

O ENCONTRO ENTRE POESIA E CRÍTICA SOCIAL NAS EDIÇÕES DE *SLAM*

SUZANA DA SILVA SOUZA (DOUTORANDA)
Universidade Feevale
Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil
(suzanasouza@gmail.com)

Dra. LOVANI VOLMER
Universidade Feevale
Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil
(lovaniv@feevale.br)

Dr. DANIEL CONTE
Universidade Feevale
Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil
(danielconte@feevale.br)

RESUMO: O presente estudo busca compreender as representações do *Slam*, a partir da perspectiva do encontro entre os sujeitos que compõem a sua dinâmica e da aproximação com outras áreas e campos artísticos. A análise teórico-crítica, formada por uma pesquisa básica bibliográfica, justifica-se pela crescente ocorrência de *Slams* como encontros de literatura, de pessoas e como manifestações de oralidades performáticas. Referencia-se, ainda, a multiplicidade temática do *Slam*, a fim de articulá-la ao processo de legitimação das vozes silenciadas historicamente e que se entrecruzam nas batalhas de poesia, com base nas teorias de lugar de fala e lugar político. Nesse sentido, evidencia-se o *Slam* como manifestação social, artística e decolonial, capaz de abrir possibilidades de expressão literária àqueles que, em outros espaços, talvez, não fossem encontrar lugar à carga histórica que a sua voz carrega.

Palavras-chave: *Slam*. Literatura. Performance. Voz.

Artigo recebido em: 01 mar. 2021.
Aceito em: 30 mar. 2021.

VOLMER, Lovani; CONTE, Daniel; SOUZA, Suzana da Silva. O encontro entre poesia e crítica social nas edições de *Slam*. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 395-421.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

OVERLAPPING BETWEEN POETRY AND SOCIAL CRITICISM IN *SLAM* EDITIONS

ABSTRACT: This article seeks to understand the representations of Slam Poetry, from the perspective of the encounter between the individuals that compose its dynamics and the approximation with other areas and artistic fields. The critical theoretical analysis, in accordance with a bibliographic basic research, is justified by the increasing occurrence of Slams as meetings of literature, people, and as manifestations of performative oralities. Characteristics of the multiple themes present in Slams are also referenced, to articulate them to the process of validation of historically silenced voices that intertwine in Poetry Slams, based on theories of the speaking place and the place of politics. Thus, Slam Poetry is evinced as a social, artistic and decolonial manifestation, capable of opening possibilities of literary expression for those who, perhaps, otherwise would not be able to find their place within the historical weight which their voice carries.

Keywords: Slam Poetry. Literature. Performance. Voice.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há muito, a literatura faz parte do que constitui o sentido humano. A busca por sentido, ou seja, a ficcionalização da realidade ocorre naturalmente, pois fabulamos o tempo todo, oralmente, ou de modo escrito. Narramos e interpretamos todos os dias sem nos darmos conta disso. Pela linguagem e por sua materialização em literatura, evidenciam-se os problemas do mundo e, a partir dessa construção literária, somos capazes de elaborar o tanto de sentimentos e necessidades que, por outros meios, não conseguimos. Assim, juntas, linguagem e arte, podem reformular uma língua, ser distorcidas em instrumentos de dominação ou evidenciar culturas e sociedades.

Com base nisso, notamos que, na sociedade contemporânea, muitos movimentos e bandeiras sociais têm provocado importantes reflexões acerca de conceitos quase petrificados, como, por exemplo, o que pode ser considerado literatura; a importância da narrativa e da poesia; o lugar que ambas, em sua concepção artística e política, ocupam na vida cotidiana e o questionamento sobre quais discursos predominam e por que se comportam dessa maneira na sociedade atual.

Consideramos que o espaço de voz e cidadania seja direito de todas as pessoas. Contudo, atualmente, ainda há grupos que precisam lutar pelo seu espaço de voz nos processos sociais, dentre eles, os do campo artístico. Desse modo, o segmento das artes relaciona-se também aos processos culturais, que trazem inscritas muitas temáticas materializadas pela poesia. Esta, por sua vez, é uma das faces mais relevantes do movimento que condensa todos os tópicos apresentados neste estudo: o *Slam*.

No centro da teia de conceitos sobre os quais discorreremos, encontra-se o problema norteador da pesquisa que visa descobrir de que forma o caráter artístico e social do *Slam* pode abrir caminhos, à luz da teoria decolonial, para a cidadania, o exercício do protagonismo e a reverberação das vozes marginalizadas na contemporaneidade. Nesse sentido, o objetivo geral deste estudo é analisar as múltiplas representações do *Slam*, a fim de relacioná-las ao processo de legitimação das vozes silenciadas historicamente, a partir de levantamento bibliográfico sobre poesia marginal, estudos decoloniais, concepções sobre lugar político e lugar de fala daqueles que compõem o referido movimento artístico e social e por meio da coleta de dados acerca das batalhas de poesia. Para isso, apresentamos inicialmente o *Slam* em seu conceito e origem, depois apontamos para a sua conformação poética e performática e, por fim, evidenciamos o *Slam* como resistência lírica cujo movimento enfrenta a discursividade oficial.

SLAM: CONCEITO E ORIGENS

O avanço da tecnologia em muitas áreas e, especialmente na comunicação móvel, permitiu, no século XX, maior difusão das artes e das formas de cultura no mundo. Isso fez com que as manifestações culturais, que nos moldes de divulgação anteriores não teriam grande expansão, fossem notadas gradativamente. Foi nesse momento que o *rap* dos anos 1980 – expressão do movimento *Hip Hop* – ganhou visibilidade e, nos anos 1990, credibilidade comercial nos Estados Unidos, país onde esse estilo de composição surgira.

Não obstante, antes de explicarmos a etimologia do termo inglês, é necessário elucidarmos a origem geográfica da cultura *Hip Hop*. Para tanto, precisamos considerar:

Em primeiro lugar, a vinda de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens, para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas Américas [...]. Uma segunda onda migratória, após o final da Segunda Guerra Mundial, levou largos contingentes de homens e mulheres

pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos [...]. Esses imigrantes tenderam a se estabelecer nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. (TEPERMAN, 2015, p. 16-17)

Como resultado dessas ondas migratórias, destaca-se a concentração de imigrantes em Nova Iorque, especialmente no bairro Bronx, localizado ao norte da ilha de Manhattan. Essa região, entre os anos 1960 e 1970, transformou-se em local de abandono e de degradação, posto que, sofrendo com a falta de lazer e de condições dignas de existência, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana entre gangues.

Conforme expõe Teperman (2015), foi nesse contexto que, durante os finais de semana, os jovens imigrantes acoplavam equipamentos de som poderosos aos carros para, entre uma música e outra, falar com o público, desempenhando a função de mestres de cerimônia ou *MC*, sigla, até hoje associada à cultura *Hip Hop*.

A expressão *Hip Hop* surgiu, de acordo com Teperman (2015), a partir da associação da palavra “*hip*”, que significa “mexer os quadris” ou “segundo a última moda”, com a palavra “*hop*”, que significa “pular” ou “dançar”. Unidas, as duas palavras passaram a significar algo como “não pare de dançar, essa é a última moda”. Dessa maneira, a cultura popular oriunda da periferia de Nova Iorque condensou-se em pontos que compõem o *Hip Hop*.

Nesse panorama, cada uma das características do *Hip Hop* adquiriu nas décadas seguintes profundidade e complexidade estruturais. A exemplo disso, temos o *Slam*, que surgiu, na década de 1980, nos Estados Unidos, e vem conquistando espaço em vários países como uma manifestação popular e democrática do encontro entre poesia performática e crítica social. Entretanto, a influência oral sobre a musicalidade e a maior flexibilidade para a leitura ou declamação são as principais diferenças. Nas batalhas¹ de poesia, é possível que os poemas sejam lidos a partir de algum suporte impresso ou virtual e não ocorre a preferência por textos inéditos ou construídos no momento de recitá-los.

Essa organização, apesar de mais moderna, no que diz respeito ao tipo de suporte para leitura ou a não obrigatoriedade da criação simultânea, ainda tece relação com as cantigas trovadorescas, uma vez que as de escárnio e maldizer expressam, dentre outros temas, críticas sociais. Assim,

A sátira trovadoresca é reconhecida por apresentar uma leitura social. O objetivo dos trovadores era satirizar os tipos sociais, em detrimento de características

¹ Neste estudo, optamos pelo uso do termo “batalha”, usado por Estrela D’Alva em seu artigo intitulado “*SLAM*: voz de levante”.

psicológicas e afins. Eram alvos das cantigas de escárnio, por exemplo, os membros do clero que eram conhecidos pela sovinice ou incompetência, e da mesma forma os nobres falidos e os abastados que judiavam dos pobres. (ESTEVEES; MENDES, 2011, p. 4)

O caráter crítico, que denunciava injustiças e privilégios, permaneceu, porque também permaneceram as injustiças e os privilégios na contemporaneidade. Com base nessa ideia, percebemos a criticidade do conteúdo, como a mais evidente relação entre as raízes europeias das Cantigas Trovadorescas e as batalhas de *Slam*, além da oralidade e da musicalidade de ambos os estilos.

Nacionalmente, destacamos o repente brasileiro como gênero precedente e conectado ao *Slam*, por, desde a sua origem, partilhar da situação marginal, tanto em relação aos centros urbanos quanto aos eventos culturais elitizados na sociedade. Contendo elemento rítmico, performance oral, acompanhamento de instrumentos musicais e parcerias entre repentistas

Essas aproximações revelam que a expressão artística e popular marginalizada ainda se manifesta, batendo na tecla da desigualdade, por meio do ritmo, da musicalidade e da oralidade performática, apresentando temas críticos e denunciativos em diferentes tempos e lugares. A partir de tal noção, entendemos que o *Slam* trata com o ritmo dos poemas os temas relevantes e vivenciados pelas pessoas que advêm da periferia ou se identificam com as problemáticas da periferia.

Em se tratando do universo lírico, é também o ritmo que determina a velocidade das informações e dos sentimentos apresentados nos poemas. É a própria percussão da poesia e “Nessa percussão, a imagem poética terá uma sonoridade do ser. O poeta fala no âmago do ser. Será necessário pois, para determinar o ser de uma imagem, senti-la em sua repercussão [...]” (BACHELARD, 1989, p. 184).

No Brasil, as batalhas de poesia são divididas em modalidades, como, por exemplo, “*Slam* Peleia”, cuja temática é livre; “*Slam* do Trago”, organizado sempre nos arredores de um bar, que exerce função de ponto de encontro dos participantes; “*Slam* Chamego”, que tem por temática os poemas de amor; “*Slam* das Minas”, com poemas de autoria feminina e que são declamados somente por mulheres; “*Slam* Ventre Livre”, que trata das lutas das mulheres pela equidade de gêneros, pelo direito ao empoderamento e à autoafirmação em meio ao patriarcalismo; “*Slam* do gozo”, no qual os temas dos poemas são ligados à sexualidade e ao erotismo; dentre outros que surgem ou se associam aos temas supracitados.

Ao debruçarmo-nos sobre os estudos do *Slam*, encontramos o modo como as batalhas propiciam um novo espaço de liberdade de expressão, porquanto

esta está ligada à produção e à partilha poética, podendo abrir caminhos para descobertas no âmbito da autoafirmação e do reconhecimento a respeito das múltiplas lutas pela conquista de espaço. Nessa ordem, apresentamos, a seguir, o *Slam* como materialidade e conformação da resistência.

SLAM: POESIA, CORPO E PERFORMANCE

A poesia contemporânea, consoante Bosi (1977, p. 192), é “força e representação”. No contexto atual, em que a possibilidade de aproximação com as artes e com os artistas tem se dado também no suporte virtual, a partir das redes sociais, reconhecer a performance pode não ser um exercício fácil e principalmente no tocante às manifestações da poesia, que nos exige um outro tipo de exercício: o da subjetivação.

Formados por um sistema de ensino que prioriza a produção e a expressão no sistema escrito, facilmente podemos esquecer-nos da oralidade quando o assunto é literatura e, especificamente, poesia. Com isso, “[...] somos levados a retirar da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). No entanto, ao fazermos isso, desvinculamos o caráter rítmico inscrito na constituição da poesia e de outras características próprias a esse gênero literário.

Concernente ao objeto de nosso estudo, o *Slam*, tanto os poemas quanto a declamação dos poemas são importantes para a configuração do movimento cultural. Considerar a oralidade e as ações do artista no contato com a poesia faz-se importante, à medida que todos os poemas declamados são autorais e carregam a identidade não só do poeta, mas também da temática da edição de que ele participa.

Dessa ideia emerge a necessidade de destacarmos a performance do *slammer*, desde a potência da sua voz – e da voz do público que o assiste – até as concepções sobre os corpos e a poesia em seu aspecto oral na contemporaneidade. A esse respeito, sabemos que:

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? [...] na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein*² comportando coordenadas espaço temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2014, p. 34)

² Termo concebido no idioma alemão e que significa *existência*.

O autor, ao elucidar alguns dos principais significados do termo performance, evoca outros conceitos sobre os quais precisamos dispor de atenção, como, por exemplo, a competência. Na dinâmica do *Slam*, a competência configura-se já desde o momento em que os participantes se reúnem para que as batalhas aconteçam, ou seja, o *saber-ser* emana de todos, poetas ou plateia.

Para além da apresentação dos *slammers*, também a função do público se faz necessária às performances que compõem as edições de *Slam*, pois são os receptores diretos da poesia produzida e interpretada. Ao passo que o poeta interage com a plateia, de acordo com Zumthor (2014), principia-se uma atmosfera poética advinda de uma união laica entre poeta e interlocutor que, juntos, descobrem, a cada performance, um mistério primitivo e sacral.

Admitindo-se a atualização da atmosfera poética em cada manifestação da subjetividade, individual ou coletiva, entendemos que cada situação de criação poética instaura uma nova e única forma de competência performática, uma vez que:

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR, 2014, p. 35)

É, pois, a reativação do fenômeno poético que mantém viva a poesia em instalações artísticas, em exposições de arte e, retomando nosso objeto de análise, em edições do *Slam*. Conforme o autor afirma, a performance que se instala e, ao mesmo tempo, migra do contexto cultural transcende a vivência comum dos fatos para se tornar a própria marcação destes. É devido a essa característica que inferimos ser o caráter performático um dos mais significativos elementos constituintes da batalha de poesia. A performance evidencia o poema, mas, sobretudo, a voz e o corpo em movimento dos sujeitos envolvidos na dinâmica, ou seja, conforme Schechner (2013), uma performance ocorre por meio do conjunto de ação, interação e relação.

Durante a declamação performática, o *slammer* posta-se no centro de um círculo de pessoas que participam de sua apresentação entre um verso e outro de maior impacto. Emana do *slammer* a essência poética que emociona, diverte, provoca ou sensibiliza a plateia. Nesse sentido, consideramos que a sua apresentação “[...] é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 35). A responsabilidade a que o autor se refere é a performativa, isto é, aquela que ocasiona no ato tudo o que o poeta intenciona na fala e, quase sempre,

influencia as reações da plateia. Em contrapartida, o público também pode exercer influência sobre a performance de quem está no centro, a partir das interjeições entre os versos, aplausos antes do término da declamação e, também, pelo aumento progressivo de ouvintes no momento da apresentação, o que exigirá do *slammer* outras estratégias para se fazer ouvir.

A respeito da utilização da voz como ferramenta da performance, compreendemos que “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos sozinhos no mundo. A voz poética nos clareia isso de maneira explícita, nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos” (ZUMTHOR, 2014, p. 83, grifo do autor). A premissa de que por intermédio da voz estabelecemos relações de proximidade com o outro é bastante presente nas edições de *Slam*, pois todo poeta, toda poeta, público feminino, público masculino são chamados popularmente de *manos* ou *manas*. Isso reforça o preceito de que todos estão interligados pelo que viemos até aqui chamando de essência poética e, pela voz, manifestamos essas conexões.

Claro que podemos nos comunicar de muitas formas sem a utilização da competência vocal e, como dissemos anteriormente, o fazer poético é um labor precipuamente solitário. Entretanto, ao levarmos em conta que o corpo possui também outras potencialidades, ressaltamos, consoante Zumthor (2014), que a performance é a única maneira viva de comunicação poética.

O corpo em contato com as variadas manifestações culturais é substancialmente o que nos humaniza e oferece o contexto situacional necessário para que o processo catártico aconteça. É por meio do corpo e suas experiências sensoriais que formamos memórias, construímos histórias e, mesmo reconhecendo tais funções, insistimos em não tomarmos a materialidade do corpo como substância da poesia, tal qual o texto poético. Isso, por um lado, evidencia a falta de ciência para tudo o que o corpo representa, em sua totalidade. Dito de outra forma,

[...] o corpo tem alguma coisa de indomável, de inapreensível, não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto conjunto virtualmente infinito, mas não há uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo. O corpo não pode jamais ser totalmente recuperado. Nossa sociedade de consumo, é verdade, se esforça para isso: nos clubes de fitness, pela comercialização da aparência, da saúde (toda a indústria médica)... É claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo. (ZUMTHOR, 2014, p. 77)

O autor, ao afirmar que o corpo jamais será recuperado, sintetiza a noção de que a performance é sempre única e, por isso, infinita. O mesmo ser jamais poderá repetir ou finalizar a mesma apresentação outrora realizada. Do mesmo

modo, não se pode jamais recriar ou mimetizar o fazer performático de outra pessoa, porquanto o corpo está muito além dos domínios da aparência.

Nesse sentido, do corpo e de suas múltiplas linguagens, a voz do sujeito ecoa e vai ao encontro de outras vozes com as quais poderá dialogar, estabelecer referências comuns e apreciar as diferenças. “O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá as medidas e as dimensões do mundo [...]” (ZUMTHOR, 2014, p. 75).

O *slammer* que comunica a sua poesia pela performance dimensiona não somente o mundo exterior, mas também o interior a si mesmo, confrontando os preconceitos que existem em um e a esperança de um ideal no outro. Assim, não só manifesta a sua luta, como a experiência e compartilha dela com os outros sujeitos. Principalmente, é a entrega do ser na performance (sua ou do outro) que abre caminhos entre o ponto de origem e os ideais replicados no discurso da voz que o profere. Como consequência, entendemos que:

A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo; absoluto; é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância. (ZUMTHOR, 2014, p. 82)

A condição absoluta do silêncio é fundamental para que o processo catártico possa ter alguma significação no ser. O silêncio, repouso da voz e do sujeito, é o campo aberto para reflexões e a acomodação necessária de um novo aprendizado, ainda que este seja subjetivo e cheio de dúvidas ramificadas. O silêncio é a maneira de ouvirmos as vozes que ecoam do mundo diretamente até nós. É a forma mais humana de reconhecer a verdade do outro. E, enfim, “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, 2014, p. 81).

A performance do corpo – que conta com a voz, com a essência poética, com o silêncio e a reverberação dos discursos que defende – pode, portanto, suscitar longos ou intensos espasmos poéticos, na medida em que se expressa por meio da matéria irremediavelmente humana. Em contrapartida, pode amenizar as angústias de ser, por meio da partilha dos sentimentos mediante a atmosfera poética construída em manifestações culturais de poesia, como a complexa intervenção do *Slam*, que se constitui reivindicatória de reconhecimento e respeito, comunicadora de revoltas e insatisfação, além de revelar conflitos e desigualdades.

RESISTÊNCIA LÍRICA: ESTRUTURA DO MOVIMENTO QUE ENFRENTA OS DISCURSOS OFICIAIS

Ainda que o *Slam* seja um movimento marginal, geralmente, ocorre em espaços centralizados e de grande circulação de pessoas, o que gera maior visibilidade e encontro entre os *slammers*, o público e suas percepções de mundo. Nesse sentido, a cidade é o *locus* em que os temas emergentes são evidenciados e percebidos na interação entre os sujeitos. De acordo com Ianni (1999), na cidade surgem, também, as manifestações de intolerância, violência, preconceito e racismo. Essa premissa justifica a intencionalidade dos poetas de organizarem os encontros e batalhas de poesia em espaços centrais.

Ao percebermos o espaço central como um lugar de grande circulação, a face da facilidade de acesso emerge como outro ponto importante relacionado ao encontro promovido em cada edição de *Slam*. Além disso, promover no centro da urbe uma batalha de poesia no cujo conteúdo seja crítico em relação a várias problemáticas sociais funciona como um ato de legitimação dos posicionamentos defendidos pelos *slammers*.

O *Slam* é uma manifestação artística, social e literária que se propõe a ser autônomo e independente, isto é, qualquer pessoa pode estruturar um encontro de batalhas de poesia. No entanto, para fins de organização, as edições são divulgadas em páginas e perfis de diversas redes sociais, com o intuito de evitar a ocorrência de mais de uma edição no mesmo dia. Assim, o público e os poetas podem participar de encontros com temas distintos.

Em relação à estrutura das edições, há um processo de inscrição aberto momentos antes do início das batalhas já divulgadas nas redes sociais. Os poemas precisam estar de acordo com as temáticas da edição vigente, ou seja, se o tema for relacionado à agenda feminista, como o “*Slam das Minas*” ou o “*Slam Ventre Livre*”, apenas mulheres poderão se inscrever. Em edições com temas mais abrangentes, as inscrições são livres a quaisquer pessoas que desejem compartilhar seus poemas autorais, contemplando o mote sugerido na edição.

No próprio local onde ocorre o *Slam* são feitas as inscrições, a partir da informação do nome ou pseudônimo dos sujeitos que demonstrarem interesse em participar da batalha. Posteriormente às inscrições, a pessoa que mediará a batalha solicita voluntários do público presente na edição para atuarem como jurados. A partir daí, o mediador declara o início à batalha, proferindo o grito de guerra que identifica o tema da edição. Esse grito de guerra é respondido pelas pessoas da plateia como forma de incentivo aos *slammers* previamente à sua performance.

A duração da performance, na grande maioria das edições, não pode ultrapassar três minutos em cada poema apresentado, implicando, no caso de

algun competidor não respeitar esse tempo, em desconto de um décimo por segundo acrescido. A estrutura do *Slam* tem a importante função de viabilizar o encontro da poesia, pois relaciona o caráter lírico dos textos apresentados com a democracia e a liberdade de expressão, em específico, a expressão poética. A poesia que se instaura no espaço abstruso do *Slam* pode ser entendida como uma manifestação violentamente pacífica da luta pela conquista de um espaço social legítimo, no qual a voz dos anônimos seja ouvida.

O processo de autoafirmação dos *slammers*, relacionado às suas condições étnicas, econômicas e sociais é o motivo inumano de serem os expurgados das narrativas oficiais, isto é, do discurso hegemônico³. Assim, a poesia opera como aparelho de encontro, para que a plateia, os passantes e os jurados se identifiquem com a história da(o) poeta que, durante a performance, intersecciona-se com o eu lírico, posto que este é o ser poético que faz uso da voz do *slammer*.

É, então, por meio da análise do entrecruzamento da tríade “poeta-performance-eu-lírico”, que podemos perceber algumas pistas acerca da origem histórica do conteúdo apresentado nos poemas – principalmente quando carregados de denúncias – conforme Bachelard (1989) sustenta ao afirmar que o poeta não confia às pessoas o passado da sua própria imagem, todavia a sua história se ramifica de imediato no público.

Ao considerarmos que o *Slam* possa representar um ato de ruptura com o discurso hegemônico, necessitamos ponderar a respeito da raiz de tal discurso e de como atinge os indivíduos não contemplados por ele. Nessa ótica, entendemos que:

Desde o início do século XIX, a construção da história do mundo tem sido controlada pela Europa ocidental, que registrou sua presença no resto do mundo como resultado da conquista colonial e da Revolução Industrial. [...] O que caracteriza a postura europeia, assim como a de sociedades mais simples, é a tendência de impor a própria história ao mundo. Essa tendência etnocêntrica é

³ O discurso hegemônico, consoante Gramsci (1982), é baseado em dois grandes planos superestruturais, quais sejam, sociedade civil, concebida como o conjunto de organismos chamados geralmente de privados, e o da sociedade política ou Estado, que está relacionado à função de hegemonia exercida pelo grupo dominante em toda a sociedade. O autor também destaca que os intelectuais representam uma espécie de “comissários” do consenso espontâneo que as grandes massas da população atribuem à orientação impressa pelo grupo dominante em relação à vida social. Vale ressaltarmos que tal consenso é originado “historicamente” do prestígio que o grupo dominante possui, devido à sua posição e de sua função no mundo da produção bem como do aparato de coerção estatal que assegura legalmente a ordem dos grupos que não partilham desse consenso.

extensão de um impulso egocêntrico na base de grande parte da percepção humana e se realiza pelo domínio de fato de muitas partes do mundo. Eu vejo o mundo necessariamente pelos meus olhos, não com os olhos dos outros. (GOODY, 2013, p. 23)

Por conta da predominância das ideias etnocêntricas, eurocêntricas e heteronormativistas, cujas premissas davam voz e vez ao ideal do homem desbravador e colonizador sobre quaisquer outras perspectivas, para muitos grupos sociais era inviável, até meados do século XX, conceber o mundo a partir da sua própria ótica. Isso ocasionou uma enrijecida camada de preconceitos e apagamento em relação não apenas às pessoas e seu direito de subjetividade, mas também às suas noções de tempo, espaço e existência.

As múltiplas maneiras de cerceamento da expressão das comunidades marginalizadas, colonizadas e escravizadas constituem o que entendemos como relação de dominação. A lógica desse tipo de relação, segundo Bourdieu (2012), é construída sobre um princípio simbólico reconhecido pelo dominante e pelo dominado acerca de tópicos culturais, como idioma, modo de falar, estilo de vida, modo de pensar e agir e, sobretudo, à uma propriedade inerente, como sexualidade, etnia ou gênero.

O mesmo aparato de naturalização do discurso dominante determina a heteronormatividade que exprime, consoante Miskolci (2009), expectativas, demandas e obrigações sociais derivadas do pressuposto de heterossexualidade como natural e, dessa forma, base da sociedade. Em outras palavras, a heteronormatividade expressa o estranhamento para com outras formas de existenciais, culturais e comportamentais nas sociedades nas quais predomina e, por isso, compõe o que entendemos por narrativas oficiais.

A exemplo disso, desde a década de 1960, no Brasil, tornou-se básico que homossexuais se assumissem à margem da norma. Dito com outras palavras, “Coube ao homossexual carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava e nem carrega” (SANTIAGO, 2008, p. 196). Contudo, esse comportamento de tentar caber no estranhamento das narrativas oficiais começou a ser questionado a partir da estruturação de movimentos identitários, cujas bandeiras defendem a dignidade humana, como os movimentos LGBT e os estudos *Queer*⁴. Nessa ótica, associamo-nos à ideia de que

⁴ Segundo Miskolci (2009), a utilização do termo *Queer* para autodenominação tinha o intuito de ressaltar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização direcionada à sexualidade, quando foi usado no ano de 1990, por Teresa de Lauretis, na Califórnia, para diferenciar os estudos *queer* dos estudos sobre gays e lésbicas. Essa corrente teórica, advinda da Sociologia, parte de que o pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era sedimentado até mesmo nas investigações a respeito das sexualidades não hegemônicas, ou seja, apesar dos esforços no sentido de “notar” as

Compete aos heterossexuais, isso sim, mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui (sic) da sociedade como todo em vias de normatização. (SANTIAGO, 2008, p. 201)

Considerando que o ato de fragilizar paradigmas heteronormativos seja mais do que lançar ideias transgressoras da norma, entendemos que tais questionamentos representam para as minorias políticas a chance de existência digna e de reivindicação ao exercício da cidadania. De acordo com as relações de dominação impostas pelo discurso hegemônico, existe, enraizada historicamente, a falsa noção de que era necessário ajudar grupos menos desenvolvidos a se adequarem aos parâmetros instituídos, isto é:

A partir do século XVI iniciou-se, portanto, a formação do eurocentrismo ou [...] do ocidentalismo, entendido como o imaginário dominante do mundo moderno/colonial que permitiu legitimar a dominação e a exploração imperial. Com base nesse imaginário, o outro (sem religião certa, sem escrita, sem história, sem desenvolvimento, sem democracia) foi visto como atrasado em relação à Europa. Sob esse outro é que se exerceu o “mito da modernidade” em que a civilização moderna se autodescreveu como a mais desenvolvida e superior e, por isso, com a obrigação moral de desenvolver os primitivos, a despeito da vontade daqueles que são nomeados como primitivos e atrasados. (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 17-18)

Nessa perspectiva, a compreensão normativa sobre os campos supracitados forma a cultura dominante e, de acordo com Santiago (2008), é a cultura que, nas suas manifestações eruditas e populares, define o que é progresso moral e o que é progresso científico. Nesse contexto, o cidadão que serve à norma desacostuma-se a perceber, muito próximo de si, aquele que não recebe os mesmos privilégios. Exclui as violências sofridas pelo outro de suas preocupações e homogeneiza as formas de sociedade “[...] pelo efeito global que o seduz, acreditando afirmar-se corretamente pelo desprezo por todos aqueles que escapam às diretrizes da política dominante no campo social e econômico” (SANTIAGO, 2008, p. 179-180).

minorias, os estudos sobre essas populações acabavam por naturalizar, em seus espaços de debate, a heteronormatividade.

Paralelamente a esse sistema classificatório dos povos, consoante Costa e Grosfoguel (2016), consolidou-se um processo violento de anulação das outras formas de conhecimento que orientavam as demais formas de sociedades. A homogeneização cultural reivindicada pelo Ocidente impactou diretamente no contingente literário que, até então, só se tornava expoente quando produzida à superfície da camada sedimentada de preconceitos. Dito de outra forma:

Sabemos que os estudos literários e a própria categoria de literário foram e são ainda, segundo alguns lugares teóricos, denominados por noções como a universalidade, expressa pela crença de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno literário, é possível construir uma poética universal, ou um discurso homogêneo, situando-se numa espécie de zona incontaminada da ideologia, conferindo-se-lhe um prestígio especial isolando-a de outras formas de discurso. (LEITE, 2012, p. 142)

A partir do excerto, depreendemos que questionar a formação do cânone significa confrontar o aparato que pretende deter o poder intelectual e que alega a dominação a partir da repetição expansiva de narrativas que visam borrar traços distintivos entre as pessoas. Operando como uma tentativa de padronização, as discussões oficiais, quando inflexíveis e cerradas em si mesmas, fazem das pessoas e suas diferenças uma massa volúvel e sem autoria.

No entanto, a cultura não é uniforme e, de acordo com Wagner (2009), fosse ela absoluta e objetiva, a sua aprendizagem aconteceria igualmente para todos. Ao contrário, os indivíduos possuem predisposições e apreciam fruções diferentes, de maneira que a compreensão da cultura como inflexível e somente terá utilidade como um tipo de “muleta”.

Com o pressuposto de que o *Slam* está em um tipo de entrelugar na cultura, carece de questionarmos, afinal, qual é o espaço dos *slammers* na ruptura recente da cultura da contemporaneidade, porquanto são protagonizados por indivíduos não retratados nas narrativas oficiais e que em cada batalha de poesia desbravam um pouco mais de visibilidade. Destarte, entendemos que:

A inscrição do sujeito pertencente a uma minoria, situada em algum lugar entre o visível demais e o não visível o bastante, nos faz voltar para o sentido atribuído [...] à diferença cultural, uma conexão intercultural, que se encontra além da demonstração lógica. E isso exige que o sujeito discriminado, mesmo no processo de sua reconstituição, se situe em um momento presente, que é temporariamente disjuntivo e afetivamente ambivalente. (BHABHA, 2011, p. 86)

Assim, para a construção de uma narrativa condizente com as necessidades e intenções das bandeiras que defende, o *slammer* reativa a polifonia, isto é, promove o encontro das múltiplas vozes que representa, em cada performance na qual julga importante mobilizar seus antepassados ou a voz inventada na esfera coletiva, à qual se associa para expor seus pontos de vista. A condição do *slammer*, atualmente, é imbuída da ambivalência mencionada pelo autor devido ao fato de que ele precisa confrontar temas políticos, sociais, culturais e identitários no presente, para conquistar a visibilidade concebida pela sociedade, não como sendo o elemento universal, mas julgado como o elemento específico da cultura.

A RUPTURA DO SILÊNCIO: O LUGAR DE FALA E O LUGAR POLÍTICO DO *SLAMMER*

Muito comum tornou-se a utilização do conceito de lugar de fala nas discussões engajadas politicamente com os direitos e crítica em relação aos privilégios dos diferentes grupos sociais na atualidade. No Brasil, Djamila Ribeiro (2017) tem levantado questões relevantes acerca do lugar de fala, no sentido de elucidar o uso de tal conceito, sem distorcê-lo para encaixá-lo em qualquer forma de construção de argumentos.

Mais do que isso, Ribeiro (2017) questiona os moldes eurocêntricos sobre ciência, experiências e saberes, relacionando-os à hierarquia social do que deve ser considerado como produção de conhecimento e as manifestações que são excluídas dessa escala. Embora trate com mais profundidade da problemática do feminismo negro, a autora propõe discussões válidas para nossa reflexão sobre o lugar de fala daqueles que são excluídos das narrativas oficiais ou que, sofrendo algum tipo de violência simbólica, como o silenciamento ou o apagamento da diversidade, buscam meios de se fazerem ouvir, a partir de manifestações e intervenções culturais, como o *Slam*.

Inicialmente, precisamos retomar o que é violência simbólica e seus efeitos sobre os grupos à margem dos centros de debate e cidadania. Ao elaborar sobre o conceito recorrente em sua obra, Bourdieu (2012) afirma que:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe [...] para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo,

masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2012, p. 47)

Entendendo que as formas de violação simbólica ocorrem de maneiras sutis, por meio da recorrência e naturalização dos valores dominantes, precisamos reconhecer, posteriormente, que partimos de lugares distintos, considerando o ponto de partida as diferenças de gênero, etnia, sexualidade, comunidade familiar, dentre outros. Considerar a diversidade como um afronte ao discurso hegemônico é, pois, também, saber que esse discurso normativo compreende o traço distintivo como um reduto de “estigmas do diferente, outro, estranho, indesejável, inferior, exótico, inimigo. É aí que explode a violência urbana” (IANNI, 1999, p. 69).

O não reconhecimento de que todos partimos de lugares diferentes ocasiona, consoante Ribeiro (2017), o processo violento de legitimação dos discursos excludentes, pois não abre caminhos às outras formas de *ser* no mundo. O próprio fato de estarmos tecendo reflexões em parâmetros de pesquisa científica denota o lugar do qual partimos agora, e de outros lugares onde já estivemos, além de estabelecer vínculos com outros pontos de vista e vozes que surgem ao longo dos capítulos, de modo polifônico, propiciando a jornada acadêmica até o presente momento.

Ainda que analisemos o *Slam* a partir de um ponto externo, visamos expor ideias que viabilizem o reconhecimento de que tal movimento é uma forma de resistência aos discursos oficiais que versam sobre o que é literatura, o que é poesia e o que pertence aos domínios da arte. “Nesse sentido, pensar a partir de novas premissas é necessário para desestabilizar verdades” (RIBEIRO, 2017, p. 16).

Reafirmando que a performance do *slammer* compõe sua maneira de resistir às narrativas oficiais e de romper com o cânone das artes, admitimos que a voz do sujeito é mais do que a expressão sonora de suas ideias, pois “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 37). A autora elabora pontos importantes à discussão de que o domínio da palavra também é uma forma de domínio dos discursos e, por consequência, de dominação daqueles que não têm condições (voz e vez) de se contraporem a esses discursos. Na perspectiva decolonial, que condensa os efeitos inegáveis dos processos de colonização, está a origem de muitos problemas em relação aos discursos e à maneira de se pensar as ciências. “A partir do século 17, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais (DURAND, 1999, p. 12)”. Nesse período, a produção de conhecimento foi colocada nas mãos de adeptos do cientificismo

e do empirismo ocidental, excluindo as formas de pensar das culturas locais, silenciando de muitas formas o seu modo de compreender o mundo, de narrar o mundo e sua maneira própria de existir no mundo.

Nesse mesmo viés, de acordo com Durand (1999), o exclusivismo de um único método para desvendar a verdade nas ciências tomou conta de todos os campos de pesquisa do “verdadeiro” saber e, assim, a herança das experiências de Galileu e o sistema cartesiano se constituem, ainda hoje, como um universo mecânico onde não há espaço para a poética, a qual abordamos como merecedora de reconhecimento e valorização por conta do seu caráter de resistência cultural, político e existencial.

Ao propormos a discussão sobre o tópico da (re)existência e do lugar de fala, ressaltamos que “Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência” (RIBEIRO, 2017, p. 37, grifo da autora). Djamila Ribeiro (2017) aponta que as condições histórico-sociais fazem parte do conjunto de determinantes ou impeditivos no processo de emancipação do sujeito, ou seja, que a carga da historicidade econômica, regional, social e étnica são fatores a considerarmos quando se trata de lugar de fala.

Embora esse conceito tenha sido, até aqui, exposto como um espaço subjetivo, comporta ainda a dimensão coletiva e, por isso, política em relação aos grupos. Ao pensarmos o lugar de fala associado à manifestação do *Slam*, levamos em conta o processo de ficcionalização que ocorre nas batalhas de poesia. Em outras palavras, a representação das lutas e das vozes expressas pelo eu lírico nas declamações ficcionalizam a realidade para produzir a significação daquilo que denunciam nos poemas.

Nesse sentido, a partilha dos temas abordados por meio da performance e a sensibilidade revelada no conteúdo das batalhas conquistam espaço, formando o campo propício para a significação da realidade exposta pelos *slammers*. A fabulação da realidade gera uma forma de partilhar o sensível e

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

O comum mencionado pelo autor é o elo entre os que partilham pontos de vista, situações ou vivências. É por meio da partilha que o processo de entendimento de si e do outro reforça a dimensão política da arte, isto é, do sensível, na medida em que as bandeiras defendidas nas edições do *Slam*, comumente, estão ligadas a problemáticas sociais.

As vozes que fazem ecoar muitas outras visam reverberar para além de onde são proferidas, pois, assim, de acordo com Roman (1993), podem promover a partilha do comum com aqueles excluídos dos processos artísticos e políticos, isto é, as múltiplas consciências, que aparecem por meio das vozes expressas, mantêm-se equipolentes, sem se subordinarem à consciência de um único autor.

Logo, consoante Ribeiro (2017), ao promover a multiplicidade dessas vozes, o propósito, em suma, é romper com a hegemonia dos discursos autorizados e que se apresentam como universais. Essencialmente, é a forma como esses discursos permeiam a sociedade e não somente geram a exclusão de certos grupos, mas também tencionam a sua permanência na exclusão. Nessa ótica, “[...] pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 42).

A compreensão de que os discursos pretensamente universais precisam ser questionados e, de certo modo, aplacados, é fundamental para que as vozes excluídas tenham seu espaço de fala preservado. Associado a essa ideia, em outro ponto de vista sobre a discussão do lugar ocupado pelos *slammers*, Rancière (2005) afirma que a palavra deve ser considerada atributo de potência maior, mas que precisa se impor a favor dos locutores não autorizados ou deslegitimados no cenário público, priorizando, dessa maneira, a função democrática da palavra.

Atingir o objetivo de romper com os discursos dominantes não é tarefa fácil nem social tampouco academicamente, pois o problema é estrutural e bem enraizado nas culturas. Contudo, ações e estratégias podem ser planejadas e desenvolvidas na tentativa de provocar as fragilidades desse regime de dominação que busca interromper a ascensão das vozes e das manifestações artísticas à margem das narrativas oficiais. A partir dessa premissa, entendemos que:

A interrupção no regime de autoridade que as múltiplas vozes tentam promover faz com que essas vozes sejam combatidas de modo a manter esse regime. Existe a tentativa de dizer “voltem para seus lugares”, posto que o grupo localizado no poder acredita não ter lugar. (RIBEIRO, 2017, p. 48)

Embora os instrumentos e os espaços dos discursos dominantes sejam historicamente poderosos, as vozes à margem e suas ações, como o *Slam*, vêm afirmando com crescente veemência que não, não voltarão para o lugar de invisibilidade, até então ocupado por elas. Em contrapartida, sabemos que, se por um lado, as vozes marginais estão se organizando estética e politicamente com mais força, por outro, o regime de dominação também é composto por

corpos e vozes articuladas artística e politicamente, com a vantagem de já terem legitimado o seu espaço. É importante ressaltarmos isso, para não cairmos na armadilha de que as artes sempre se associam com a função de crítica ou denúncia social. Em verdade,

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

A lúcida elucubração do filósofo francês evidencia o caráter volátil das artes e de manifestações artísticas feitas por pessoas, pois assim como complementam ações de emancipação podem ser mais um instrumento da exclusão social sobre a qual tecemos crítica neste trabalho. Um olhar apurado sobre essas manifestações torna-se fundamental para identificar não apenas sua face contestadora – não raro confundida com violência ou imoralidade – mas também o conteúdo de suas concepções. Assim, frisamos

[...] que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. (RIBEIRO, 2017, p. 49)

Temos sintetizado, na ruptura do silenciamento forçado, o medo do desmonte de um palco ocupado por poucos. E daí advém o julgamento sobre “terrorismo lírico”⁵ do *Slam* como desrespeitosa e afrontosa em relação aos valores tradicionais. O culto a esses valores torna-se problemático quando tenta normatizar o que pertence à esfera privada e subjetiva, como, por exemplo, a condição sexual ou a identificação de gênero das pessoas.

Já no âmbito estrutural, o culto aos referidos valores pode ser violento, além de problemático, quando interfere na historicidade dos sujeitos, a exemplo dos comportamentos idealizados para as mulheres ou para pessoas negras que contestam o silenciamento histórico e a violência simbólica do racismo. Sobre esse tema, Schwarcz e Starling (2015) afirmam que os povos que conviveram com regimes escravocratas atribuíam aos cativos e cativas o tratamento similar ao que era dado a estrangeiros, acentuando-se gravemente o fato de que as

⁵ Conceito popularizado pela *slammer* Agnes Mariá, do coletivo Poetas Vivos.

peças escravizadas eram compreendidas como seres sem história, sem família, sem narrativas próprias por não se adequarem à norma.

Propor a problematização do silenciamento histórico e das múltiplas formas de violência simbólica não é tarefa fácil, sobretudo, em contextos em que prevaleçam discursos de dominação social. Isso porque o senso comum, permeado pelos discursos hegemônicos, preconiza que:

Falar de racismo, opressão de gênero, é visto geralmente como algo chato, “mimimi” ou outras formas de deslegitimação. A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando o poder. (RIBEIRO, 2017, p. 45)

Entendemos, a partir das proposições do excerto, a importância de desestabilizar a norma que se diz universal, pois as vozes que a multiplicam, nos mais variados espaços, só aceitarão se tornar interlocutoras nas discussões, quando forem evidenciadas, o que chamamos anteriormente de fragilidades do discurso hegemônico. Dessa forma, os grupos sociais que se autodesacreditam e aqueles que não conhecem outras maneiras de conceber o mundo conhecerão as vozes e as agendas silenciadas por séculos de dominação.

Ouvir a voz dos anônimos e respeitar o seu lugar de fala junto à sua importância na constituição da história e da sociedade implica também na apreciação da sua arte e, sob o foco de nossa análise, da sua poesia, pois “A própria literatura se constitui como uma sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública. [...] O banal torna-se belo como rastros do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 49-50). O verdadeiro só pode ser apreendido mediante a planificação de todos os eventos que o compõem, isto é, não é possível tomar como verdadeira e única uma história que não considere os pontos de vista dos indivíduos que praticaram as ações, dos que sofreram ações e ainda daqueles que carregam a carga histórica legada por ambos os outros. Em outras palavras, o direito de narrar a si mesmo não admite a apropriação das narrativas do outro.

Ao concebermos o *Slam* como palco para que as vozes à margem se manifestem, consideramos que ele também seja um importante lugar de fala que rompe com o silenciamento forçado dessas vozes. Nesse espaço de encontro,

A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e da identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 2005, p. 65)

No palco do *Slam*, o sujeito exerce também o seu poder de voz, de cidadão atuante e deliberante, posto que, poeticamente, põe em evidência, na sua performance, os tópicos que julga pertinentes e carentes de serem abordados por outro viés. Com base nas proposições pautadas pelas reflexões de Djamilia Ribeiro (2017) e de Jacques Rancière (2005), compreendemos que o lugar de fala ocupado pelo *slammer* é, por natureza, um espaço difuso, isso porque é, ao mesmo tempo, transitório e partilhado.

Além de partilhar o palco das suas narrativas com outras mais, tem de amparar o espaço comum, aquele que é a resistência e a rachadura nos discursos oficiais; a ficcionalização e a resignificação da realidade; o seu espaço político de enunciação no mundo e o mundo onde partilha a sensibilidade.

Ademais, devido à facilidade de compartilhamento em tempo real e com um número de pessoas bem mais expressivo, a arte dos poetas que batalham nas edições chega cada vez mais longe em cada vez menos tempo. É nesse aspecto que as redes sociais e as plataformas audiovisuais estão sendo o maior diferencial comparado ao modo de divulgação da poesia marginal do século XX, por exemplo. O conteúdo dos poemas ainda é marginal em relação aos discursos das classes dominantes, mas a divulgação desse conteúdo está no centro da interação virtual, seja no *Facebook*, em páginas oficiais dos *slammers*; no *Youtube*, em canais oficiais dos eventos de *Slam* ou no *Instagram*, onde encontramos fotos e vídeos dos eventos ocorridos.

Em contraponto, não é sensato ignorarmos a imersão da sociedade, sobretudo a atual, nos parâmetros do sistema capitalista, que, desde muito tempo, envolve a produção e a expansão do que é considerado literatura. Conforme nos explicita Lajolo (1982), existe, na sociedade moderna, uma espécie de trajeto comercial por onde a obra literária deve circular antes de cumprir sua natureza social. Desse ângulo, a literatura iguala-se a qualquer outro produto produzido e consumido, dentro dos moldes capitalistas. A respeito dos textos que cabem a essa seara, do fator determinante que é a posse do capital e do alcance que têm na sociedade, sabemos que:

Os textos a que a tradição reserva o nome de literatura, embora nascendo de uma elite e a ela dirigidos, não costumam confinar-se às rodas que detêm o poder. Transbordam daí e, como pedra lançada às águas, seus últimos círculos vão atingir as margens, ou quase. Seus efeitos, a inquietação que provocam, podem repercutir em camadas mais marginalizadas, mais distantes dos círculos oficiais da cultura. (LAJOLO, 1982, p. 64)

Desse modo, o texto literário, especificamente o texto poético, passa a exercer, também, função de resistência discursiva, pois é segregado da vida pragmática das pessoas e dos discursos cotidianos, ou seja, vai contra aquilo

que visa a se relacionar com os moldes capitalistas de produção literária, sendo o menor alcance ao público o preço dessa resistência. De modo mais detalhado,

A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio [...]. Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. (BOSI, 1977, p. 142)

Os estudos para compreender como e a partir de quais discursos são constituídos os cercos de resistência do gênero poético, focalizam, nessa ótica, duas importantes características da poesia marginal: polifonia e dialogismo.

De acordo com Roman (1993), valendo-se de elementos da teoria bakhtiniana, a polifonia é, essencialmente, a presença de múltiplas vozes proferindo textos diferentes e polêmicos que advêm e, ao mesmo tempo, são geradores de novos discursos. O conceito de polifonia aplica-se também a textos literários, sejam eles escritos ou provenientes da tradição oral.

Consoante Bakhtin (1981), a presença da polifonia desvela-se na medida em que ela funciona como a refração do outro, a partir do qual a ideia inicial é refratada e torna-se passível de modificações em seu trajeto de recepção. Em outras palavras, como nos mostra Bezerra (2016, p. 271), a noção de que há um “‘ouvinte’ e um ‘entendedor’ (parceiros do ‘falante’, do ‘fluxo único da fala’, etc.)” é substituída pela premissa de que as vozes das pessoas e, nesse caso, as vozes dos poetas expressas pelo eu lírico, são instrumentos de debate, discussão, ideias distintas e que essas vozes manifestam seu posicionamento no mundo por meio do dialogismo, o campo da linguagem. Dessa maneira, entendemos que:

Toda a extensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BEZERRA, 2006, p. 271)

Em decorrência de tal explicação, entendemos que a produção poética que carrega as múltiplas bandeiras de resistência cultural é plural e, portanto, dialógica e polifônica. Sobre essa questão, Machado (2005) relaciona à polifonia um dos conceitos-chave de Bakhtin, a *cronotopia*, e destaca que as obras estão situadas em um grande tempo, posto que são capazes de romper os limites do presente em que nascem. Referem-se tanto ao passado quanto ao futuro, ao

devir. O mesmo fenômeno ocorre com a produção poética que se constitui (em arte e linguagem; forma e conteúdo) engajada com as bandeiras sociais, como poesia crítica das *slammers* negras, que visam abrir caminhos para a própria enunciação frente ao patriarcalismo e ao racismo estrutural existentes na história do Brasil. A poesia dessas *slammers* reativa a historicidade de outras mulheres negras, escravizadas ou que viveram os efeitos do regime escravocrata, e que, no passado, não puderam se enunciar.

No contexto polifônico, desataca-se, ainda, o fato de que as vozes permanecem independentes e, destarte, compõem uma unidade de ordem superior à da homofonia, que prevê a ordenação das vozes proferindo discursos alinhados em suas ideologias e, consoante Roman (1993, p. 210), “subordinadas à harmonia que garante a unidade”.

À guisa de complementação dos aspectos que ligam a polifonia ao universo lírico, salientamos a subjetivação dos efeitos expansivos da poesia, que ocorrem por meio da ressonância e da repercussão do poema. Mais detalhadamente:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se de uma impressão bem conhecida por todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos prende por completo. (BACHELARD, 1989, p. 187)

A partir da ideia expressa pelo autor, fica claro que a palavra e, portanto, também o poema, são dotados de uma carga que suscita no leitor e no ouvinte ressonâncias ideológicas que podem repercutir no interior de quem é afetado de alguma forma pelo poema e, assim, continuar gerando ressonâncias.

Ao vislumbrarmos o *Slam* sob a ótica polifônica, depreendemos que este é, em essência, um movimento sociocultural no qual os poemas, as diferentes vozes dos *slammers* e do público encontram o *cronotopo*⁶ para fazerem reverberar seus múltiplos discursos, por meio da partilha de poemas e lutas. Desse modo, a polifonia age como facilitadora da amplificação dessas vozes para além de onde socialmente estão.

⁶ Cronotopo, conforme elabora Machado (2005), é o elemento que trata das conexões essenciais das relações de tempo e espaço, assimiladas de forma artística na literatura, pois os gêneros, de acordo com o dialogismo, fazem parte da cultura, na qual se manifestam na forma de “memória criativa”, onde circulam as descobertas e ações significativas do ser humano no tempo e no espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o *Slam* significa ter diante de si inúmeros caminhos que podem ser seguidos, por se tratar de uma manifestação que chegou ao Brasil muito recentemente e por condensar áreas distintas, como poesia, música, oralidade, performance, atuação, conhecimento histórico, dentre outras características que se entrecruzam nas batalhas.

Por meio da linguagem incisiva, da partilha poética, da ocupação do lugar de fala e do lugar de encontro, depreendemos que o *Slam* atua na atualidade como importante ferramenta associada à teoria decolonial, visto que a dinâmica, mesmo nas edições em que o tema não expresse explicitamente denúncia de problemáticas sociais, abre possibilidade de expressão literária aos que, em outros espaços sociais, talvez não encontrem lugar para a carga histórica que a sua voz carrega.

Mais do que isso, ao debruçarmo-nos sobre esse evento, observamos que os indivíduos que fazem o *Slam* acontecer defendem a condição de engajamento com a poesia do outro, com a batalha do outro, gerando, assim, laços de pertencimento e construindo um lugar de encontro, de conforto para a fabulação de si, do passado, da sociedade atual e das expectativas para o futuro. Em relação a isso, ao discutirmos as origens do *Slam*, encontramos em elementos estruturais e teóricos que auxiliaram no delineamento de aproximações com outras manifestações literárias que propiciaram a abordagem dessa manifestação sociocultural, consoante a perspectiva de intervenção e oposição ao sistema mundo/colonial.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BEZERRA, P. (Org.) *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BHABHA, H. O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses. Textos seletos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.

COSTA, J. B.; GROSFOGUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, 2016, p. 15 – 24. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2019.

D'ALVA, R. E. SLAM: voz de levante. *Rebento*, São Paulo, n. 10, 2019, p. 268-286. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360>. Acesso em: 26 nov. 2019.

DURAND, G. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

ESTEVES, L. B.; MENDES, R. R. Características das Cantigas de Escárnio Presentes no Rap “Fala Sério”, de Gabriel, “O Pensador”. *Revista Anagrama. Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo, 4 (3), 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35518/38237>. Acesso em: 27 fev. 2020.

GOODY, J. *O roubo da história: como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Oriente*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

IANNI, O. *A era do globalismo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAJOLO, M. *O que é Literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEITE, A. M. *Oralidades e escritas pós-coloniais – Estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

MACHADO, I. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, a. 11, n. 21, 2009, p. 150-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 11 out. 2019.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: Estética e política*. 34. ed. São Paulo: EXO, 2005.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROMAN, A. R. Conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma Metáfora. *Letras*, Curitiba, n. 41-42, 1993, p. 207-220. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19126/12426>. Acesso em: 29 mai. 2018.

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SCHECHNER, R. What is performance? In: SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Nova Iorque & Londres: Routledge, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrroduction.pdf. Acesso em: 27 fev. 2020.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TEPERMAN, R. *Se liga no som. As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

SUZANA DA SILVA SOUZA é doutoranda em Processos e Manifestações Culturais com bolsa PROSUP/CAPES na Universidade Feevale e mestra em Letras pela mesma universidade. Possui graduação em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pelas Faculdades Integradas de Taquara – FACCAT. É formada em Letras, com ênfase em Língua Inglesa, pela Universidade Cruzeiro do Sul e atua como professora na Rede Municipal de Ensino de Campo Bom/RS. Tem experiência na área de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental e em Mediação de Leituras.

LOVANI VOLMER é mestre em Letras, ênfase em Leitura e Cognição, pela UNISC (2008), e doutora em Letras, ênfase em Leitura e Linguagens, pela UCS/Uniritter (2015). Atualmente é professora na Universidade Feevale, onde já foi coordenadora do curso de Letras e diretora pedagógica da Escola de Educação Básica Feevale – Escola de Aplicação. Atua nos cursos de graduação em Letras e Pedagogia, nos projetos de extensão "Jovem Aprendiz Feevale" e "Da Rua ParaNoia", bem como no projeto integrado CEDUCA DH – Centro de Educação em Direitos Humanos. Possui larga experiência na educação básica, tanto na docência quanto na gestão.

VOLMER, Lovani; CONTE, Daniel; SOUZA, Suzana da Silva. O encontro entre poesia e crítica social nas edições de *Slam*. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 1 (2021), p. 395-421. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 ago. 2021.

DANIEL CONTE é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana e Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor permanente e pesquisador da Universidade Feevale, atuando no PPG em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Indústria Criativa. É professor Visitante no PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Pós-colonialismo e Identidades e lidera, juntamente com o Dr. Ricardo Postal, o grupo SUTRA – Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais do CNPq.