

SLAM NO BRASIL E NA ARGENTINA

Ary Pimentel  
(UFRJ)

**RESUMO**

O subalterno tem voz e geralmente fala muito, ao contrário do que Karl Marx afirma no famoso fragmento de *O 18 Brumário de Luis Bonaparte* usado como epígrafe de uma obra de Edward Said (“Eles não podem se representar; devem ser representados.”). O que os subalternos não têm é acesso às máquinas expressivas que colocam os discursos em circulação na sociedade. Tendo isso em vista, pretendemos investigar o processo de assunção de voz e a produção literária contemporânea de mulheres negras na cena do Slam BR (competições de poesias faladas que constituem um campeonato de abrangência estadual, nacional e internacional) em diálogo com a emergência de vozes alterizadas na cena correspondente em diversas cidades da Argentina. Os campeonatos de poesia falada surgem como um espaço associado à resistência de sujeitos que trazem diferentes marcas da subalternidade (são mulheres, negras, moradoras de territórios periféricos ou membros da comunidade LGBT). Essa condição, muitas vezes dupla ou triplamente alterizada, implicou no fato de esses grupos e sujeitos serem tradicionalmente sub-representadas ou silenciadas na economia das trocas simbólicas do campo cultural. Tal quadro mudaria de modo significativo na segunda década do século XXI. O recurso à oralidade e à performance, bem como a construção de uma cena cultural no espaço público representaram a afirmação de um lugar de fala para a diferença e a colocação em disputa do próprio conceito de poesia.

**Palavras-chave:** *Poetry Slam*; Poesia falada; Subalternidade; Literatura comparada

Ao contrário do famoso questionamento de Gayatri Spivak (2010), que ecoa indiretamente o fragmento de Karl Marx usado por Said (2007) como epígrafe do livro *Orientalismo* (“Eles não podem se representar; devem ser representados”), o subalterno tem voz e fala muito. O que ele não tem é acesso às máquinas de expressão que poderiam colocar suas histórias e seus discursos em circulação na sociedade. Tendo isso em vista, pretendemos investigar o processo de assunção de voz e a produção literária contemporânea de mulheres negras na cena do *Slam* Brasil (torneios de poesias faladas que constituem um campeonato de abrangência estadual, nacional e internacional) em diálogo com a emergência de vozes alterizadas na cena correspondente que se desenvolve na capital da Argentina. Os campeonatos de poesia falada surgem nesses dois países como um espaço associado à resistência de sujeitos que trazem diferentes marcas da subalternidade (são mulheres, negras, moradoras de territórios periféricos, integrantes das classes populares, descendentes de povos originários ou membros da comunidade LGBT). Essa condição, muitas vezes dupla ou triplamente alterizada, implicou no fato de esses grupos e sujeitos serem tradicionalmente sub-representados ou silenciados na economia das trocas simbólicas do campo cultural. Tal quadro mudaria de modo significativo na segunda década do século XXI. O recurso à oralidade e à performance, bem como



a construção de uma cena cultural no espaço público representaram a afirmação de um lugar de fala para a diferença e a colocação em disputa do próprio conceito de poesia.

Queremos, com esse texto, fazer o um instantâneo da cena *poetry slam* em dois diferentes contextos da América do Sul, focalizando as produções da poesia falada em três grandes cidades do Cone Sul: São Paulo, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Trata-se de retratar não um movimento literário que se desenvolve de modo paralelo ao campo legitimado (numa espécie de *para-campo*), mas sim definir as pistas que permitem entender melhor um momento transitório e efêmero do processo de estruturação de uma pequena comunidade (imaginada) de poetas que se estrutura a partir de complexas redes conectadas de modo físico ou virtual.

O *slam* de poesia faz parte do universo da poesia performática ou poesia interpretada, como uma vertente da *spoken word*. Trata-se de uma manifestação artística que assume a forma de uma competição subdividida em várias etapas. A disputa de poesia oral que passou a ser conhecida como *poetry slam* se trava geralmente em espaços públicos de grande circulação, na maioria das vezes lugares de passagem dos trabalhadores quando voltam no final do dia para as suas casas. Uma vez ao mês, dez meses por ano, esses lugares são ressignificados e neles passa a imperar um clima festivo de arena esportiva. *Slam* é um torneio de versos declamados ou performados que tira a poesia de espaços elitizados e a leva para as ruas.

Os *slams* são eventos competitivos de poesia que ocorrem dentro do marco de um campeonato maior que se desenvolve anualmente em âmbito local, regional, nacional e mundial. Segundo Sophia Beal, “garantem mobilidade social e espacial” (2019, p. 115), na medida em que permitem que sujeitos subalternizados se desloquem das margens da cidade e do campo literário para ocupar um lugar de destaque na cena cultural contemporânea e exercer seu “direito à cidade”, abandonando assim o que Lucía Tennina chama de um “lugar relegado” (2015, p. 64).

As disputas de versos remontam a tempos bastante remotos. Mas o *slam* de poesia, criado em 1985, representa uma reelaboração da própria noção de competição poética, que se associa agora ao direito à cidade a aos usos do espaço urbano. Os torneios de poesia falada fomentam a capacidade de reinventar os espaços públicos, como praças, largos, parques e estações de metrô, os quais deixam de ser lugares de passagem para se transformar em palcos artísticos. Espaços antes que poderiam ser vistos como “não-lugares” (AUGÉ, 2012) se transformam em ágoras pós-modernas.

No Brasil, os torneios poéticos que constituem a cena *poetry slam* já acontecem regularmente em pelo menos 22 estados, totalizando mais de 200 *slams* em todas as regiões do país. Pouco a pouco, a cena vai assumindo uma cara própria e, hoje, poderíamos dizer que a



*spoken word* no Brasil tem cor e gênero, e está associada a uma territorialidade específica: é uma expressão de corpos negros, femininos e periféricos. Com temáticas que vão do empoderamento feminino ao racismo estrutural, essa nova poesia performática brasileira assume características que não se observam em outros lugares do mundo. Segundo Roberta Estrela D'Alva,

Hoje, as maiores comunidades de *slam* fora dos Estados Unidos estão na França e Alemanha, mas estima-se que existam mais de quinhentas comunidades [...] em países como Austrália, Zimbábwe, Madagascar, Ilhas Reunião, Singapura, Polônia, Itália e, até mesmo, o Polo Norte. (D'ALVA, 2014, p. 111)

Em nosso país, o *slam* criou uma cena democrática de práticas poéticas e performáticas, aparecendo como um cenário privilegiado para os que se dedicam a estudar as disputas internas do campo literário no presente. O *poetry slam* é, portanto, uma competição de poesia oral que foi criada nos EUA na metade da década de 1980 e trazida para o Brasil em dezembro de 2008. A partir dessa data, passou a ocupar espaços fechados (como centros culturais, teatros ou museus) e (principalmente) abertos com encontros periódicos, primeiramente, no Centro ou nas periferias de São Paulo, e, depois, por todo o país.

Na Argentina, Sol Fantín e Sagrado Sebakis organizaram o primeiro *slam* em maio de 2011, na cidade de Buenos Aires. Assim como no Brasil, rapidamente o circuito dos *slams* de poesia se expandiria para diferentes regiões da província de Buenos Aires e também para outras províncias do país, como Rosário, Santa Fe e Chubut.

Na cidade de Buenos Aires, logo se destacaram dois *slams*: a Justa Poética Slam e o Slam Capital (antes chamado Slam Argentino de Poesía Oral). Outros surgiram em municípios vizinhos. Em Banfield, ocorre o Slam Zona Sur, que ganhou este nome justamente por estar em uma parte do território da Zona Sur del Gran Buenos Aires. No extremo oposto, em Vicente López, ocorre regularmente o Slam Zona Norte.

Contudo, enquanto no Brasil a disputa já se organiza como um campeonato nacional de poesia falada desde 2011, enviando anualmente um representante do país para a disputa da Copa do Mundo de Poesia Oral, na Argentina ainda está se consolidando uma liga nacional.

Como um primeiro passo desta que é uma pesquisa ainda em construção, gostaríamos de ressaltar agora algumas das principais diferenças entre essas duas cenas poético-performáticas.

Em pouco tempo, criou-se uma competição internacional com um conjunto mínimo de regras. Com o passar dos anos, as três regras básicas foram adotadas em diferentes latitudes. Basicamente, as regras que regem os campeonatos de poesia falada são as seguintes: as poesias autorais, os participantes têm até três minutos para apresentar cada poema e, em suas



performances voco-corporais, não podem contar nem com adereços nem acompanhamento musical.

É nesse quesito das regras que aparece a primeira divergência quando lançamos um olhar comparatista para as cenas tal como se desenvolvem nos dois países. No Brasil, a regra original é seguida e os poemas devem ter uma duração máxima de 3 minutos. Na Argentina, por sua vez, o limite de tempo foi ligeiramente estendido e é de 3 minutos e 20 segundos.

Outra diferença se sobressai na estrutura de julgamento das performances. Enquanto que, no Brasil, 5 jurados escolhidos entre o público dão notas de 0 a 10, descartando-se a nota mais baixa e a mais alta, na Argentina, são apenas 3 jurados e não há descarte de notas.

Outro elemento caracterizador de modo muito particular cada uma das duas cenas de poesia oral envolve os temas abordados nas poesias e a lógica de pertencimento dos *slammers*. No Brasil, o *slam* vai assumindo um vínculo mais direto com as culturas das periferias e isso se dá talvez porque a cena, desde as suas origens, já estabelecia uma relação de complementaridade e tensão com o movimento dos saraus da periferia paulistana.

Luz Ribeiro (do Jardim Souza, periferia do extremo da Zona Sul de São Paulo) começou a frequentar os saraus da periferia em 2011. Depois, criou, juntamente com Thiago Peixoto, o Slam do 13, quando o movimento *Poetry Slam* ainda era muito incipiente no país. O Slam do 13 acontece na região do Largo 13 de Maio e surgiu porque outros *slams* eram mais centrais e ficavam mais distantes de onde os dois moravam. Quando os poetas do extremo da Zona Sul queriam participar de um *slam*, “tinham que dar maior rolé” (RIBEIRO apud ANNJAN, 2016, não paginado). Por isso, Luz e Thiago Peixoto decidiram criar um *slam* mais próximo da sua área, também para que houvesse um outro cenário no qual estivessem mais presentes os poetas da ZS, especialmente aqueles que não tinham a chance de chegar a outros lugares.

Três anos depois, em 2016, Luz Ribeiro ganharia o campeonato nacional com 5 poemas, o principal deles intitulado “Lembra”, sobre o assédio sexual. Pensando a realidade a partir de um lugar claramente situado, o de uma mulher negra, feminista e bissexual, moradora da periferia, Luz descobriu a poesia falada em 2011, no Sarau da Cooperifa. Foi ali, no Bar do Zé Batidão, no bairro de Piraporinha, que começou a conviver com poetas que quase sempre falavam de coisas muito próximas à sua realidade, embora naquele momento a cena dos saraus de periferia ainda oferecesse bem pouco espaço para as vozes femininas. Emerge, nesse cenário, a problemática que envolve o Outro do Outro ou a alteridade da alteridade.

Um outro nome que nos permite constatar esses vínculos entre os dois movimentos (saraus da periferia e *slams* de poesia) é Luiza Romão, que conheceu em 2013 o Sarau do Burro, pelo qual publicaria seus dois primeiros livros. Mas no ano seguinte, passaria a frequentar o



Slam da Guilhermina e o Slam do 13, tendo conquistado, em dezembro, a segunda colocação no Slam BR (Campeonato Nacional de Poesia Falada).

Slammers como Luz Ribeiro ou Luiza Romão escrevem uma poesia atravessada pela sua condição de mulher numa sociedade como a brasileira. As histórias que aparecem em seus poemas são compartilhadas por muitas e muitas mulheres. Essa dimensão das “escrevivências” (mescla de arte e vida numa expressão que toma a experiência de um grupo subalternizado como base para a produção literária) hoje brota especialmente nos territórios da periferia. Ecio Salles foi um dos primeiros a perceber que, nesse século, as produções mais potentes nas diferentes manifestações artísticas do nosso país saíam das quebradas. Algum tempo depois, Sérgio Vaz faria eco a essa fala do criador da FLUP (Festa Literária das Periferias), ao ressaltar, em *Flores de alvenaria*, que estamos vivendo a nossa Primavera Periférica: “Só quem não anda e não vive pelas quebradas (...), ou ainda torce o nariz, não sabe do que eu estou falando. Uma evolução aos gritos ocorre em silêncio e somente ouvidos atentos podem escutar.” (2016, p. 19). Uma revolução da palavra poética está em curso e se difunde através dos microfones de saraus de periferia e dos eventos de *Poetry Slam* em distintos bares, ruas, largos e praças das quebradas de todo o país.

E é justamente como produto dessa efervescência cultural das quebradas que brotam, há alguns anos, promissores nomes do rap, do grafite e da poesia. É justamente nas periferias que surgem novas escritoras e novos escritores atravessados pela cultura popular e pelas dicções do rap e dos *slams* de poesia. O lugar que os sujeitos ocupam na sociedade se reflete fortemente em certos aspectos da representação. Não deveria ser menosprezada a riqueza de expressão de sujeitos subalternizados que, até escassos anos atrás, eram bem pouco frequentes no campo literário. Regina Dalcastagnè assinala que

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15)

As disputas dos grupos subalternizados por um lugar na sociedade e nas tramas do campo literário têm a ver com o processo de negação da humanidade dos Outros e com a subrepresentação de grupos, classes e territórios. Esse processo de assunção de voz responde à lógica de invisibilização daqueles que tradicionalmente não se representaram, ou seja, dos que “precisaram” (mil aspás) que outros os representassem. Lima Barreto soube disso muito bem. Carolina e Conceição também. As minas pretas do *poetry slam* são os mais novos exemplos desse processo de assunção de voz.



Esse, porém, não é cenário observado no circuito de *slams* de poesia da Argentina, onde a poesia falada se desenvolveu em uma outra vertente. Segundo Roberta Estrela D'Alva, responsável por trazer o *slam* para o nosso país,

Os brasileiros têm sido muito criativos com os formatos do *poetry slam*. Na Europa, por exemplo, são outros temas abordados. Eles tratam de coisas mais existenciais ou existencialistas, uma pegada cômica na linha *stand up* também. Aqui, o *slam* tomou uma cara muito mais jovem e periférica. Funciona como um dispositivo, uma plataforma para que essas vozes sejam ouvidas e a competição cria um foco de interesse. (D'ALVA apud MUNIZ e FERREIRA, 2018, p. 29)

A comparação entre a cena *slam* do Brasil e a cena europeia proposta por Roberta Estrela D'Alva pode nos ajudar empreender um olhar contrastivo entre o *poetry slam* no Brasil e na Argentina.

Em nosso país, as temáticas, são bastante diversas, mas geralmente frequentam as pautas sociais. Alguns temas se destacam pela sua recorrência nas disputas de poesia falada em qualquer estado da federação. Muitos poemas são construídos em torno das experiências dos próprios poetas que investem em pautas bastante caras como o racismo, a violência contra as mulheres, questões de identidade de gênero e diversidade sexual. Esses temas aparecem em praticamente todas as disputas e os autores que os frequentam costumam receber ótimas notas. O fator representatividade é bastante considerado pelo poetas e pelo público. Não é infrequente que os poetas mobilizem questões de representatividade nas disputas. Muitos poetas buscam trazer histórias com as quais os presentes possam se identificar. Já os poemas de amor ou os poemas existenciais costumam receber notas baixas e contam com uma recepção problemática desde os tempos dos primeiros saraus de periferia em São Paulo.

Nas disputas travadas no âmbito dos *slams* de poesia, os jurados avaliam a performance, o texto da poesia e, em muitos casos, especialmente a representatividade identitária e a atualidade política do tema em questão. Isso também é avaliado. Daí nós termos, por exemplo, incontáveis poemas que se referem a Rafael Braga, o jovem negro da periferia do Rio de Janeiro que foi preso nas manifestações de 2013 com uma garrafa de Pinho Sol.

Outro aspecto que não deve ser desconsiderado é que a recepção mais ou menos positiva também se reflete no número de visualizações e curtidas que receberão os vídeos das performances poéticas postados nas redes sociais. Plataformas como o YouTube, Facebook e Instagram se mostraram essenciais para amplificar certas cenas da cultura contemporânea, como a *Poetry Slam*.

O microcampo da poesia falada também tem a capacidade de formar pequenas “comunidade imaginadas” (ANDERSON, 2008). Antes, conforme assinala Benedict Anderson, originar um sentimento de pertença coletivo era papel da imprensa escrita e do romance. Hoje,



é a Internet que cumpre a função de compartilhar o que será lembrado em sintonia comunitária por aqueles que se sentem pertencentes à pequena “nação”. Não é preciso ir ao *slam* para conferir as performances poéticas e é justamente a visualização desses vídeos que vai forjando uma narrativa da “nação” *slam*, acabando por impor um estilo dominante, já que a reincidência de temáticas ou abordagens e a quantidade de visualizações e *likes* implica um gosto compartilhado.

Contudo, cabe ressaltar que não há um *corpus* fechado que nos permita ter uma ideia mais concreta do estado da produção poética de uma cidade ou país em um dado momento. O que existe é uma rede transregional e transnacional super dinâmica e fluante, estabelecendo intensos diálogos entre si. Os campeonatos de poesia falada constituem, portanto, verdadeiras comunidades. Surgem, a partir da competição e dos relacionamentos estabelecidos em encontros presenciais e, especialmente, através das redes sociais, derivando em grupos heterogêneos que se organizam em torno de interesses comuns mais ou menos duradouros e que desenvolvem, apesar de tudo, um forte sentimento de pertença.

Na competição, o poeta sabe que está sendo avaliado (pelo público/jurado), existindo, portanto, a necessidade de ser mais apelativo. Como forma de estabelecer essa interlocução, há um apelo ou uma interpelação direta ao público (e aos jurados). Roberta Estrela D’Alva ressalta que este fator associado à competitividade pode acabar afetando negativamente a performance de muitos *slammers*:

Algumas críticas também são feitas à diminuição da espontaneidade e originalidade dos poemas pela recorrente utilização de “truques” e “fórmulas prontas” à medida que os *slammers*, por conta do aspecto competitivo, assumem uma postura em que o foco principal é agradar ao júri a qualquer custo ou convencê-lo. (D’ALVA, 2014, p. 111)

Considerando-se que os jurados se confundem com os demais participantes do evento, na medida em que são escolhidos entre estes, buscar satisfazer as expectativas do júri significa atuar em correspondência com as demandas do público presente. Diante disto, poderíamos concluir que o cenário em que se desenvolve a competição influencia ou determina grandemente o estilo dominante das composições e performances. Em relação a esse aspecto, caberia destacar mais uma diferença no modo particular como a cena *poetry slam* se estabeleceu no Brasil e na Argentina. Os *slams* organizados em cidades brasileiras acontecem predominantemente em espaços abertos, ao ar livre (em praças públicas, ao lado de uma estação de metrô, como a Guilhermina em São Paulo, ou a do Largo do Machado, no Rio de Janeiro, por exemplo). Ao contrário, os *slams* argentinos privilegiam os espaços fechados, como bares, clubes e centros de exposições, como o da Sociedad Rural Argentina, em cujos recintos é organizada anualmente a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.



É inegável que, nesse caso, o estilo e os temas adotados pelo poeta têm uma relação direta com as expectativas do público e com o desempenho bem ou mau sucedido de performances apresentadas em *slams* anteriores nesse mesmo cenário. Isso leva o público (muitas vezes pagante) desses eventos organizados em Buenos Aires a ter características bem diferentes daquelas observadas nos *slams* brasileiros, onde uma parcela significativa é constituída por transeuntes que voltam do trabalho, além dos frequentadores habituais que acompanham a programação pelas redes sociais e compareceram ao local precisamente para participar das performances poéticas.

A estrutura da competição em si, poderíamos dizer, acaba induzindo o poeta a um estilo. Um poema como “Cepita” (que analisaremos a seguir) provavelmente não receberia boas notas em um *slam* no Brasil. E, em consequência, isso faria com que o próprio poeta e os demais *slammers* evitassem investir nessa vertente do *ready made* em etapas posteriores da competição.

Assim como o espaço onde ocorre a apresentação das performances dos *slams* de poesia, o público não é menos importante, podendo ser central para o estabelecimento de uma dicção dominante. Se o público é formado pelos transeuntes que passam pelo local enquanto ao se deslocarem do trabalho para pegar o meio de transporte que os levará a casa (Slam da Guilhermina, Slam das Minas RJ e tantos outros), a interlocução dos poetas se dá com um conjunto de sujeitos (público/jurados) que traz uma expectativa sobre o modo como abordar certos temas e nas propostas temáticas a serem abordadas. Outra coisa bem diferente acontece se o cenário da disputa é uma feira literária com ingresso pago como a FILBA, o que permite a presença de um público mais especializado. O *slammer*, que depende dos critérios e gostos pessoais dos integrantes do júri (e porque não dizer do público), não pode ser indiferente a essas expectativas que vão se explicitando à medida que a própria cena *poetry slam* se estrutura em uma determinada cidade.

Na mesma linha adotada por Roberta Estrela D’Alva, que destaca as dinâmicas próprias de cada cena em relação às temáticas e a suas abordagens, sinalizando o que diferenciaria a cena no Brasil dos demais países, gostaríamos de contrastar dois discursos que consideramos característicos da cena *poetry slam* brasileira e da cena argentina. De modo dominante, no Brasil os atores do circuito de competições da poesia falada denunciam as violências que grupos subalternizados continuam a sofrer em diferentes espaços da sociedade, especialmente nas periferias das grandes cidades. Embora o modelo da competição tenha sido trazido de fora, muito rapidamente os jovens poetas brasileiros incorporaram à cena emergente da poesia falada local um conjunto de temáticas muito próprias, diretamente relacionadas a suas realidades.



O primeiro texto que apresentamos é a transcrição de um poema de aproximadamente 3 minutos apresentado durante uma competição de poesia falada num *slam* de rua, organizado na Praça Mauá, em frente ao Museu do Amanhã. A performance que serviu de base para a transcrição está disponível no YouTube ( [https://www.youtube.com/watch?v=kZhPvrueFw&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=kZhPvrueFw&feature=emb_logo) ) desde a semana em que ocorreu o evento. O texto da *slammer* Gabz foi escolhido porque o consideramos exemplar por atualizar certas características recorrentes da produção da poesia falada nacional.

Gabz, uma das revelações do rap nacional, é uma moradora da periferia que conquistou seu lugar na cena *poetry slam* e no universo da música e da teledramaturgia antes dos 20 anos. Em 2017, com apenas 18 anos, foi a vencedora do Slam Grito e do torneio de poesia falada do Slam Resistência. Apresenta em seus textos uma dicção potente na qual grava a sua escrita de uma identidade outra, de identidades outras. Isso porque, ao escrever seus poemas, traz uma história pessoal, mas também traz ficções da memória e vivências coletivas que transformam as experiências do passado e do presente em literatura. Um dos poemas performados por ela nas três rodadas da competição do Slam Grito foi o seguinte:

Se pelo menos eu soubesse meu verdadeiro sobrenome  
Meu país, minha terra  
Ah, se eu soubesse, já era  
Se mina carne fosse vista diferente  
Se seu olhar fosse mais inocente  
Se eu não tivesse que ser forte  
Nem dependesse da sorte  
Se antes do diabo que me pintam por ser o que sou  
Ou da deusa que cultivo pelo mesmo motivo  
Eu fosse pessoa  
Pessoa antes de mulata  
Se eu não tivesse que falar na lata  
Se eu não tivesse que gritar  
Ainda ia ter graça me ver sangrar?  
E se eu quisesse me vingar  
Ou vocês acha que nós não lembrava  
Do estupro da escrava  
Que cês ainda faz comemoração  
Porque o resultado:  
A linda miscigenação  
Ou cês acha que nós esquece  
A tragédia dos meque-meque  
Que termina lá no Citotec  
Sim aborto  
A pergunta agora é se o feto era vivo ou morto  
E ela, crucificada aos 16  
Sem a ajuda de nenhum de vocês  
Sozinha pedindo aso céus ajuda de maíinha  
Mas aqui só tinha inferno  
E o julgamento é eterno  
Se não vai pra prisão



Pode ir pro valão  
Taxada de puta na televisão  
Pra nós ninguém reserva oração  
Tudo preto  
Sem bandeira branca na trama  
Você já sentiu negra drama  
Ou tu só respeita se for da família  
Pede benção pra mãe  
E não assume a filha  
E que cês não gosta de mulher  
Cês gosta é de buceta  
De preferência branca, mas com bunda de preta  
Até serve comer mulata  
Mas se for a que te acata  
E os mano  
Sempre diz que são todo errado  
E aí quer pagar de aliado  
Mas cês têm que entender nosso lado  
Nós não atura papo de mandado  
Porque o papo não faz curva  
Aqui o papo é reto  
Cê vai se arrepender de me fazer de objeto  
Eu não tô aqui pra fazer seu membro ficar ereto  
Não se esqueça  
Aqui é muita treta  
Se teu pau é Ku Klux Klan  
Minha buceta é pantera negra  
É que eu não aguento mais  
Será que um dia tem paz  
OU será sempre mais um jaz  
No cais, sinto o horror do Valongo  
Quilombo do, é o combo do meu horror  
Mas você não me parou  
Os morto na matéria, mas vivo na memória  
Eu canto aqui é pra lembrar essas história  
Que em meio ao caos, nós vai encontrar a glória  
Em meio a tanta luta  
Nós vai chegar na vitória  
É que eu tenho a minha raiz  
Minha base pra ser feliz  
Eu invado  
Eu não me encaixo  
E você ainda se acha muito macho  
Mas nuca viu rastro de cobra  
Nem couro de lobisomem  
Se correr o bicho pega  
Se ficar o bicho come  
O que eu passei na vida  
Cês não sabe como é  
Par viver na minha pele, neguim,  
Tem que ser muito mulher (GABZ, 2017)

Reproduzimos na íntegra e sem interrupções o poema acima para que o leitor possa ter uma ideia dos sentidos que vertebram essa performance de 3 minutos da vencedora de uma competição na cidade do Rio de Janeiro e possa contrapô-la à outra performance selecionada



por nós entre as produções de poetas que se sagraram campeões em torneios de poesia falada em Buenos Aires. Nesse caso, o texto escolhido foi o poema intitulado “Cepita”, apresentado pelo *slammer* Juan Xiet na Copa FILBA de Slam.

Enquanto no poema de Gabz, como de resto em boa parte das poesias de autores que competem nos nossos *slams*, a poesia aparece como um espaço de afirmação de uma identidade coletiva, na performance de Xiet o que se destaca é um forte protagonismo individual, desde a introdução do poema, na qual fala de seus problemas com a cocaína e de sua decisão de substituí-la pelo álcool e pela maconha, até a própria estrutura do poema em tela:

#### CEPITA

Una vez abierto el envase  
Conservar en la heladera por no más de cinco días  
Consumir preferentemente  
Antes de la fecha indicada en el envase  
Mantener en lugar limpio  
Fresco  
Y seco  
[No quería nada la Cepita!]  
Proteger de la luz solar  
[Qué boluda y guazón!]  
Y de aromas agresivos  
Envase no retornable  
Envase descartable  
Material reciclable  
[Gracias, Cepita.] (XIET, 2013)

Juan Xiet, co-fundador do coletivo Poesía Urbana, é um poeta *underground* que se destacou na cena dos campeonatos de poesia oral e foi campeão da Copa FILBA de SLAM, organizada em 2013 no interior da programação da Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (FILBA).

Cepita ou Cepita del Valle é uma marca de sucos de frutas naturais lançada em 1969 pela empresa Bodegas Peñaflor, até então dedicada à produção de vinhos. Em 2004, a marca foi comprada pela Coca-Cola Company em um negócio milionário.

Como se pode ver pelo vídeo disponível no YouTube, o poema “Cepita” provoca muitos risos da audiência que assiste à performance de Xiet. A estratégia composicional do *slammer* dialoga claramente com uma bagagem cultural que também é dominada pelos leitores/espectadores. De modo imediato, os presentes identificam no poema a prática do *ready made* e desfrutam da performance que interpreta de modo dramático o rótulo de uma garrafa de suco de frutas industrializado (da marca Del Valle) como se fosse um poema sentimental. Podemos supor que os participantes do Slam Copa FILBA não desconhecem as estratégias



vanguardistas de apropriação e ressignificação recuperadas na estrutura do poema. A performance, que de resto parece ser curta demais para uma apresentação num *slam* argentino (dura apenas 1 minuto e 10 segundos dos 3 minutos e 20 segundos regulamentares), remete a uma das obras mais influentes da arte contemporânea. Estamos nos referindo a *Fonte*, de Marcel Duchamp. *Fonte* foi criada em 1917 e impactou profundamente vários dos -ismo do começo do século XX, como o Surrealismo e o Dadaísmo, mas também teve influência sobre a arte conceitual, o minimalismo e a Pop Art. Trata-se de um mictório de produção industrial comprado pelo artista francês na loja J. L. Mott Iron Works, um local dedicado à venda de aparelhos sanitários na Quinta Avenida, em Nova York. Após adquirir o urinol, Duchamp o levou pra casa e assinou como nome de “R. Mutt”, uma variante irônica do nome da loja cujo significado remete a “cachorro” em inglês popular. A ação do artista consiste na ressignificação de uma peça que já comprara pronta, mas, ao mesmo tempo, também tem grande importância sua intervenção ao selecionar um objeto de produção industrial e dar a ele um novo uso. Ao decidir qualificar o mictório como obra de arte, Duchamp problematizava a própria noção do que viria a ser “o artístico” e introduzia um elemento dessacralizador carregado de estranhamento e humor, o que deslocaria o foco dos olhares para a dimensão formal da arte moderna.

Como um sentido que se perde na leitura do poema e só é recuperável por aqueles que assistem à performance, parece que o poeta se refere a algo falando de outra coisa, uma técnica que tem suas raízes nessa que talvez seja a obra mais influente da arte moderna. Há, portanto, um diálogo intertextual com uma certa bagagem de leitura que remonta às décadas iniciais do século XX, quando a obra de Marcel Duchamp repercutiu na produção literária e se atualizou na obra de autores como o modernista Oswald de Andrade (1890-1954).

Podemos identificar em algumas obras da moderna literatura de Nossa América o propósito de redescobrir a realidade com olhos livres, lançando um novo o olhar para as coisas e reelaborando os elementos que fizeram parte do processo de construção do real. Fatores do presente podem ser retomados a partir de antigos discursos, como o rótulo de uma garrafa de bebida industrializada ou o documento produzindo por um cronista das Índias. Não raro a literatura reprocessa esses discursos através de um olhar que vem permeado por uma atitude crítica e, às vezes, bastante irônica. O poeta Oswald de Andrade, apropriando-se do texto dos cronistas da época da conquista, como Pero Vaz de Caminha, Pero Magalhães Gandavo e Frei Manoel Calado, escreveu alguns poemas que refletem a forma como viajantes, religiosos e funcionários da coroa portuguesa viram o novo espaço colonial nos momentos que se seguem à “descoberta”. Em seu livro de estreia intitulado *Pau-Brasil*, numa atitude profundamente



antropofágica, Oswald processa a reescritura do texto de Pero Vaz de Caminha, revisitando as mesmas palavras do cronista, mas agora a partir de um filtro diferente. Fazendo uso desse instrumento profundamente dessacralizador que é a paródia, Oswald se apropria do texto do cronista, atualizando-o. Dá um novo título e imprime nele uma carga crítica inexistente no texto original. Em “Meninas da gare”, poema da série “História do Brasil”, inserida no livro *Pau Brasil*, publicado em 1925 pela editora parisiense Au Sans Pareil, Oswald se apropria de alguns fragmentos da carta de Pero Vaz de Caminha para construir uma nova cena na qual estão presentes as moças que se prostituem nas proximidades da Estação da Luz, terminal de trens da cidade de São Paulo:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas eram tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha (p. 69-70)

O texto satiriza o olhar dos primeiros viajantes portugueses através da resignificação dos registros da carta de Pero Vaz de Caminha, na qual o escrivão da frota dá conta do contato com a nova terra. Em meio descrições da paisagem natural e humana, o autor da carta, assim como o eu lírico que resignifica as palavras deste, dirige aos corpos femininos um olhar que os transforma em objeto sexual. Assim como na performance de “Cepita”, em “Meninas da gare” há um claro investimento na linguagem hiperbólica, dado que reforça o gesto paródico em relação ao texto ausente: os poemas de cunho amoroso ou sentimental e a carta de Pero Vaz de Caminha, respectivamente.

O contexto cultural e histórico tem grande influência sobre o modo como as competições de poesia falada que constituem a cena *poetry slam* se estabelecem no Brasil e na Argentina. Há, contudo, muitos pontos de contato entre as duas cenas, especialmente no campo das possibilidades de expressão da diferença. O *slam* seria, portanto, a emergência da produção improvável de sujeitos alterizados que investem na poesia performática como uma maneira consciente de transgressão social e cultural, visando a desestabilização das regras da arte e do próprio conceito de poesia. Com isto, demonstram que outra configuração do campo literário é possível.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de M. L. Pereira. 8. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BEAL, S. Autores da própria competição: repente, batalhas de MCs e *slams* no Distrito Federal. In: DALCASTAGNÈ, R., TENNINA, L., orgs. *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019, p. 115-132.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

D'ALVA, R. E. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.  
GABZ. Vídeo da Vencedora do Slam Grito 2017. In: YouTube. Grito Filmes, 10 de outubro de 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kZhPvruoeFw&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=kZhPvruoeFw&feature=emb_logo)  
Acesso em: 30 de out. 2020.

MUNIZ, E., FERREIRA, L. A poesia do corpo. *Continente Cultural*, ano XVIII, n. 209, maio 2018, p. 26-45.

ANNJAN, T. Coluna Ver(te)b(r)al – Entrevista Luz Ribeiro. *Coluna Ver(te)b(r)al*, 01 setembro de 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/2016/01/09/coluna-vertebral-entrevista-luz-ribeiro/> Acesso em: 30 de out. 2020.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de R. Eichenberg. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de S. R. G. Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TENNINA, L. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. In: DALCASTAGNÈ, R., LEAL, V. M. V., orgs. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 57-83.

VAZ, S. *Flores de alvenaria*. São Paulo: Global, 2016.

XIET, Juan. Cepita. Vídeo da Copa FILBA de Slam. In: YouTube. Anarkocinema, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-PeEwaouJTw> Acesso em: 30 de out. 2020.

