uma determinada cultura que lhe confere valor, a presença, segundo Icle, é uma construção no plano da linguagem, pois, ao falarmos repetidas vezes sobre ela, criamos a possibilidade de sua existência. Desse modo, são os seus efeitos que podemos perceber, os efeitos de presença (2011, p. 17). Para o autor, circula à nossa volta uma incessante vontade de presença: “Ao mesmo tempo em que nosso mundo se torna cada vez mais mediado pela substituição do contato corporal pela tecnologia, nós convivemos com o desejo de restabelecer o contato entre os corpos” (2011, p.22). A vontade de presença pode, assim, explicar boa parte das motivações que levam dezenas de jovens a saírem de suas casas em busca do encontro em uma roda de Slam.

Mas o que fazer frente a uma pandemia que não permite a presença e o compartilhamento das experiências entre os corpos físicos, onde o ambiente digital torna-se o único espaço possível de ser ocupado para realizar um encontro coletivo? Moldar-se, adaptar-se, reinventar-se para o Slam possível: o Slam online. De um meio de captura e divulgação para atrair pessoas e convidar pessoas para os eventos de Slam nas ruas, a internet e suas plataformas digitais passaram a ser a própria ambiência do Slam, constituindo um novo formato – tão novo quanto desafiador. Assim, alguns coletivos do Slam do RS renderam-

se ao digital²⁴⁸ – assim como outros grupos de Slam país afora. A seguir, compartilho um relato sobre como foi, a partir da minha observação como pesquisadora, o primeiro Slam online do Rio Grande do Sul.

O Slam Peleia promoveu o primeiro Slam online do Rio Grande do Sul no dia 21 de junho de 2020, cerca de três meses após o início do período de quarentena no Brasil. O evento aconteceu na plataforma Google Meet²⁴⁹. Os competidores se inscreveram por meio de um formulário digital cujo link foi disponibilizado previamente no Instagram e no Facebook do coletivo. Já o acesso do público e dos jurados se deu por meio de um link para a sala virtual, que também foi divulgado nas redes sociais do Peleia um ou dois dias antes da data do Slam.

Fig. 37: Anúncio do primeiro Slam online do RS.



Fonte: Instagram Slam Peleia.

No anúncio do evento, a seguinte mensagem: “Prepare a erva²⁵⁰ e comece a pensar, porque a batalha poética vai começar²⁵¹ (*no isolamento*

²⁴⁸ Além do próprio Slam, do trabalho em home office e das aulas virtuais em escolas e universidades já mencionadas, uma infinidade de outras práticas e atividades também se rendeu ao universo digital neste período: confraternizações familiares, festas de aniversário, consultas médicas. Inúmeros tipos de atividades físicas passaram a ser feitos em casa, com instruções por meio de aulas online. De congressos universitários a compras de supermercado, passando por transmissões ao vivo de shows de música e teatro, houve uma pungente conversão ao ambiente digital.

²⁴⁹ Google Meet é um serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google.

²⁵⁰ Em referência à erva utilizada para fazer chimarrão, bebida típica do Rio Grande do Sul.

²⁵¹ Em alusão à música “Peleia”, da banda Ultramen.

mesmo, azar!) Premiação pro/prá poeta vencedor(a) da edição: 100 pilas. Formulário de inscrição pra poetas na bio²⁵². *E vamos matar a saudade da roda de poesia do jeito que dá!*” (SLAM PELEIA, 2020, grifos meus). Foi um primeiro Slam em caráter experimental, segundo a organização do coletivo. Em uma conversa privada após a realização do Slam online, a slammaster contou que ele foi um desafio e que ter começado o evento logo dizendo que se tratava de um experimento, já tirou bastante a responsabilidade e o peso de que tudo desse certo. Também houve um trabalho pré-slam para organizar o evento e orientar os poetas participantes por meio de um grupo específico de Whatsapp, no qual foram compartilhadas todas as informações necessárias.

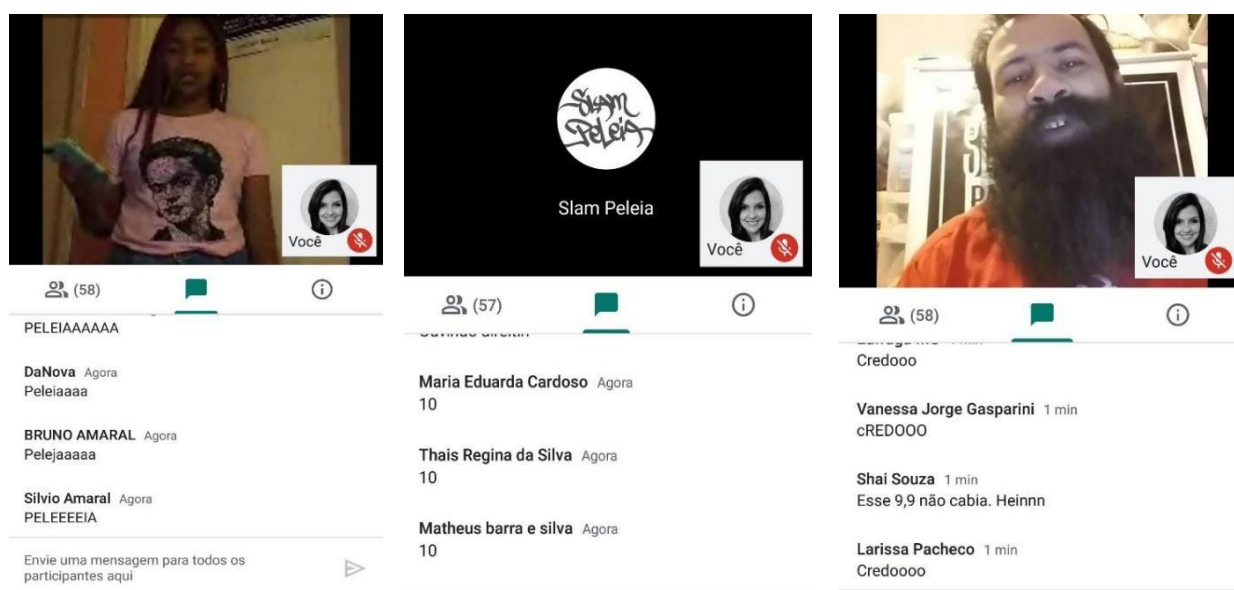
O interessante é que todas as etapas do Slam presencial precisaram ser adaptadas para a sala virtual, o que gerou estranhamento e uma certa confusão de início. As práticas foram sendo moldadas à medida em que o Slam se desenrolava naquele novo território virtual. O evento foi acompanhado simultaneamente por 57 pessoas, sendo 15 o número de poetas inscritos para a competição. Como o número limite de competidores foi estipulado em oito, para que não fosse algo muito prolongado, houve um sorteio, na hora, em um site específico para isso. Dessa forma, definiu-se quem iria competir. O júri, por sua vez, foi composto por três pessoas que pareciam já ter sido convidadas anteriormente a desempenhar essa função. Diferentemente do modo presencial, no slam online foi possível a participação de poetas de outros lugares, como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Vacaria (RS). Por outro lado, segundo a organização do coletivo, várias outras pessoas do RS que estavam inclusive inscritas não conseguiram participar porque estavam sem acesso à internet no dia do evento – o que revela tanto as possibilidades quanto as limitações de um formato que depende das condições tecnológicas para acontecer.

Ao entrar na sala, o usuário tinha a opção de abrir ou deixar fechado o microfone e a câmera. Conforme as pessoas que se conheciam entravam no ambiente virtual, suas presenças eram comemoradas – havia um clima saudoso e de reencontro entre os jovens. Após uma apresentação básica sobre a história do movimento (tal como na modalidade presencial), a slammaster pediu que

²⁵² A Bio do Instagram é o texto que aparece no perfil do usuário, logo abaixo da sua foto.

todos os competidores deixassem suas câmeras abertas porque a performance é importante e precisava ser vista e julgada como parte da nota. Também foi solicitado que, exceto o competidor da vez, todos deixassem os seus microfones fechados durante a performance para não interferir na apresentação do poeta. À exceção deste momento, os microfones podiam ser usados livremente antes e após as performances, como forma de abrir espaço para as reações faladas por parte do público.

Fig. 38: Momentos da 1ª edição online de Slam no RS.



Fonte: Google Meet.

O mais interessante foi a combinação prévia para viabilizar as reações do público e as ações dos jurados e como isso aconteceu na prática. Por exemplo: O grito de guerra no qual o slammaster fala “Slam” e o público imediatamente responde com “Peleiaaaaa”, tradicionalmente emitido antes de cada performance, dessa vez foi respondido tanto pelo microfone (de forma descompassada) quanto por escrito, no chat de mensagens da sala virtual. Caso o poeta passasse do tempo limite de três minutos, ao invés de balançar as mãos em alerta, o público o avisava no chat, por escrito. Da mesma forma, os jurados, logo após a apresentação, escreviam suas notas no chat de mensagens e as mostravam na câmera, para que todos vissem. Contudo, se considerava a nota baixa, o público usava o microfone e o chat para soltar o tradicional “credoooo”,

ou ainda, comemorava no microfone e no chat quando gostava do poema com reações como “pow”, “uow”, “tchun-chá”, etc.

Nesse processo, alguns poetas tiveram problemas com a qualidade do sinal da internet e precisaram trocar a ordem de apresentação até estabilizar a conexão. Nesse momento, um destaque para a observação da slammaster: “Gente, o nível da internet de ninguém tá em julgamento aqui, não interessa isso. Se apeguem à mensagem, abram o coração!”. Alguns poetas leram os poemas e outros recitaram sem leitura, como no modo presencial. Todavia, as performances foram muito diferentes no que diz respeito à movimentação corporal, limitada pelo enquadramento de uma câmera de celular ou computador. Assim, com os dispositivos fixos em uma superfície plana, a grande maioria dos poetas priorizou focalizar o próprio rosto em proximidade ou se enquadrar da altura do busto para cima. Houve também quem se levantasse e se afastasse da câmera para que seus gestos pudessem aparecer.

É lógico dizer que a interação é completamente diferente e limitada, pelos motivos óbvios de se realizar um evento mediado por uma plataforma na internet, com limitações de acesso, de sinal, com qualidades diversas de som e imagem. Mesmo assim, ouviam-se volta e meia frases como: “Que saudade que eu tava disso!”, mostrando a falta que aquele momento em torno da poesia parecia fazer. Na avaliação da slammaster, o lado mais positivo da experiência foi a retomada do espírito de partilha que existia no início do Slam²⁵³ e que se perdeu com o tempo. “A gente conseguiu retomar justamente por essa saudade. Eu achei incrível”, disse ela. Dessa forma, o Slam sobrevive à pandemia, reinventando-se com as transmissões ao vivo, com os slam’s online, adaptando suas práticas e rotinas em um processo de renovação necessário, dentro das condições possíveis e das contingências da contemporaneidade.

²⁵³ Após a primeira edição online, o Peleia já havia realizado mais duas competições de Slam até a escrita dessa tese. A primeira foi no dia 02 de agosto de 2020, em parceria com o Slam do Trago e realizada no canal do Slam Peleia no Youtube. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCOs3qnen1Q&feature=youtu.be>). A segunda foi o Slam Peleia das Gurias, exclusivamente feminino, no dia 25 de setembro de 2020 dentro da programação “Feminino na Arte”, do SESC-RS. O coletivo Slam Chamego também realizou a sua primeira edição online no dia 23 de agosto chamada “Slam Chamego: Amor Virtual”. A transmissão aconteceu no Facebook do coletivo e teve como objetivo eleger o(a) seu(sua) poeta representante para a final gaúcha de Slam, marcada para o mês de novembro de 2020 (em um evento igualmente virtual). Disponível em: <https://www.facebook.com/SlamChamego/videos/682929362303210>

NAS PALAVRAS FINAIS, O SLAM É POTÊNCIA

Ao revisitar minha trajetória de pesquisa junto ao movimento de poesia Slam no Rio Grande do Sul, com seus personagens, repertórios, individualidades, coletividades, práticas, contradições e riquezas, posso afirmar que foi um grande desafio. Comparo a minha aventura com o Slam – nas batalhas, nos registros, na relação com os seus sujeitos – como um mergulho profundo.

Para uma jornalista de formação que se embrenhou no campo da Educação, interessada nos movimentos/fenômenos emergentes e no protagonismo dos jovens na cultura, produzir essa tese exigiu que eu saísse a campo, que estivesse por dentro e no meio dos acontecimentos, que me expusesse, apesar da timidez inicial, que me incorporasse àquele ambiente. Nesse trajeto, precisei por muitas vezes buscar o equilíbrio, pois me encontrei nos limites entre os papéis de espectadora/pesquisadora/admiradora – o que exigiu de mim um deslocamento que ainda não havia experimentando no meu recente e modesto caminhar no mundo da pesquisa acadêmica.

Apreendi muito ao ouvir esses jovens: os poetas, os organizadores que pensam e fazem o Slam acontecer, os frequentadores das rodas de poesia. Todos eles contaram essa história comigo, confiaram a mim suas narrativas, seus sentimentos e percepções sobre o Slam e porque não dizer, sobre a vida em muitos aspectos. Buscar compreender e analisar um movimento como o Slam, que está em curso e em processo constante de transformação, que a cada dia apresenta novidades e desdobramentos, foi uma tentativa de registrar, nos limites, possibilidades e recortes dessa pesquisa, a fotografia provisória de uma cena jovem, urbana e poética na qual estamos imersos nesse momento. Na sequência, procuro traçar algumas considerações sobre distintos momentos desse mergulho ao Slam no RS e, nessa síntese, evidenciar resultados que tentam responder à questão proposta nessa tese: Como o movimento de poesia Slam se constitui e se caracteriza no campo da literatura marginal, através de suas práticas e do protagonismo dos jovens em suas produções literárias e performáticas?

No princípio, senti necessidade de conhecer as raízes do Slam e reconstruir um pouco de suas origens para compreender alguns princípios e aspectos históricos que, desde o seu surgimento, constituem o seu funcionamento e as suas características. Busquei contextualizá-lo em um cenário mais amplo e percorrer os caminhos que o fizeram chegar ao Brasil e ao Rio Grande do Sul. Ter construído tal panorama, mesmo que um pouco extenso, foi válido para salientar alguns personagens e percursos, bem como para que eu me sentisse minimamente segura para chegar às rodas de poesia e estabelecer contatos com um domínio básico sobre o assunto. Saber como o Slam surgiu e se desenvolveu no Brasil permitiu, por exemplo, entender a sua peculiaridade temática – diretamente articulada com a realidade sociocultural do país. Os coletivos de Slam se desenvolveram em diálogo com as periferias, na esteira dos saraus de poesia paulistas, ao dar destaque às vozes autorais da juventude periférica. Identificados com as chamadas “minorias”, ou como parte dos grupos sociais marginalizados, esses jovens produzem poesia carregada de tons de denúncia, revolta e protesto em diferentes temas, a partir de suas vivências e realidades. A juventude do Slam, reunida em torno do encontro pela poesia falada e performática, ocupa e ressignifica os lugares noturnos da cidade e, como afirma Carrano (2002), transforma os seus espaços de socialização em territórios de expressão cultural nos quais constituem múltiplas identidades.

Outro ponto a ser mencionado se relaciona com um dos objetivos da pesquisa: como à época identifiquei poucos trabalhos acadêmicos em curso sobre o Slam no RS, tendo em vista ser algo recente no contexto local, pensei que a tese poderia contribuir para a construção da memória acadêmica deste movimento. Por isso, produzi um mapeamento (provisório e limitado) dos grupos em atividade no RS, compartilhei percepções sobre as rodas de poesia, o ambiente das batalhas, seus participantes, seus papéis e interações, bem descrevi as suas regras e dinâmicas. Também investiguei e registrei as narrativas fundantes sobre a invenção do Slam no RS, e qual foi minha surpresa ao descobrir que há uma disputa pela primazia e autenticidade do Slam entre dois grupos que se reconhecem como precursores. Foi neste momento que questões sobre a importância de seguir determinados padrões e filiações nas comunidades de Slam começaram a produzir outros olhares sobre o movimento.

Para responder à questão de pesquisa, foi importante explorar o Slam a partir de uma abordagem que o situasse no campo literário e artístico contemporâneo – mesmo ciente dos múltiplos elementos que o configuram como um fenômeno repleto de fusões, misturas e tensionamentos. A cultura literária, construída historicamente como a arte da palavra, marca o Slam. Por isso, foram apontadas algumas transformações sofridas pelo campo literário, marcado por sinais de ruptura que desestabilizaram uma tradição estruturada historicamente na cultura letrada e oportunizaram o borrimento das fronteiras entre o popular e o canônico. Esse cenário favoreceu, na contemporaneidade, a emergência de fenômenos com os saraus e os Slams, que questionam a “literatura de elite” e desafiam as formas consagradas dessa arte. Nesse ponto é possível inferir que o Slam, de maneira híbrida, enfatiza tanto a oralidade quanto a palavra escrita em suas produções, ao retomar de maneira efetiva a prática da oralidade – sem deixar de capitalizar aspectos da cultura escrita e de um tempo no qual ainda se valoriza bastante o impresso.

Ao discutir o conceito e o campo da literatura marginal no Brasil – campo recente que ainda busca afirmação no campo literário mais amplo – foi possível problematizar, como define Nascimento (2006), as produções daqueles autores pertencentes aos grupos sociais marginalizados ou que tematizam aquilo que é próprio dos sujeitos e lugares concebidos como marginais. As leituras sugeriram que os saraus paulistas, surgidos nos anos 2000, abriram o caminho para o surgimento dos Slams de poesia no Brasil. Nesse trajeto, os escritores marginais têm buscado legitimidade ao reivindicar espaço para a cultura da periferia no cenário literário nacional por meio de um novo tipo de literatura, do seu jeito, a seu modo, com regras, linguagem e estética próprias. É nesse contexto que a poesia Slam se insere ao pedir passagem na literatura marginal. A partir da apresentação de alguns poetas do Slam gaúcho e de trechos de seus poemas, tentei exemplificar e ilustrar como a poesia Slam se inscreve na literatura marginal. Nesse esforço foi possível identificar algumas características da poesia Slam do RS, tais como: o uso de linguagem coloquial com ampla utilização de termos populares e gírias; predominância do uso da primeira pessoa; narrativas de superação e empoderamento; narrativas de valorização da educação, entre

outras temáticas que exploram vivências e realidades sociais, políticas e culturais dos poetas.

Na sequência, com o objetivo de me aprofundar nas produções literárias e performáticas empreendidas pelos jovens, busquei explorar e problematizar as formas como a poesia slam se manifesta no RS: por meio das performances, fundamentais para a existência das batalhas de poesia, e das publicações impressas (zines e livros autorais). Através de um levantamento das publicações produzidas por poetas do Slam e das narrativas apresentadas por alguns deles, foi possível perceber que ter a poesia impressa e distribuída em papel ainda se revela uma prática almejada por parte dos slammers no movimento. Além de evidenciar uma expectativa autoral e denotar a permanência do prestígio da cultura letrada na contemporaneidade, as publicações impressas também significam para esses poetas uma oportunidade concreta de comercialização de sua arte e, assim, a possibilidade de obter algum retorno financeiro com a venda de suas criações.

Também foram examinadas as performances, por meio das quais a poesia Slam acontece nas rodas de poesia. Para discutir a poesia oral e a performance, baseei-me nos estudos de Paul Zumthor, autor que articula aspectos históricos da literatura com aspectos da performance. Essa perspectiva teórica possibilitou-me enxergar que, bem além da atuação dos competidores, as performances do Slam abrangem não somente aquele momento da recitação pelos poetas, como também a participação do público e dos organizadores em um jogo ritualístico e repleto de dinâmicas. Por isso, coloquei em evidência o papel do público na performance do Slam e entrevistei alguns frequentadores para identificar como percebiam a sua participação nesse contexto. Em seguida, focalizei os poetas e busquei compreender características e nuances intrínsecas às performances do Slam a partir das perspectivas e narrativas dos próprios slammers. Para isso, foi necessário examinar e exemplificar como se dá, de forma híbrida, o processo criativo de alguns poetas. Esse movimento de pesquisa mostrou-se produtivo para evidenciar determinados processos e aspectos da performance, que geralmente passam despercebidos pelo público de um Slam.

Todos esses mergulhos e incursões ao Slam, no intuito de atender a diferentes objetivos elencados nessa tese, me permitiram encontrar complexidades e apontar aspectos ambivalentes neste fenômeno. Ao constatar, na performance emocionante de Bianca, que o Slam não se resumia à competição, às notas, às estratégias dos poetas por visibilidade – pois havia algo além que escapava e superava todas essas questões – passei a prestar mais atenção nas várias facetas que coabitam nesse fenômeno em diferentes instâncias. Assim, inspirada nos escritos de Bauman (1999), autor que enfatiza a necessidade de levarmos em conta o caráter contingente e ambivalente da condição humana na pós-modernidade, procurei problematizar o Slam, entendendo-o como em situação de ambivalência. Para isso, evidenciei algumas dimensões que sugerem essa perspectiva.

Em um primeiro momento, focalizei seu duplo aspecto comunitário e individual. Foi interessante observar a ênfase dada à importância do Slam como comunidade e à ideia de que existe uma vocação comunitária no movimento. Para nutrir e sustentar essa dimensão comunitária, parecem ser colocados alguns princípios e regras básicas que visam conformar o caráter de coletividade entre os diferentes grupos. Ao mesmo tempo, provocada pelas colocações do Prof. Ramos do Ó, na análise, percebi o Slam muito mais como um espaço de fala e de escuta para os jovens (onde poucos falam e muitos escutam) do que um espaço de troca da palavra e de diálogo. Nesse cenário, despontam as individualidades, os poetas-celebridades e a busca de parte deles por reconhecimento e projeção artística – o que é motivo de crítica de organizadores dos coletivos que produzem o Slam, tendo em vista que alguns poetas se tornam mais conhecidos que o próprio movimento. Alguns desses poetas, que se tornaram conhecidos primeiro dentro das rodas de poesia, investem na performance de si nas redes sociais, em especial no Instagram, e buscam construir uma identidade artista e profissional, a partir de estratégias variadas.

Outro ponto de ambivalência sugerido na tese se articula com a concepção do Slam a partir de um funcionamento padrão, por meio de um modelo esperado e de um enquadramento de repertório para os poemas. O traço temático do Slam no Brasil, que prioriza pautas originárias dos grupos sociais historicamente excluídos, as chamadas “minorias”, conformou e de certa forma

limitou a poesia Slam a um determinado tipo de repertório temático e estético – o que criou nos poetas um certo engessamento do modo de produção e, no público, uma expectativa de recepção aos temas de desabafo, dor, protesto e denúncia. Desse modo, poemas que destoam do repertório costumeiro não são tão bem recebidos. Ao mesmo tempo, verifiquei a percepção, por parte de poetas e articuladores dos grupos, de uma necessidade de renovação desse repertório e do formato do Slam, para dar novo fôlego a um movimento que parece dar sinais de desgaste e cansaço após três anos em atividade nas ruas no RS. Em uma análise mais aprofundada, o Slam se mostrou cercado de questões internas e divergentes que demonstram a heterogeneidade de um fenômeno vivo, pulsante e que está em constante processo de transformação. Na busca de propor novidades e estratégias para reinventar o Slam, algumas ideias possíveis foram sugeridas e capturadas nessa tese, porém não houve chance de tentar implementá-las. Com a pandemia de COVID-19, o mundo parou, as ruas silenciaram, o Slam emudeceu. Os encontros da juventude em torno da poesia falada cessaram, as performances que tocavam a alma viraram lembrança. Sem contato entre os corpos, sem a ocupação dos espaços, sem a troca dos afetos. Tudo teve que se adaptar às contingências desse mundo novo e complexo que se apresenta aos nossos olhos. De essencialmente presencial, o Slam se tornou online. Rendeu-se ao digital para sobreviver à pandemia e para reunir novamente esses jovens em torno da poesia, por meio de telas e nos limites e possibilidades da tecnologia.

Como uma tese que se desenvolve na área da Educação, penso ser importante sublinhar possibilidades de articulação do Slam com o educativo a partir de evidências capturadas ao longo da pesquisa. Do ponto de vista dos poemas (sejam eles produzidos para letras de música, performances nas rodas de Slam ou publicados em zines e livros), chama a atenção que muitos apresentam narrativas de superação que se vinculam à ideia de vencer na vida pela arte e fundamentalmente pela educação. Há, portanto, uma valorização explícita dos espaços educativos, dos livros, da biblioteca, da escola, da universidade, o que significa, em última instância, um reconhecimento do valor

da busca pelo conhecimento. Para a professora Adriana²⁵⁴, frequentadora das batalhas de poesia, o Slam é um espaço que oportuniza o acesso de muitos jovens à poesia em um país onde os livros são artigo raro em muitos lares: “No Brasil, quem tem dinheiro pra comprar livro? Quanto custa um livro? Quanto é o salário de uma pessoa e quantas pessoas dependem daquele salário? Então tu estar na rua e tu poder, de graça, ter acesso à poesia, poder escutar, fora a energia que é transmitida (...)” (Entrevista pessoal, 2019). Na opinião da professora, o Slam constitui uma possibilidade de incentivo à leitura, ao contato com a poesia e possui, assim, uma certa potência educativa e, por que não dizer, formativa, ao estimular esses jovens por meio de suas práticas e narrativas de superação. Nessa mesma direção, a slammer Bianca destaca o trabalho realizado pelos poetas nas escolas, onde são convidados a dar palestras e oficinas de criação poética. Um dos objetivos dessa inserção escolar do Slam, segundo Bianca, é espalhar entre crianças e adolescentes a ideia de que a poesia também pode ser fácil e acessível a todos: “A gente fala que a poesia não precisa ser feita só por um homem branco de cabelo grisalho, com palavras difíceis que a gente precisa ler três vezes para entender o que ele quis dizer” (Entrevista pessoal, 2019).

Penso que talvez as narrativas de valorização da Educação e a inserção do Slam no espaço escolar, para mostrar a poesia marginal e torná-la acessível aos estudantes, tenham relação com relatos de poetas entrevistados para essa pesquisa. Em suas falas, foi possível detectar que tiveram e sentiram, na infância e/ou adolescência, uma carência de uma abordagem produtiva de literatura em sala de aula – porém, não é minha intenção produzir uma discussão sobre assunto tão caro e complexo nesse momento. O que vale a pena destacar é que as maiores referências de consumo cultural desses jovens são ligadas a artistas de hip hop, filmes, documentários e alguns escritores da atualidade. Muitos, aliás, confessam que passaram a ler mais livros a partir do Slam, para construir repertório para os seus poemas. Uma hipótese minha, nesse sentido, é que, ao adentrarem as escolas, os jovens poetas do Slam tentam justamente transformar

²⁵⁴ Adriana Costa tem 29 anos. É licenciada em História e professora da Rede Estadual na Zona Sul de Porto Alegre – RS. Ensino Médio

em alguma medida a realidade dos estudantes de hoje, tornando-a diferente daquela que foi a sua – pelo menos do ponto de vista do contato com a leitura e a poesia. Por isso, tentam mostrar às crianças, por meio das oficinas e performances, que é possível escrever e gostar de leitura e buscam oferecer, com suas poesias marginais, aquilo que, pelos mais variados motivos, não tiveram oportunidade de viver em sua época escolar.

Dito isso, é inegável que o Slam, de diferentes maneiras, pode se tornar uma ferramenta de transformação pessoal para muitos jovens que têm a oportunidade de conhecer e entrar no movimento. Para desenvolver essa tese, fui desafiada a deixar de lado o perigo do elogio e o meu encantamento inicial para ter condições de enxergar o Slam em suas contradições e complexidades. Penso que, em alguma medida, consegui atender a esse desafio, pois tentei ao longo da pesquisa manter-me atenta ao olhar crítico e de problematização do Slam. Porém, não posso concluir esse trabalho sem deixar de reconhecer o potencial desse fenômeno protagonizado por jovens que têm muito a criar, a dizer e que desejam ser ouvidos. Em entrevistas, por vezes ouvi que o Slam funciona como uma grande “terapia coletiva” e, mais do que isso, que o “Slam salva vidas”. Em um exemplo extremo, ouvi de um poeta que frente a várias oportunidades e influências para entrar na vida do crime e do tráfico, ele percebeu que queria viver a arte e viver de arte. Seja de um ponto de vista metafórico ou não, pensar que a poesia Slam pode salvar vidas é também perceber que as vivências narradas por esses jovens em forma de poesia fazem sentido para outras pessoas e podem ajudá-las de alguma forma em suas vidas.

A riqueza do Slam está nos encontros e nas conexões que acontecem através da poesia, e sua potência transcendeu as ruas e chegou às telas de cinema. Em uma cena²⁵⁵ do filme “Aos olhos de Ernesto”²⁵⁶, o senhor fotógrafo aposentado de 78 anos é levado por Bia, uma cuidadora de cães, a uma roda de

²⁵⁵ O trailer do filme, em cuja cena final aparece Ernesto na roda de Slam está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7eoKGCHYoCE>

²⁵⁶ Sinopse: “Ernesto enfrenta as limitações da velhice, como a solidão e a cegueira crescente. Ao se tornar viúvo, ele aprende que envelhecer é encher os silêncios com as ligações de seu filho que mora longe, com os recados do banco para retirar sua pensão, com as visitas de seu vizinho Javier, com a espera por uma nova carta de Lucía. No entanto, Bia, uma cuidadora de cães, entra em sua vida e Ernesto passa a perceber que o envelhecimento pode ser rejuvenescedor”.

Slam. Lá, ele é acolhido e recita uma poesia que é aplaudida e ovacionada por aqueles jovens. Aos poucos, com a amizade e companhia de Bia, Ernesto ressignifica a velhice – marcada pela solidão e por uma cegueira crescente.

Fig. 39: Cena do personagem Ernesto na roda de Slam.



Fonte: Fabio Rebelo.

O Slam, nesse caso, foi uma das tantas vivências que mostraram a Ernesto que o envelhecimento pode ser rejuvenescedor. Para a diretora do filme, Ana Luiza Azevedo, a sua cena preferida é a do Slam: “Foi uma filmagem muito forte. Porque aconteceu a roda de Slam de verdade. Aquelas pessoas que estão ali eu convidei que são do Slam Peleia. Então, elas fizeram uma roda mesmo, vários poetas. E foi muito bacana”, disse em entrevista²⁵⁷.

E assim, entre coletividades e individualidades, nas ruas e nas telas de cinema ou do smartphone, entre estratégias de visibilidade e transformações de vida, ambivalente e contingente, o Slam se faz potência.

²⁵⁷ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/aos-olhos-de-ernesto-faz-retrato-emocionante-de-velhice,c309ffd5dcb6728bdb26d403d92edcb8ck8ftp9o.html>

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Julia Figueiredo de. **Juventude e produção literária: um estudo sobre poesia falada nas periferias paulistanas**. 2018. Mestrado em Filosofia. Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018.
- BARTHES, Roland [et al]. **Análise Estrutural da Narrativa**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAL, Sophia. Autores da própria competição: repente, batalhas de MCs e slams no Distrito Federal. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. **Literatura e Periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019.
- BERGAMO, Mônica. “Poesia sempre foi o antídoto para o veneno da opressão”, diz Roberta Estrela D’alva. **Folha de São Paulo**. Web. Coluna de 12 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/01/poesia-sempre-foi-o-antidoto-para-o-veneno-da-opressao-diz-roberta-estrela-dalva.shtml?origin=folha>
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. SP: Brasiliense, 1996.
- BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro**. São Paulo: Todavia, 1ªed, 2017, 208 p.
- BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004. 86 p.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- CABELLO, Ana Rosa Gomes. Linguagens Especiais: Realidade Linguística Operante. In: **Revista Uniletras**. Revista científica vinculada ao Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL) da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), v.24.n.1, p.167-182. 2002. Disponível em: < <https://revistas.apps.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/242/238>>
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARAPEÇOS, Natália. Poetry slam: competição de poesia falada ganha cada vez mais adeptos no Rio Grande do Sul. **Gaúcha ZH**. Web. Reportagem de 21 de agosto de 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/08/poetry-slam-competicao-de-poesia-falada-ganha-cada-vez-mais-adeptos-no-rio-grande-do-sul-9875439.html>

CARRANO, Paulo César Rodrigues. **Os jovens e a cidade**: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____ ; MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. A escola diante das culturas juvenis: reconhecer para dialogar. In: **Revista Educação**. UFSM – Santa Maria. V. 36, nº1, p. 43-56, jan/anr 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/2910/1664>

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança**: Movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2013.

CAVALCANTE, Marina. (Fan) Zines: um jeito de se comunicar. **Revista Polen**. 2018. Web. Disponível em: <https://revistapolen.com/zines/>

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998. 159 p.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. **Revista Estudos Avançados**. vol. 24 nº. 69, p.7-30. São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200002

COELHO, Rogério Meira. **A PALAVRAÇÃO – Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, 144p.

COSTA, Marisa Vorraber. SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos Culturais, Educação e Pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**. Número Especial – Cultura, Culturas e Educação. n. 23, maio/jun./jul./ago. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbedu/n23/n23a03.pdf>

_____. Zygmunt Bauman – Compreender a vida na modernidade líquida. In: REGO, Teresa Cristina (org.) **Educação, Escola e Desigualdade**. Coleção Pedagogia Contemporânea. Vol.1 – São Paulo: Vozes; Segmento, 2011. (p.115-147).

_____. Revistas: para além do bem e do mal (Prefácio). In: ABREU, Bento Fagundes de. ALMEIDA, Tânia Silva de. ROCHA, Cristiane Maria Famer (Orgs.). **Mídia impressa para além do bem e do mal**. Jundiaí: Paco Editorial: 2012, 208p.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In:_____. **Teoria Literária**. São Paulo: Beca, 1999, p. 84-94.

DALCASTAGNÉ, Regina. TENNINA, Lucia (Org.). **Literatura e Periferias**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2019.

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

_____. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014, 176p.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, n° 24, p. 40 – 52. Set/Out/Nov/Dez 2003.

DED'S, Felipe. Mundo dos Poetas. In: **Poetas Vivos: Vida longa à Resistência**. Volume I. Publicação independente. Porto Alegre, 2018.

DEJAVITE, Fábila Angélica. O poder do fait divers no jornalismo: humor, espetáculo e emoção. In: BARBOSA, Marialva (org.). **Estudos de Jornalismo (I)**. Campo Grande, Intercom, 2001.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (orgs.) **O planejamento da pesquisa qualitativa. Teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DI LEONE, Luciana. "Y ahora que sí se escucha": oralidad, colectivos y resistencias en la poesía contemporánea brasileña. **El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana**. Año V, n° 9, 2019.
Disponível em:
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3804>

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ERICKSON, Frederick. Qualitative methods in research on teaching. In: WITTRICK, M.C. (ed.). **Handbook of research on teaching**. New York: Macmillan, 1986.

FERREIRA, Jerusa Pires. In: ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Apresentação. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Sva, 2004. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERRÉZ. (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FIGUEIREDO, Patricia. Batalha de poesia ganha jovens e ruas dos bairros da zona leste. **Folha de São Paulo**, 2018. Web. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/morar/2018/03/1959976-batalha-de->

poesia-ganha-jovens-e-ruas-dos-bairros-da-zona-leste.shtml. Acesso em: 5 de junho de 2018.

FONTOURA, Pâmela Amaro. SALOM, Julio Souto. TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. In:

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. TENNINA, Lucía (Org.). **ELBC – Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** (2016). Brasília: Gelbc, n. 49, p. 153-181. set./dez. 2016. Dossiê Literatura e Periferia.

FRANÇA, Vera Veiga. Celebidades: Identificação, Idealização ou Consumo? In: FRANÇA, Vera Veiga. FILHO, João Freire. LANA, Lígia. SIMÕES, Paula. (Org.). **Celebidades no Século XXI: transformações no estatuto da fama**. Porto Alegre: Sulina, 2014. (p. 15 – 36).

FREITAS, Daniela Silva de. **Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, 132p.

FUNDAÇÃO PIRATINI. **Nação destaca os caminhos invisíveis do negro em Porto Alegre**. 2013. Web. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/nacao-destaca-os-caminhos-invisiveis-do-negro-em-porto-alegre>

GLÓRIA, Rafael. A poesia universal do negro-gaúcho Oliveira Silveira. **Jornal do Comércio**. Web. Reportagem de 03 de janeiro de 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2019/12/718807-a-poesia-universal-do-negro-gaucha-oliveira-silveira.html

GOMES, Luis Eduardo. Poetas Vivos: usando poemas como armas para salvar vidas. **Sul 21**. Web. Reportagem de 24 de março de 2019. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/03/poetas-vivos-usando-poemas-como-armas-para-salvar-vidas/>

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et all. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: Maricato, Ermínia... [et al.]. **Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. 1 ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 27 - 34;

HAUCH, Fabíola. **O fanzine e a leitura: a formação do autor-leitor no zinar**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo/RS, 2015, 113p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **A poesia marginal**. Conteúdo. Heloisa Buarque de Hollanda, 2009. Web. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/> Acesso em maio de 2018.

_____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 240 p.

_____. Marginais & Marginais. 2009. **Boletim Kaos**, nº. 9. Web. Disponível em: https://issuu.com/alexandre.de.maio/docs/boletim_do_kaos_9_online. Acesso em 20 de junho de 2018.

ICLE, Gilberto. Para apresentar a performance à educação. **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre: v. 35, n. 2, p. 11-22, 2010.

_____. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 09-27, jan./jun., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em 15 de julho de 2020.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Como ler os textos literários na era da cultura digital? In: SARAIVA, Karla. GUIZZO, Bianca Salazar (Org.). **Educação em um mundo em tensão**: Insurgências, transgressões, sujeições. Canoas, ED. ULBRA, 2017. P. 117-140.

_____. Desafios para o ensino da literatura digital. **Revista da Anpoll**. Florianópolis, v.1, nº 35, Jul./Dez. 2013, p. 127-142. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/647/716>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2020.

KRAYNAK, Joe. SMITH, Marc Kelly. **Take the Mic**: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word. Sourcebooks MediaFusion, 2009.

LAJOLO, Marisa. **Literatura ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 5ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MAGALHÃES, Henrique. **A mutação radical dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

MARIÁ, Agnes [et.al.]; PAGOT, Natália (Org.). **Vozes da Revolução**. 1ed. Porto Alegre, RS: Class, 2019, 130p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre jovens. In: BORELLI, Silvia. H. S.; FREIRE FILHO, João (Orgs.) **Culturas Juvenis no Século XXI**. São Paulo. EDUC, 2008. p. 6 – 15.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. CASTRO, Paula Almeida de. **Etnografia e Educação** – conceitos e usos [online]. Scielo Books. Campina Grande: EDUEPB, 2011. 298p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902.pdf>

MEYER, Dagmar Estermann. PARAÍSO, Marlucy Alves (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em Educação**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2012.

MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2020. Dicionário **Michaelis** On-Line. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, nº49. 2016. p. 127-151. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5620545>

_____. **Slam: cartografia social e território poético**. Palestra na abertura do Ciclo de Debates “Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações”, Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, março de 2017. Disponível em:

<http://www.cdc.fflch.usp.br/sites/cdc.fflch.usp.br/files/u98/Slam%20-cartografia%20social%20e%20territ%C3%B3rio%20poe%CC%81tico%20-%20Minchillo%20-%20marc%CC%A7o%202017.pdf>

MIRANDA, Claudia de Azevedo. **Aubevilliers e Cooperifa: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, 122p.

MOLINERO, Bruno. Brasil tem 210 grupos de slam, diz torneio nacional de poesia falada. **Folha de São Paulo**. Web. Reportagem de 07 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-moliner/2019/12/brasil-tem-210-grupos-de-slam-diz-torneio-nacional-de-poesia-falada.shtml?origin=folha>

_____. Slam se torna movimento efervescente na literatura e seduz editoras e a Flip. **Folha de São Paulo**. Web. Reportagem de 01 de julho de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/slam-se-torna-movimento-efervescente-na-literatura-e-seduz-editoras-e-a-flip.shtml?origin=folha>

MOTTA, Aydano André. As urgências da periferia no vigor da poesia falada. **Projeto Colabora**. Web. Reportagem de 16 de outubro de 2019. Disponível em: <https://projetcobolabora.com.br/ods10/a-voz-da-periferia-no-vigor-da-poesia-falada/>

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura Marginal: Os escritores de periferia entram em cena**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo (USP).

_____. “É imprescindível que a produção dos escritores de periferia seja reconhecida como literatura”. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 2010, p. 215-223. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17339/10613>.

_____. TENNINA, Lucía. Texto de Apresentação. In: **ELBC – Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** (2016). Brasília: Gelbc, n. 49, p. 11-17, set./dez. 2016. Dossiê Literatura e Periferia.

_____. Érica Peçanha do. Literatura e Periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. **Literatura e Periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

NEGRÃO, Bruno. **E se Jesus fosse preto?** Publicação independente. Porto Alegre, 2017.

_____. **Futebol, poesia & samba**. Publicação independente. Porto Alegre, 2019.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A.; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos Estudos Culturais em educação**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. P. 07-38.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams - Ietramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água (Online)**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

OLIVEIRA, Lucas Amaral. **Experiências Estéticas em Movimento: Produção Literária nas Periferias Paulistanas**. 347p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAIXÃO, Mayara. Ecoando as periferias, Sérgio Vaz completa 30 anos de poesia. **Brasil de Fato**. Web. Reportagem de 10 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/12/10/ecoando-as-periferias-sergio-vaz-completa-30-anos-de-poesia/>

PEREIRA, Eduardo. Competir faz parte da vida da mulher negra, diz campeã nacional de poesia. **G1 São Paulo**. Web. Disponível em:

<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/competir-faz-parte-da-vida-da-mulher-negra-diz-campea-nacional-de-poesia.ghtml>

POETAS VIVOS. **Toma Rajada**. Clipe de música. 2019. Web. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeEkJPTsiXw>

PUNCHLINE. In: **Cambridge Dictionary**. Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/punchline>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

QUEIROZ, Helen Aparecida. **A poesia em territórios improváveis: Jovens de periferia em cena**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017, 246p.

REVISTA FÓRUM. A literatura marginal de Ferréz. Web. Reportagem de 09 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/revista/a-literatura-marginal-de-ferrez/>

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

_____. "Lugar de fala não é impedir alguém de falar, é dizer que outra voz precisa falar". **CartaCapital**, 2019. Web. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bffEFMXH6FM&t=841s>

RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Universidade de Brasília, Brasília (DF), n. 22, p. 47-61, 2003. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8943>

SALES, Shirlei Rezende. Etnografia+netnografia+análise do discurso: articulações metodológicas para pesquisar em Educação. In: MEYER, Dagmar Estermann. PARAÍSO, Marlucy Alves (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em Educação**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2012.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte, videocultura na Argentina**. 5ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHMIDT, Sarai Patrícia. **Ter Atitude: escolhas da juventude líquida: um estudo sobre mídia, educação e cultura jovem global**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, 201p.

SEPÚLVEDA, Lucas Oliveira. **A palavra é sua! Os Jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte**. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2017.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e Performance: a construção de si como personagem visível. In: OSWALD, Maria Luiza; COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; WORCMAN, Karen. **Narrativas digitais, memórias e guarda**. Curitiba: Editora CRV, 2014.

_____. **O show do Eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 (2ª ed.).

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Discurso, escola e cultura: breve roteiro para pensar narrativas que circundam e constituem a educação. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. **Cultura, poder e educação**: um debate sobre estudos culturais e educação. Canoas: Ulbra, 2011.

_____. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.) **Caminhos investigativos II. Outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: ed. Lamparina, 2007. P.117-138.

SMITH, Marc Kelly. There's actually a guy who started all this stuff... **Marc Kelly Smith Official Website**, 2018. Disponível em: <http://www.marckellysmith.net/> Acesso em 02 de março de 2018.

SOMERS-WILLET S. B. A., **The Cultural Politics of Slam Poetry**: race, identity and the performance of popular verse in America. Michigan: Ed. The University of Michigan Press. 2009. 191p.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011, 170p.

SOUZA, Renato de. **O “Caso Ferréz”**: Um estudo sobre a nova literatura marginal. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2010.

SOUZA, Tiago Barbosa. **A performance na cantoria nordestina e no slam**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011, 137p.

STELLA, Marcello Giovanni Poci. A batalha da poesia: o slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. In: **Ponto Urbe** – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP. São Paulo, 2015.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 42. Brasília, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200001&script=sci_abstract&tlng=pt

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Boudieu: a teoria na prática. In: **Revista de Administração Pública**. vol.40 no.1 Rio de Janeiro Jan./Feb. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>

TREZZI, Humberto. Negritude, revolta e poesia falada emocionam na Feira do Livro de Porto Alegre. **Gaúcha ZH**. Web. Coluna de 03 de novembro de 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/11/negritude-revolta-e-poesia-falada-emocionam-na-feira-do-livro-de-porto-alegre-cjo26ip7b0b2g01pihljgyrrq.html>

VAZ, Sérgio. **Letras descalças**. 2019. Web. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetasergio.vaz2/posts/2692533520826048/>

VIANA, Lidiane. **Poetry slam na escola: embate de vozes entre tradição e resistência**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

VOGLER, Bianca do Rocio. NETO, Miguel Saches. O manifesto da literatura marginal: o texto “Terrorismo Literário”, de Ferréz, e o poder de desvendamento do mundo e de movimento artístico da literatura periférica. In: **Revista Uniletras**. Revista científica vinculada ao Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL) da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), v.35.n.1, p. 83-93, jan/jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>

ZUBARAN, Maria Angélica; WORTMANN, Maria Lúcia; KIRCHOF, Edgar Roberto. Stuart Hall e as questões do étnico-raciais no Brasil: cultura, representações e identidades. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 09-38, mai.-ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/25714/20809>

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna; COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Sobre a emergência e a expansão dos estudos culturais em educação no Brasil. **Educação**, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 32-48, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/18441/12751>

_____. Análises culturais – um modo de lidar com histórias que interessam à Educação. In: COSTA, Marisa Vorraber. (Org.) **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em Educação**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 71- 90.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Participantes da Pesquisa

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada *Análise Cultural do Movimento Slam no RS: Poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes*. A pesquisa tem como objetivos: investigar o movimento poético de Slam no RS e produzir uma análise cultural para compreender como este fenômeno se constitui na cena local através do protagonismo dos jovens e de suas práticas poético-performáticas, de resistência e de visibilidade.

Solicitamos sua colaboração na participação da pesquisa, respondendo a uma entrevista semiestruturada com questões sobre o seu contato, experiência, opiniões e entendimentos em relação ao movimento poético do Slam no contexto local. É previsto em torno de quarenta minutos para a realização da entrevista, que será gravada em áudio e em local reservado que garanta a sua privacidade. Sua participação é importante e é voluntária. Você poderá se recusar a participar ou a responder algumas das questões ou desistir de participar, a qualquer momento, não havendo nenhum prejuízo pessoal se esta for a sua decisão.

A participação nesta pesquisa não traz riscos maiores do que aqueles relacionados ao possível desconforto e cansaço físico e/ou mental. A qualquer momento, se decidir interromper sua participação, sua vontade será acatada, sem qualquer prejuízo de qualquer espécie. Para minimizar os possíveis desconfortos, será garantido a você o acesso aos resultados da pesquisa; um local reservado para a conversa e liberdade para não responder questões que julgue constrangedoras; será garantida a não utilização de informações em seu prejuízo, garantindo-se respeito aos valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos.

Ao participar desta pesquisa, você não terá nenhum benefício direto; entretanto, indiretamente é possível que obtenha benefício de caráter educativo e que futuramente os resultados deste estudo sejam usados em proveito da construção do conhecimento científico e da memória acadêmica em relação ao fenômeno poético e cultural do qual você faz parte.

Todas as informações coletadas nesta investigação têm confidencialidade garantida. Os registros das entrevistas realizadas serão armazenados por cinco (5) anos, sob a responsabilidade da pesquisadora principal. Você não terá nenhum tipo de despesa para participar deste estudo, bem como não receberá nenhum tipo de pagamento por sua participação.

Esta é uma pesquisa que trabalha com dados públicos, a partir de um movimento poético que acontece na rua e é amplamente divulgado e socializado. No entanto, em respeito ao princípio da não identificação dos participantes, os mesmos não serão identificados. Entretanto, caso você prefira ser identificado,

peço que informe no momento de assinatura deste Termo, assinalando a opção abaixo:

- () Desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) eu seja identificado/a pelo nome.
() Não desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) eu seja identificado/a pelo nome.

Informo que as dúvidas relativas a este projeto de pesquisa ou à sua participação nele poderão ser esclarecidas com a pesquisadora responsável, Profa. Rosa Maria Hessel Silveira, ou com a doutoranda Liége Freitas Barbosa através dos e-mails: rosamhs@gmail.com ou liegebarbosa@gmail.com, respectivamente. Caso desejes, poderás também entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS pelo e-mail: etica@propesq.ufrgs.br ou pelo telefone: (51) 3308.3738

Este documento possui duas vias, sendo uma delas entregue a você e a outra mantida pelas pesquisadoras.

Porto Alegre, DATA _____

Assinatura do(a) participante

Assinatura Pesquisadora Responsável: Profa. Rosa Maria Hessel Silveira

Assinatura Doutoranda: Liége Freitas Barbosa

APÊNDICE B – TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE ASSENTIMENTO

Participantes da Pesquisa

Este papel, intitulado “Termo de Assentimento”, contém explicações sobre o meu convite para você participar dessa pesquisa, sobre tudo o que será feito e sobre quais são os seus direitos de participante.

O nome da pesquisa é *O movimento Slam no RS: Poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes*. O objetivo é entender como o Slam se torna, no contexto local, um movimento em que os jovens se destacam por aquilo que apresentam na batalhas, pelos temas abordados nas poesias, pela forma de se expressarem, pela maneira como aparecem (enquanto poetas) nas redes sociais digitais.

A pesquisa vai ser realizada em Porto Alegre-RS com organizadores dos grupos “Slam Chamego” e “Slam Peleia”, com jovens poetas que participam das batalhas de poesia e com frequentadores (público) dos Slams que manifestarem interesse em colaborar.

Sua participação é importante e é voluntária. A entrevista é individual, leva cerca de 40 minutos e vai acontecer em um lugar reservado que garanta a sua privacidade. Você vai responder a uma série de perguntas pré-elaboradas, mas também podemos falar sobre assuntos que surgirem em relação com o tema da conversa. As perguntas serão sobre o seu contato, experiência, sobre suas opiniões e entendimentos em relação ao movimento poético do Slam no contexto local.

A entrevista será gravada em áudio, sendo que na conversa não existem respostas certas ou erradas. O importante é contribuir com suas respostas e emitir suas opiniões com sinceridade. Se a qualquer momento você não quiser responder a algumas das questões ou se decidir interromper a sua participação, sua vontade será acatada sem qualquer prejuízo pessoal se essa for a sua decisão.

A participação nesta pesquisa não traz riscos maiores do que aqueles relacionados ao possível desconforto e cansaço físico e/ou mental. Para diminuir desconfortos, será garantido a você o acesso aos resultados da pesquisa; um local reservado para a conversa e liberdade para não responder questões que não se sinta à vontade. Será garantida a não violação e a integridade dos documentos, bem como não será utilizada nenhuma informação em seu prejuízo, garantindo o respeito aos seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos.

Você não terá nenhum benefício direto ao participar desta pesquisa; entretanto, indiretamente você poderá ter algum benefício de caráter educativo. É possível que futuramente os resultados deste estudo sejam usados em proveito da construção do conhecimento científico e da memória acadêmica em relação ao movimento poético do Slam.

Após as análises das informações, pretendemos entrar em contato novamente com você com o objetivo de verificar se as análises realizadas estão alinhadas com os sentidos que você atribuiu nas suas falas.

Todas as informações coletadas têm confidencialidade garantida. Os registros das entrevistas serão armazenados por cinco (5) anos, sob a responsabilidade da pesquisadora principal. Você não terá nenhum tipo de despesa para participar deste estudo, bem como não receberá nenhum tipo de pagamento por sua participação.

Esta é uma pesquisa que trabalha com dados públicos, a partir de um movimento poético que acontece na rua e é amplamente divulgado e socializado. No entanto, em respeito ao princípio da não identificação dos participantes, os mesmos não serão identificados. Entretanto, caso você prefira ser identificado, peço que informe no momento de assinatura deste Termo, assinalando a opção abaixo:

() Desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) eu seja identificado/a pelo nome.

() Não desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) eu seja identificado/a pelo nome.

Informo que as dúvidas relativas a este projeto de pesquisa ou à sua participação nele poderão ser esclarecidas com a pesquisadora responsável, Profa. Rosa Maria Hessel Silveira, ou com a doutoranda Liége Freitas Barbosa através dos e-mails: rosamhs@gmail.com ou liegebarbosa@gmail.com, respectivamente. Caso desejes, poderás também entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS pelo e-mail: etica@propesq.ufrgs.br ou pelo telefone: (51) 3308.3738. Este documento possui duas vias, sendo uma delas entregue a você e a outra mantida pelas pesquisadoras.

Porto Alegre, DATA

Assinatura do(a) participante

Assinatura Doutoranda Pesquisadora PPGEDU/UFRGS

Assinatura Pesquisadora Responsável

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO (PAIS OU RESPONSÁVEIS)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**Pais ou Responsáveis**

Você está sendo convidado(a) a participar desta pesquisa intitulada *Análise Cultural do Movimento Slam no RS: Poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes*. A pesquisa tem como objetivos: investigar o movimento poético de Slam no RS e produzir uma análise cultural para compreender como este fenômeno se constitui na cena local através do protagonismo dos jovens e de suas práticas poético-performáticas, de resistência e de visibilidade. Este projeto foi aprovado pela Comissão de Pesquisa da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Participarão desta pesquisa, na cidade de Porto Alegre - RS, em torno de 20 pessoas, sendo elas: jovens que organizam/articulam grupos de Slam, jovens poetas (*slammers*) que participam das batalhas de poesia e jovens frequentadores (público) dos Slams.

Ao participar deste estudo, seu/sua filho/a – adolescente sob sua responsabilidade – responderá a uma entrevista com questões pré-elaboradas sobre o seu contato, experiência, sobre suas opiniões e entendimentos em relação ao movimento poético do Slam. É previsto em torno de quarenta minutos para a realização da entrevista, que será gravada em áudio e em local reservado que garanta a privacidade do jovem.

Você tem a liberdade de se recusar a autorizar o jovem a participar; e o jovem tem a liberdade de desistir de participar em qualquer momento que decida sem qualquer prejuízo. Sempre que o(a) Senhor(a) e/ou o(a) adolescente queiram mais informações sobre este estudo podem entrar em contato diretamente com a doutoranda Liége Freitas Barbosa pelo e-mail liegebarbosa@gmail.com ou com a pesquisadora responsável Rosa Maria Hessel Silveira pelo e-mail rosamhs@gmail.com.

A participação do jovem nesta pesquisa não traz riscos maiores do que aqueles relacionados a um possível desconforto e cansaço. Para diminuir esses possíveis desconfortos, será garantido o acesso aos resultados da pesquisa; um local reservado para a conversa e liberdade para não responder questões que julgue constrangedoras; será garantida a não violação e a integridade dos documentos, bem como a não utilização de informações em seu prejuízo, garantindo-se o respeito aos seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos.

Ao participar desta pesquisa, o jovem não terá nenhum benefício direto; entretanto, indiretamente é possível que obtenha benefício de caráter educativo e que futuramente os resultados deste estudo sejam usados em proveito da construção do conhecimento científico e da memória acadêmica em relação ao fenômeno poético do Slam.

Após as análises das informações, pretendemos entrar em contato novamente com você e com seu filho(a) com o objetivo de verificar se as análises realizadas estão alinhadas com os sentidos atribuídos por ele (a) em suas falas.

Todas as informações coletadas nesta investigação têm confidencialidade garantida. Os registros das entrevistas realizadas serão armazenados por cinco (5) anos, sob a responsabilidade da pesquisadora principal. Você não terá nenhum tipo de despesa ao permitir que o jovem participe deste estudo, bem como não receberá nenhum tipo de pagamento por sua participação.

Esta é uma pesquisa que trabalha com dados públicos, a partir de um movimento poético que acontece na rua e é amplamente divulgado e socializado. No entanto, em respeito ao princípio da não identificação dos participantes, os mesmos não serão identificados. Entretanto, caso você autorize que seu/sua filho/a – adolescente sob sua responsabilidade – seja identificado/a, peço que informe no momento de assinatura deste Termo, assinalando a opção abaixo:

() Desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) meu filho/a seja identificado/a pelo nome.

() Não desejo que nos dados públicos da pesquisa (relatórios, artigos, tese) meu filho/a seja identificado/a pelo nome.

Informo que as dúvidas relativas a este projeto de pesquisa ou à sua participação nele poderão ser esclarecidas com a pesquisadora responsável, Profa. Rosa Maria Hessel Silveira, ou com a doutoranda Liége Freitas Barbosa através dos e-mails: rosamhs@gmail.com ou liegebarbosa@gmail.com, respectivamente. Caso desejes, poderás também entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS pelo e-mail: etica@propesq.ufrgs.br ou pelo telefone: (51) 3308.3738. Este documento possui duas vias, sendo uma delas entregue a você e a outra mantida pelas pesquisadoras.

Porto Alegre, DATA

Assinatura do(a) participante

Assinatura Doutoranda Pesquisadora PPGEDU/UFRGS

Assinatura Pesquisadora Responsável

APÊNDICE D – FORMULARIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA

Público-alvo: frequentadores do SLAM

Esta entrevista visa coletar dados para a pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS intitulada “Análise cultural do movimento Slam no RS: poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes”. Suas informações são muito importantes para realizar o estudo, e desde já agradeço a sua participação.

Entrevista nº: _____ Data: _____ / _____ / _____

- 1) Nome, idade, atividade.
- 2) O que te faz sair de casa para ir ao Slam, o que te motiva?
- 3) De que maneira ficaste sabendo da existência do Slam? Como foi o teu primeiro contato?
- 4) Participas como público ou já te apresentaste alguma vez no verso livre ou na competição?
- 5) Há quanto tempo frequentas as batalhas poéticas? Em que grupos de Slam já estiveste?
- 6) Quais são os poetas mais importantes da cena atual do Slam na tua opinião?
- 7) Em um momento em que vivemos conectados, nas redes sociais, o que tu achas que faz com que tantos jovens saiam das telas e venham para a rua ouvir e recitar poesia?
- 8) O que tu achas que o Slam proporciona de bom para as pessoas que participam?
- 9) Às vezes, se considera o Slam um movimento democrático. Concordas com isso?
- 10) Muitas vezes se fala que a poesia salva vidas e que o Slam é um movimento poético de resistência. Concordas com isso?
- 11) Dentre as performances dos poetas, quais são aquelas que te emocionam?
- 12) O público que vai ao Slam reage, interage, grita, vaia, torce, se emociona. Podemos pensar que esse público também faz parte da performance do Slam como um todo? O que tu achas?
- 13) Quais são os teus hábitos de consumo cultural? Ex: livros, cinema, shows, festas populares, feiras de arte/artesanato, teatro etc.

APÊNDICE E – FORMULÁRIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA

Público-alvo: poetas do SLAM

Esta entrevista visa coletar dados para a pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS intitulada “Análise cultural do movimento Slam no RS: poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes”. Suas informações são muito importantes para realizar o estudo, e desde já agradeço a sua participação.

Entrevista nº: _____ Data: _____ / _____ / _____

- 1) Nome, idade, atividade.
- 2) O que te faz sair de casa para ir ao Slam, o que te motiva?
- 3) De que maneira ficaste sabendo da existência do Slam? Como foi o teu primeiro contato?
- 4) Há quanto tempo frequentas as batalhas poéticas? Em que grupos de Slam já estiveste?
- 5) Na tua opinião, quais são os poetas mais importantes da cena do Slam?
- 6) O que tu achas que o Slam traz de bom para as pessoas que participam?
- 7) O Marc Smith, que inventou o Slam, diz que o movimento possui um caráter democrático. Tu concordas com essa afirmação?
- 8) Tu acreditas na ideia do Slam como resistência?
- 9) Começaste a escrever poesia há quanto tempo?
- 10) Já escrevias poesias antes de conhecer o Slam ou te sentiste estimulado(a) a escrever depois de conhecer o movimento?
- 11) Como é o teu processo criativo? O que te inspira? (Uma ideia, um verso, uma rima, um acontecimento, uma notícia?)
- 12) Quais são os temas que estão mais presentes nos teus poemas?
- 13) Quanto tempo tu levavas pra fazer uma poesia pro Slam?
- 14) Em que medida tu achas que teus poemas são autobiográficos, ou seja, baseados nas tuas vivências, ou também te inspiras em histórias vividas por pessoas que tu conheces?
- 15) Quando escreves, existe espaço para a criação ficcional (ou seja, para uma invenção) ou o Slam “pede/exige” do poeta que as histórias sejam “autênticas”?
- 16) Tu acreditas que há espaço para a criação de poemas com temáticas diferentes das habituais?
- 17) A gente pode afirmar que existe uma “poesia de Slam”, feita estrategicamente para a competição, para atingir notas altas?
- 18) Como é a tua relação com a chamada ‘literatura consagrada’? Tu citarias algum autor, obra, músico ou referências artísticas que mais te inspiram a criar?
- 19) Tu vês alguma relação da tua poesia com alguma atividade que tu participaste na escola, desde pequeno?
- 20) Como surgiu a ideia de produzir um zine/livro de poesia?
- 21) Acreditas que a nossa cultura ainda dá mais importância para a modalidade escrita, ou que manifestações de oralidade, como o Slam, têm mudado esse cenário?
- 22) Qual o peso/importância da performance para ti enquanto poeta em uma roda de Slam?
- 23) Na tua concepção, a performance começa desde a escrita do texto ou ela está apenas no momento da apresentação, na roda de poesia?
- 24) Como tu preparas a tua performance?
- 25) Na sua opinião o Slam existiria hoje, em Porto Alegre, sem as redes sociais?
- 26) Qual o papel das redes sociais para ti enquanto poeta, e como tu as utilizas?
- 27) Tu vives ou pretendes trabalhar e viver de tuas criações poéticas?
- 28) Como tu percebes o cenário do Slam hoje, em Porto Alegre e Região Metropolitana, e em uma perspectiva futura?

APÊNDICE F – FORMULARIO/ROTEIRO DE ENTREVISTA

Público-alvo: organizadores do SLAM

Esta entrevista visa coletar dados para a pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS intitulada “Análise cultural do movimento Slam no RS: poesia performática, juventude e resistência nas ruas, com as redes”. Suas informações são muito importantes para realizar o estudo, e desde já agradeço a sua participação.

Entrevista nº: _____ Data: _____/_____/_____

- 1) Nome, idade, atividade.
- 2) De que maneira ficaste sabendo da existência do Slam? Como foi o primeiro contato?
- 3) Como surgiu o Slam no RS? Como tudo começou?
- 4) O que te motivou a criar um coletivo próprio de Slam?
- 5) Me conta como surgiu o Slam Peleia/Slam Chamego?
- 6) Quem inventou o nome e por que este nome (Peleia/Chamego)?
- 7) Qual é o papel dos organizadores no Slam?
- 8) Existe distribuição ou definição de funções específicas para cada um no coletivo? Se sim, como acontece isso?
- 9) Ao longo desse ano percebi que existem (para além das 3 regras básicas) algumas condutas éticas que são colocadas tanto no início quanto no decorrer das batalhas de poesia. Como o coletivo estabelece essas condutas?
- 10) Em um momento em que vivemos tão conectados, nas redes sociais, o que tu acreditas que faz com que tantos jovens saiam das telas e venham pra rua ouvir e recitar suas poesias?
- 11) Marc Smith, que inventou o Slam, afirma que o movimento possui um caráter democrático e há liberdade de temas, estilos e gêneros. Tu tens essa mesma perspectiva, ou seja, consideras o Slam um movimento democrático?
- 12) Muitas vezes se fala que a poesia salva vidas e que o Slam é um movimento poético de resistência. Concordas com isso?
- 13) É possível considerar o Slam um movimento próximo de outras manifestações performáticas como o hip hop, o rap, por exemplo? Muitos poetas vêm das batalhas de rimas, por exemplo.
- 14) Qual o peso/importância da performance no Slam?
- 15) Como vocês pensam e trabalham a questão das redes sociais digitais? O Instagram e o Facebook constituem o Slam, ou são mais utilizados como ferramentas de divulgação e articulação?
- 16) Como vocês percebem o cenário do Slam hoje, em Porto Alegre e Região Metropolitana e em uma perspectiva futura?
- 17) Os diversos coletivos dialogam, pensam o futuro do Slam juntos ou os grupos atuam mais em uma perspectiva independente e autônoma?