

*O que se pode apreender dos
resíduos de performances
verbi-voco-corporais no contexto
de slams de poesia?*

*What Can Be Learned from the Residues of
Verbal-vocal-corporal Performances in the Context of
Poetry Slams?*

Fabiana Oliveira de Souza¹

¹ Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2023). Professora EBT de Língua Espanhola do Colégio Pedro II. Contato: fabiana.souza.2@cp2.edu.br

Resumo: Os *slams* de poesia são conhecidos por muitas pessoas que nunca os acompanharam presencialmente, mas que já assistiram aos inúmeros vídeos disponíveis nas redes. No Brasil, essas disputas são protagonizadas por sujeitos oriundos das periferias e ocorrem em espaços públicos, características frequentemente destacadas por estudiosos/as que as descrevem como uma prática decolonial, por ressignificar a ideia de quem pode fazer poesia e por onde ela pode circular. Tendo em vista a efemeridade de uma performance, que está em foco nesses campeonatos de poesia oral, e a importância da interação do público e das demais circunstâncias que contribuem com a sua composição, este artigo tem como objetivo refletir sobre o que é possível recuperar tendo como *corpus* somente os registros audiovisuais encontrados nas redes. Esta análise tem como base a comparação de duas performances distintas para um mesmo poema, assistidas presencialmente no Slam da Guilhermina, e as observações se ancoram nos vídeos publicados por esse coletivo e no que foi experienciado neste evento. Com isso, conclui-se que, a partir dos registros do que foram as performances, pode-se compreender algumas características da competição, mas não os fatos que

aconteceram antes e durante certas apresentações, colaborando com a coconstrução de seus sentidos.

Palavras-chave: *slam* de poesia; poesia falada; performance; oralidade; literatura periférica.

Abstract: Poetry slams are known to many people who have never attended them in person, but who have watched the countless videos available on the web. In Brazil, these contests are led by people from the peripheries and take place in public spaces. These characteristics are often highlighted by scholars who describe them as a decolonial practice, as they reframe the idea of who can perform poetry and where it can circulate. Given the ephemeral nature of a performance, which is the focus of these oral poetry championships, and the importance of audience interaction and other circumstances that contribute to its composition This article aims to reflect on what can be recovered using only the audiovisual records found on the networks as a *corpus*. This analysis is based on a comparison of two different performances of the same poem, watched in person at *Slam da Guilhermina*, and the observations are anchored in the videos published by this collective and what was experienced at this event. The conclusion is that, based on the records of the performances, it is possible to understand some of the competition's characteristics, but not the facts that happened before and during certain performances, helping to co-construct their meanings.

Keywords: poetry slam; spoken poetry; performance; orality; peripheral literature.

Boitata, Londrina, 2024
Recebido em: 20/04/2024
Aceito em: 25/05/2024



O que se pode apreender dos resíduos de performances verbi-voco-corporais no contexto de *slams* de poesia?

Fabiana Oliveira de Souza

Introdução

As considerações deste artigo têm como base uma experiência que exerceu forte influência na mudança da minha pesquisa de doutorado (quando ainda estava em desenvolvimento), porque me ajuda a compreender a complexidade da cena do *slam* de poesia (do inglês *poetry slam*). Tal complexidade já era de meu conhecimento, uma vez que já havia acompanhado alguns *slams* presenciais antes de iniciar o doutorado, mas ela se aprofunda quando se observa o movimento presencialmente e já na condição de pesquisadora.

Os *slams* são campeonatos de poesia oral e são conhecidos tanto por pessoas que participam presencialmente dessa manifestação cultural quanto por quem nunca a acompanhou de perto, graças aos inúmeros vídeos disponibilizados na internet pelos coletivos que os organizam, em canais do *YouTube* e/ou páginas do *Facebook* e do *Instagram*, registros que ajudaram a propagar esse movimento por todo o país.

No Brasil, essas disputas ocorrem majoritariamente em espaços públicos, como praças e calçadas, próximo a terminais de ônibus e estações de trem e metrô, e o foco está na performance das/os *slammers*, e não somente nos textos declamados. Como já foi destacado por Peggy Phelan (2011), Paul Zumthor (2014), Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), entre outros, um fato importante sobre a performance é a sua efemeridade, isto é, ela acontece no aqui e agora e termina naquele espaço-tempo em que ocorreu, não sendo possível reproduzi-la em sua integralidade, ainda que os registros (fotográficos e audiovisuais) do que elas foram mostrem um propósito de perpetuá-las.

Ademais, a performance não diz respeito apenas ao modo como cada poeta apresenta seu texto. Ela se refere também à interação do público – aliás, depende dessa interação – e das demais circunstâncias que contribuem com a sua composição, tais como o lugar onde acontece (é uma rua muito movimentada e, portanto, barulhenta? É um espaço fechado, com boa acústica? É um teatro, um bar, uma praça? Por quem esse lugar costuma ser frequentado? É um lugar seguro para se abordar qualquer temática?) e a época (uma referência feita em 2017, por exemplo, pode não ser tão compreendida em 2024).

Portanto, é importante refletir sobre o que é possível apreender somente pelos registros audiovisuais encontrados nas redes, que são uma parte do todo, são uma gravação não da performance, mas do que ela foi, porque os vídeos não recuperam tudo o que ocorreu, e sim um recorte do momento em que a/o poeta se apresentou.

Para essa discussão, tomo como base a comparação entre duas performances distintas de Mamba Negro para um mesmo poema, assistidas em uma edição presencial do Slam da Guilhermina, em novembro de 2021. Apenas a gravação de uma dessas apresentações foi publicada no canal desse coletivo da Zona Leste da cidade de São Paulo, por isso as observações estarão ancoradas nesse vídeo e no relato de minha experiência, chamando a



atenção para o fato de que tal registro não é capaz de capturar ocorrências que são típicas de uma prática artístico-literária realizada em espaços públicos, como as ruas, estando aberta a todos/as e deixando os/as *slammers* sujeitos/as a intervenções da plateia; intervenções nem sempre agradáveis, mas que não podem ser silenciadas justamente porque o lugar não pode ser monopolizado pelos/as organizadores/as e participantes do *slam*.

Portanto, é preciso cautela ao se fazer afirmações ou analisar certos elementos da cena somente a partir dos vídeos que encontramos na internet, ou seja, tendo apenas esses arquivos como *corpus* para documentar a pesquisa. É possível conhecer as temáticas mais frequentadas (no caso do Brasil, o racismo, o machismo, a lgbtfobia, a resistência e a força das periferias, entre outras) e as regras gerais da competição (tempo máximo de três minutos para cada performance, poemas autorais, sem objetos cênicos ou acompanhamento musical), mas não os fatos que ocorreram antes e durante determinadas apresentações e que colaboraram com a coconstrução dos sentidos de uma performance, como a escolha que um/a poeta faz de uma ou outra poesia; que relação as/os juradas/os guardam com as/os poetas participantes (porque o ideal é que não sejam pessoas próximas); como foi feita a escolha das/os juradas/os, pois nem sempre é aleatória (mas não vemos, nos vídeos, como isso se deu, apenas quando levantam as placas com as notas); qual a relação das/os que estão presentes com a cena do *slam* (já conhecem ou estão ali pela primeira vez? Em algumas competições, as/os *slammasters* perguntam isso, como nas do Slam da Guilhermina); o clima é realmente de “a poesia é quem vence sempre” ou “os pontos não são o ponto”, questões sobre as quais muito se ouve e se lê?

Desse modo, percebe-se que nem tudo o que se relata sobre um *slam* que foi acompanhado presencialmente é um fato comprovável, já que não é possível gravar e arquivar todas as circunstâncias que ajudam a compor uma performance. Aliás, cabe destacar que um estudo sobre o *slam* de poesia que envolva pesquisa de campo, com acompanhamento dos campeonatos *in loco*, demanda uma metodologia de pesquisa segundo a qual muitos dos elementos descritos e das situações narradas não são demonstráveis, a menos que fosse possível registrar absolutamente tudo o que acontece ao longo dessas disputas. Isso se deve ao fato de que, como definido anteriormente, a performance não se constitui apenas de um/a poeta com seu corpo em movimento, mas também de tudo o que compõe o aqui e agora em que determinada performance se concretiza.

Segundo Roberta Estrela D’Alva (2011), não é possível reproduzir “o momento presente em que o encontro se dá”, isto é, o clima e as emoções provocadas pelo *slam*, “e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação” (Estrela D’Alva, 2011, p. 121), que, apenas no Brasil, já contava com quase 450 comunidades em outubro de 2023 (entre ativas e inativas), distribuídas por quase todos os estados do país.

A dimensão verbi-voco-corporal nos *slams* de poesia

Martina Pfeiler (2003) considera que o *poetry slam*, que surge “[...] como uma forma competitiva de poesia performática”, é, na verdade, um caso mais recente e um exemplo a mais de “uma série de movimentos poéticos nos Estados Unidos que radicalmente passaram



do poema escrito-para-ser-lido-silenciosamente para um escrito-para-ser-performado” (Pfeiler, 2003, tradução nossa).¹ É exatamente o que fazem as/os *slammers*: realizam uma performance poética ao vivo na qual compartilham oralmente seus textos com o público presente, o que altera profundamente as relações entre esses sujeitos e a forma de recepção desses poemas, já que, “[...] aparentemente, o espectador e ouvinte de uma competição de poesia performática está muito mais comprometido e com seus sentidos mais aguçados em um *poetry slam* que em uma leitura comum” (Pfeiler, 2003, p. 84, tradução nossa).²

Isso exige bastante dedicação das/os *slammers* que, unindo poesia, voz e corpo, criam as performances marcantes e irrepetíveis que emocionam e impressionam o público, seja o que esteve presente no momento das apresentações ou aquele que somente pôde vê-las por registros compartilhados em redes sociais ou plataformas de vídeos. No caso do Brasil, em que não é permitido utilizar nenhum outro recurso, é preciso explorar ainda mais todas as possibilidades de cada um, fazendo com que a voz ganhe corpo e este, por sua vez, se torne também a voz das/os poetas.

Uma performance precisa do público-interlocutor para ter sentido, por isso, em um *poetry slam*, a presença e a interação da plateia são indispensáveis, levando-nos a refletir sobre a temática da recepção (Zumthor, 2014). Além de ser uma atividade cultural, artística, literária e política, não se pode deixar de considerar que se trata primeiramente de uma competição. Há uma plateia que interage com os/as poetas, reagindo a todo instante, e dela sairão as/os juradas/os, aquelas/es que devem ser “convencidas/os” pelas performances. Isso explica a importância de analisar as estratégias de cada *slammer* para conseguir falar não só por meio de sua poesia, mas também, e essencialmente, pelo corpo, ele próprio um portador de sentidos.

A respeito do resgate da oralidade na poesia, promovido pelo sucesso de manifestações pautadas na cultura oral e popular, que alcançam audiências cada vez maiores, principalmente entre sujeitos marginalizados, Clara Martínez Cantón (2012, p. 385) afirma que

Enquanto em suas origens e durante muito tempo a poesia se ligou a um tipo de cultura oral e popular, posteriormente passou a ser, em sua forma mais comum, um gênero literário escrito e dirigido a um público minoritário e seletivo. Na atualidade, todavia, está ocorrendo um fenômeno muito chamativo: a aparição de novos gêneros poéticos orais destinados a um público muito amplo e variado.

Apesar desse alcance de uma prática literária agora protagonizada por agentes historicamente subalternizados, Cynthia Neves (2017) ressalta que não é pacífica a aceitação dessa produção literária que, desde a repercussão da literatura marginal periférica, “[...] rompe com a linguagem culta, valorizando os termos e as gírias das periferias”, provocando desconforto “uma vez que os sujeitos periféricos passam a reivindicar seu espaço e querem ser considerados escritores como quaisquer outros autores nacionais” (Neves, 2017, p. 95).

¹ “Slam poetry, [...] as a competitive form of performance poetry, is only the latest development in a series of poetry movements in the United States that radically turned away from the written-to-be-silently-read to a written-to-be-performed poem” (Pfeiler, 2003).

² “[...] apparently, the viewer and listener of a competitive performance poem is much more engaged with his or her senses at a poetry slam than at an ordinary reading” (Pfeiler, 2003, p. 84).



Outras características do *slam* e das/os *slammers* são “[...] a presença de um ponto de vista claro e a sua defesa, a consciência de seu papel social e político e a prática do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido”, como define Nascimento (2012, p. 4) ao se referir à figura do ator-MC, mas que se alinha perfeitamente à descrição das/os poetas do *slam*. Por isso o corpo e a voz das/os poetas têm tanto valor e centralidade nessa cena artística.

Compreende-se, desse modo, que a poesia do *slam*³ é verbi-voco-corporal, uma especificidade que a diferencia profundamente de outros textos escritos apenas para serem lidos. Apesar disso, tornou-se muito comum que, nesse movimento, as/os poetas façam uma apropriação de sua narrativa oral para publicá-la em zines e livros (individuais ou antologias). Naturalmente, não haverá uma correspondência exata entre o dito e o escrito, já que, em determinados poemas, é possível observar que há mecanismos linguísticos usados para efeitos na escrita que não funcionam muito bem na oralidade, precisando ser adaptados ou mesmo ilustrados por gestos específicos das/os poetas para manter seus significados. Nesse sentido, pode-se definir o *poema-slam* como uma forma de “literatura oral performada” (Finnegan, 2005), posto que a ideia de literatura oral nos ajuda a entender a poesia que circula nos *slams* como uma criação artístico-literária produzida a partir da oralidade como suporte principal, ainda que conte com a escrita, de modo secundário.

A corrente do *slam* surge, portanto, como um modo de valorização da oralidade, porque a coloca no protagonismo da ação, mas também de sua revalorização, pois não se trata de um movimento que inaugura esse esforço de validação da palavra falada e das expressões orais como um todo. Se pensarmos no caso brasileiro, apenas para mencionar alguns exemplos, muitas práticas e gêneros antecederam o *slam*, como o sarau, o repente, a embolada e o cordel, mais recentemente, como também as poéticas musicadas, os romances e os cantos de trabalho, mais remotamente (Casculo, 1984).

Vale salientar, ainda, que a ideia que persiste desde sua criação, como informa Marc K. Smith ([2023]),⁴ idealizador do movimento, é a de popularização da poesia, já que não é necessário possuir títulos acadêmicos, ter publicado livros ou gozar de prestígio como poeta para ser aceita/o e respeitada/o como tal e ter direito a competir ou participar como jurada/o. Em vez disso, qualquer pessoa que se inscreva e tenha poemas autorais para apresentar ao

³ Para Marc Kelly Smith, em entrevista à Festa Literária das Periferias de 2021, não existe um “poema de *slam*”, pois qualquer texto pode ser assim considerado se for apresentado como tal. Portanto, um poema tanto pode ter sido criado especificamente para ser performado em um *slam*, quanto pode ter ganhado essa forma ao ser recitado durante uma competição. De fato, há muitos poemas que evidentemente não foram pensados originalmente como um texto a ser apresentado em um *slam*, mas como uma canção ou para ser publicado em livro, por exemplo, mas a possibilidade do improviso, promovida pela performance verbi-voco-corporal, faz com que ganhe essa dimensão. A entrevista de Smith está disponível na íntegra em: (Palavra [...], 2021). Destaco também a fala da poeta Sabrina Azevedo, quase ao final da *live* “Falando de Slam com as minas!”, sobre a diferença entre a poesia convencional (mais elitizada) e a “poesia de *slam*”. Para ela, o que se considera como “poesia de *slam*” é aquela que é mais combativa, de resistência e protesto contra opressões, e cuja performance é mais enérgica, o que acaba prejudicando poetas que abordam temas como o amor ou tenham outras dicções e modos de performar. De fato, há uma expectativa quanto às temáticas e às performances, tanto por parte do público quanto dos/as jurados/as, caso já conheçam o movimento dos *slams* ou já tenham ouvido falar. Não é incomum ouvir as pessoas utilizando o termo *slam* para se referir à poesia, quando ele nomeia apenas a competição. Tal como um *slam* de tênis, há o *slam* de poesia (Integrando, 2023).

⁴ De acordo com informações presentes no [site oficial de Marc Smith](#)



público será bem-vinda, e os próprios sujeitos que compõem a cena estão autorizados a atribuir, a si e aos demais, o título de poeta e *slammer*, prescindindo de que algum grupo hegemônico o legitime. Assumindo essa configuração, o *slam* se propõe a fazer com que a poesia deixe de ser restrita a uns poucos privilegiados, tornando-a acessível a todos/as.

Talvez não ocorra dessa maneira em todos os lugares onde a competição existe, visto que se trata de centenas de comunidades ao redor do planeta e cada uma tem autonomia para adaptar certas regras, mas no Brasil essa é uma característica marcante. Isso não significa, no entanto, que nenhum/a *slammer* tenha formação acadêmica ou publicações, mas sim que ela/e não deverá ser favorecida/o por isso. Aliás a produção de antologias, com os poemas daquelas/es que venceram edições de um determinado campeonato ao longo do ano, tem se tornado cada vez mais comum. Essas obras são organizadas anualmente desde 2014 pelo Slam da Guilhermina, por exemplo. Há, ainda, antologias que são independentes dos grupos ou de uma competição específica, tais como *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organizada por Mel Duarte (2019); *A poesia falada invade a cena em Sobral: Poetry Slam no interior do Ceará*, organizada por Nilson de Freitas, Fran Nascimento, Vicente Sousa e Ary Pimentel (2019); os seis primeiros livros da Coleção SLAM, *Antifa*, *Empoderamento feminino*, *LGBTQIA+*, *Negritude*, *Protagonismo juvenil* e *Luta de classes*, organizados por Emerson Alcalde (2019; 2022); e *As minas do slam – Nova cena da poesia falada no Brasil*, organizado por Ary Pimentel, Fabiana Souza e Mariana Costa (2023).

Análise de performances e registros em vídeos

Um dos aspectos que mais chamam a atenção em um *slam*, com relação à sua realização, é que os sujeitos nele envolvidos, ao criarem um espaço de ação, gestão, protagonismo e autorrepresentação, deixam em evidência a potência daquilo que produzem e de seus corpos-sujeitos, isto é, desses corpos que não apenas estão no mundo, como um objeto que não reflete a este respeito nem cria sentidos sobre seu entorno (Merleau-Ponty, 1999), mas o contrário disso. Trata-se de coletivos que não só possuem consciência política, histórica e social, como também reivindicam a ressemantização das imagens construídas a respeito de suas vidas e suas histórias. São um “corpo-tela” ou “corpo-imagem” (Martins, 2021, p. 78), que carrega, por si mesmo, uma série de significados que são reconstruídos constantemente e postos em debate e disputa nessa arena que é o *slam* de poesia.

Por meio da poesia oral, ou da oralização de seus escritos, naquele instante que não poderá passar de três minutos (e dez segundos), as/os *slammers* falam com seus corpos e interagem com a plateia, gerando performances potentes que nos convidam a reações imediatas.

Conforme já sublinhei, as performances são efêmeras por natureza. Ao serem registradas em vídeos, em um esforço de perpetuação do presente, elas se tornam resíduos, rastros imprecisos do que foram, uma vez que eles não nos permitem recuperar todo o contexto em que essas performances se produziram. Tais filmagens, importantes ferramentas de difusão, embora não sejam exatamente um substitutivo das performances situadas no aqui e agora do exato momento em que ocorreram, são úteis para deixar as marcas de uma cartografia da cena cultural, possibilitando o acesso aos que não puderam assisti-las em tempo real e ajudando a disseminar os campeonatos de poesia falada pelas redes.



Então, poderíamos perguntar o que resta da performance, já que ela não pode ser conservada nem reproduzida, sendo diluída imediatamente após o presente de sua realização e figurando como algo que, segundo Aguilar e Cámara (2017, p. 7), “[...] só podemos evocar de maneira aproximativa por meio de arquivos e documentos”? O que fica, como defendem os autores, é esse registro audiovisual do ato que “é sempre pálido em relação ao aqui e agora que propõe” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 12).

Como pontua Marcela Fuentes (2020), o fato de as performances – com todo o contexto que abarcam – serem efêmeras não significa sua conclusão definitiva, mas sim um intervalo até seu recomeço, até sua “reperformance”. Fuentes recorda que, para estudiosas como Phelan, o “agora” e o “ao vivo”, “[...] a experiência temporal da obra à medida que se produz, é a categoria definidora da performance” (Fuentes, 2020, p. 37, tradução nossa).⁵

Fuentes ainda defende que, se nos guiarmos pela teorização de Phelan, “as tecnologias de registro – uma fotografia, um vídeo – representam a recordação da performance, mas diferem fundamentalmente dela. [...] São a documentação de algo que existiu e, como tal, são um mero registro do ato efêmero que não tem impacto na performance de origem” (Fuentes, 2020, p. 37, tradução nossa).⁶ Portanto, apenas os/as que estiveram presentes de fato puderam experimentar a performance e participaram ativamente em sua recepção. O que esses “documentos” fazem é nos ajudar a ter acesso a certos aspectos do que foram essas performances e a conservá-las, de algum modo. Esses arquivos são uma prova de que elas existiram, ao mesmo tempo em que são uma maneira de eternizá-las.

Uma vez que a própria cena também se atualiza constantemente, o entendimento do que o *slam* foi no passado, do que é hoje e no que vem se transformando deve acompanhar esses movimentos. Uma ideia que tenho defendido é a de que os *slams* estão tão concentrados no aspecto performático e no conteúdo do que é dito, importando pouco (ou menos) a forma do texto, isto é, se a/o *slammer* performa um poema, uma canção, um conto ou um relato, que eu definiria essas competições como *slams de palavra oral e gestual*. Muitas vezes, os significados se constroem por elementos que não são verbalizados. Há palavras que compreendemos e visualizamos pelos movimentos e gestos das/os poetisas, como quando Tawane Theodoro diz “tá aqui a delicadeza pra vocês” enquanto, sorrindo, mostra o dedo médio em riste com as duas mãos (Receba [...], 2018),⁷ ou quando Kuma França completa a frase “E se você quer entender...” com o mesmo gesto que o de Tawane, mas batendo uma mão contra a outra duas vezes antes de esticar o braço e apontar o dedo médio, para substituir uma frase com um palavrão (Slam [...], 2018).⁸ Como define Leda Maria Martins, “[...] o gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente” (Martins, 2021, p. 84), por isso entendemos o que Tawane e Kuma tentam nos dizer.

Além disso, se qualquer pessoa pode declamar um texto próprio no formato que desejar, desde que o faça no tempo estipulado e atentando-se às demais regras, não se pode

⁵ “[...] la experiencia temporal de la obra a medida que se produce, es la característica definitoria de la performance” (Fuentes, 2020, p. 37).

⁶ “[...] las tecnologías de registro – una fotografía, un video – representan el recuerdo de la performance, pero difieren fundamentalmente de ella. [...] son la documentación de algo que existió y, como tal, son un mero registro del acto efimero que no tiene impacto en la performance de origen” (Fuentes, 2020, p. 37).

⁷ Conferir a partir de 1min22s do vídeo disponível em (Receba [...], 2018).

⁸ Conferir ao final do vídeo disponível em (Slam [...], 2018)



afirmar que todos os textos performados haviam sido pensados como poemas originalmente – e muitas vezes não são. Não afirmo, com isso, que os textos que circulam nos *slams* não são poesia, como fazem muitos que buscam menosprezar e deslegitimar o movimento. Tampouco pretendo incitar um debate sobre isso, pois teria que questionar “então, o que é poesia?”, uma discussão que não se esgota em poucas linhas. Em vez disso, defendo a ideia de que é importante observar mais detalhadamente o que ocorre nesses campeonatos, a fim de oferecermos uma descrição mais realista do que eles são. O estreitamento das fronteiras entre os gêneros discursivos, que não é um fenômeno tão recente, poderia ajudar a entender o que são os textos que se performam nos *slams* e por que todos acabam sendo considerados poesia, sendo a performance o fator que mais contribui para tal classificação.

Passando à poesia, à voz e ao corpo de Mamba Negro,⁹ analiso, a seguir, duas performances suas para o poema “Macumba”, sem detalhá-las na íntegra, mas sim dando ênfase a determinados fragmentos do texto e momentos da competição que nos permitem enxergar a complexidade da cena *slam* e a pluralidade entre performances distintas para um mesmo poema, com mudanças motivadas por acontecimentos durante o evento. Parto de alguns fragmentos do texto mencionado:

Ei, branco que tentou nos segregar e ocultar a história dela,
Mandela,
esqueceu que nós aprendeu a lutar com Marighela e Dandara,
e que preto foi o cara que morreu na cruz?
Você ainda acha que pode ocultar a história de Carolina Maria de Jesus?
Esse *apartheid* vai acabar.
Somos netos das bruxas que vocês não conseguiram queimar.
Racista, não passarás.
Nessa autoinquirição moderna, são vocês que vão queimar (Vencedore, 2021).¹⁰

O tema central do poema é o racismo estrutural, cujas diferentes formas de manifestação são abordadas pela poeta, e um dos aspectos que mais contribuem para a construção de sentidos e para dar vida ao texto é a performance que, como destacam Phelan (2011), Schechner (2003), Martins (2021) e Aguilar e Cámara (2017), é irreproduzível de forma idêntica, devido aos inúmeros elementos que caracterizam o aqui e agora que a compõem, e não apenas a poeta expondo seu texto, reforçando a afirmação de Schechner (2003, p. 28) de que “[...] uma performance [...] ocorre apenas em ação, interação e relação”.

Logo ao início do vídeo, ouvimos um pedido de “*vibe* positiva para o poeta”, feito pelo *slammaster* Emerson Alcalde antes de Mamba Negro iniciar sua performance, já na rodada final. Tal pedido não ocorre para todos/as os/as poetas e só quem estava lá desde o início da competição sabe disso e entendeu o motivo.

Mamba Negro performou o poema “Macumba” uma primeira vez na rodada inicial. É uma performance muito potente, em que ela começa saindo do meio da plateia e, nos versos em que a poeta se dirige aos brancos, conforme se ouve no vídeo, ela se aproximava e

⁹ Ao referir-me a Mamba Negro, escrevo os adjetivos no feminino, por observar que, apesar de haver vezes em que a *slammer* usa o masculino (inclusive no vídeo em análise, registrado em 2021) ou a linguagem neutra para falar de si, mais recentemente ela tem usado o feminino. Mantenho aqui apenas uma das formas para fins de padronização do texto.

¹⁰ Fragmentos transcritos a partir de 01min.15s. do vídeo disponível em (Vencedore, 2021).



apontava para pessoas brancas, chegando realmente muito perto de cada uma e olhando no fundo de seus olhos.

De modo inesperado, quando ela se afasta um pouco e volta ao centro da praça, quase no final da performance, é interrompida por uma pessoa que estava no meio da plateia, não necessariamente para acompanhar o *slam*, porque nem todos/as os/as que se reúnem naquela praça (ao lado da estação de metrô Guilhermina-Esperança, em SP) o fazem por conta da disputa, mas sim porque se trata de um espaço público, e é sempre em uma sexta-feira à noite. Isso é muito comum, não somente em relação aos *slams*, mas em qualquer evento que se realize em um local público.

Uma mulher branca saiu do meio daquele grupo de pessoas, se dirigiu até a poeta e interrompeu sua performance, fazendo um longo discurso para defender que “o branco errou, mas nem todo branco tem culpa hoje em dia”, parafraseando a partir do que consegui ouvir, já que ela não estava falando alto. Um amigo dessa mulher acabou interferindo também e a levou embora.

Após o ocorrido, Mamba Negro teve direito a recomeçar a performance, algo que já é permitido nos *slams* do Brasil. Contudo, quando ela iniciou sua apresentação, percebemos que se tratava de outro poema, pois seu conteúdo era completamente diferente.

Neste segundo texto, intitulado “Carência”, o foco é a gordofobia (Carência, 2021),¹¹ e essa mudança, a princípio, não é permitida no *slam*. É comum um/a poeta pedir para recomeçar, porque se esqueceu de algo, por nervosismo ou por outro motivo (Alcalde, 2024, p. 18), mas, quando o faz, retoma o poema com o qual havia começado, e não com outro. Mas, neste caso, é possível que ninguém tenha questionado essa mudança porque o clima ficou bastante tenso quando ela foi interrompida, ainda que não tenha ocorrido nenhuma discussão acalorada, ou seja, não tenha se transformado em nada grave, ofensivo. Além disso, como afirmou Gary Glazner (2000, p. 13), cada equipe tem liberdade para criar e alterar suas próprias regras, então, caso houvesse reclamações, o coletivo poderia usar sua autonomia para abrir essa exceção.

Depois de tamanho desconforto gerado pela interrupção, não seria nem um pouco empático da parte de um/a participante que problematizasse essa modificação feita por Mamba Negro. Cabe ressaltar que, embora não se deva deixar de lado o fato de que se trata de uma competição, o próprio Marc Smith, criador do *poetry slam*, afirma que a essência dessa batalha poética é reunir pessoas em torno da poesia, para apreciarem o poder da palavra falada, e não necessariamente para que as/os *slammers* saiam vitoriosas/os, exibindo troféus (Smith; Kraynak, 2009). Portanto, deve-se privilegiar um sentido de comunidade, essencial para aquela circunstância.

Mamba Negro passou para as rodadas seguintes e acabou sendo a campeã da edição, performando novamente aquele primeiro poema, mas já na final, com a praça bem mais vazia e, dessa vez, com o público em volta dela e de fato prestando atenção na competição. Portanto, esse vídeo publicado é o da final e não temos acesso ao da primeira rodada, nem a nada do que aconteceu.

O que essa experiência atesta é que a etnografia não é a única forma de pesquisar os *slams* de poesia, sendo uma das possibilidades. Contudo, a metodologia escolhida influenciará

¹¹ O vídeo na íntegra está disponível em (Carência, 2021)



significativamente na análise do *corpus* selecionado, de modo que não será possível propor a mesma abordagem que a da pesquisa etnográfica, pois muitos aspectos não poderão ser observados.

Pode-se estudar o *slam*, por exemplo, somente por meio de antologias de diferentes coletivos ou livros que as/os poetas tenham publicado, mas não poderá ser analisado, só com esse *corpus*, o caráter performático das batalhas, que desaparece na escrita. Da mesma forma, pesquisar a cena do *slam* exclusivamente através dos vídeos das performances inviabiliza a compreensão de uma série de acontecimentos que influenciaram na própria performance, mas que não foram gravados nessas filmagens ou, ao menos, não foram divulgados na versão final e editada que foi publicada nas redes.

Considerações finais

Neste trabalho, busquei comparar duas performances de Mamba Negro para um único poema seu, que acompanhei presencialmente em uma mesma competição do coletivo Slam da Guilhermina, em São Paulo.

Após todos os relatos e análise dos vídeos, bem como do que testemunhei *in loco*, retomo a pergunta proposta no título: então, o que se pode apreender dos resíduos de performances verbi-voco-corporais no contexto de *slams* de poesia? O propósito é deixar esse questionamento em aberto, e não oferecer uma resposta pronta e fechada, mas o que tenho observado, a partir de minhas experiências, é que esses registros nos permitem perceber, por exemplo, a potência das/os poetas, como elas/es se movimentam, gesticulam e performam seus poemas, quais são os temas mais recorrentes e como funciona a dinâmica dos campeonatos (suas regras).

Portanto, não significa que os vídeos, enquanto *corpus*, sejam irrelevantes para as pesquisas sobre os *slams* de poesia, mas que se perde muita informação ao utilizar apenas esse material. O mesmo ocorre com os textos publicados em livro, que são uma forma de acessarmos os poemas, mas que não dão conta dos sentidos ampliados nas performances, pois carecem do gesto, algo que não se pode transpor à palavra meramente escrita, como argumentou Conceição Evaristo em sua participação na mesa “Confluências e escrevivências, muito mais do que rimas” (Mesa, 2023).

Em outras palavras, este artigo foi um modo, dentre tantos outros, de demonstrar que, assim como em quaisquer investigações, a metodologia escolhida indicará as possibilidades e limites de nossas análises e resultados, e isso precisa ser considerado e admitido por todo/a pesquisador/a.

Referências

AGUILAR, G.; CÁMARA, M. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALCALDE, E. **O que é slam de poesia**. São Paulo: FALA: Autonomia literária, 2024. (Coleção SLAM).



CARÊNCIA: mamba negro 1. lugar slam da Guilhermina #248. São Paulo: Slam da Guilhermina, 2021. 1 vídeo (2 min 57 s). Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. Disponível em: <https://youtu.be/PZaJV5Cc94c?feature=shared>. Acesso em: 2 dez. 2021.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

ESTRELA D'ALVA, R. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o *poetry slam* entra em cena. **Synergies Brésil**, São Paulo, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

FINNEGAN, R. The how of literature. **Oral Tradition**, Cambridge, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005. DOI 10.1353/ort.2006.0004.

FUENTES, M. A. **Activismos tecnopolíticos**: constelaciones de performance. Tradução de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://www.amazon.com/Activismos-tecnopol%C3%ADticos-Constelaciones-performance-Fuentes/dp/9877122146>. Acesso em: 15 out. 2023.

GLAZNER, G. M. (org.). **Poetry slam**: the competitive art of performance poetry. San Francisco: Manic D. Press, 2000.

INTEGRANDO. Rio de Janeiro: Integrando, 2023. 1 vídeo (1 h 54 min). Publicado pelo canal Integrando Curso de LIBRAS. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/XF9hQBeD5mI?feature=shared>. Acesso em: 24 set. 2023.

MARC KELLY SMITH. Sobre. **Marc Kelly Smith**, Chicago, [2023]. Disponível em: <http://www.marckellysmith.net/about.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. El auge de la nueva poesía oral: el caso del poetry slam. **Estudios de Literatura**, Castilla, v. 3, p. 385-401, abr. 2012. Disponível em: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/120>. Acesso em: 15 out. 2023.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESA: confluências e escrevivências, muito mais do que rimas. Rio de Janeiro: Flup, 2023. 1 vídeo (1 h 46 min). Publicado pelo canal Flup RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2bG76vfwBQ>. Acesso em: 15 out. 2023.

NASCIMENTO, R. M. do. **A performance poética do ator-MC**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,



São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4481>. Acesso em: 15 out. 2023.

NEVES, C. A. de B. *Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo*. **Linha D'Água**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>.

PALAVRA falada jogo de palavras - como o slam foi criado e se espalhou pelo mundo_flup 2021. Rio de Janeiro: Flup, 2021. 1 vídeo (1 h 12 min). Publicado pelo canal Flup RJ. Disponível em: https://youtu.be/c6UTq09i_k0?feature=shared. Acesso em: 1 nov. 2021.

PFEILER, M. **Sounds of poetry**: contemporary american performance poets. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

PHELAN, P. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. **Estudios avanzados de performance**. Ciudad de México: Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011. p. 91-121.

RECEBA a delicadeza Tawane Theodoro Final Slam da Guilhermina 2018. Rio de Janeiro: Slam da Guilhermina, 2018. 1 vídeo (4 min 33 s). Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. Disponível em: <https://youtu.be/9dbplr7d3uY?feature=shared>. Acesso em: 22 set. 2023.

SCHECHNER, R. O que é performance. **O percevejo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/34892223/SCHECHNER_Richard_O_que_e_performance. Acesso em: 2 dez. 2021.

SLAM BR 2017 - final - Kuma França - blasfêmia - legendado. [s.l.]: Gica TV, 2018. 1 vídeo (3 min 25 s). Publicado pelo canal GICA TV. Disponível em: <https://youtu.be/fad9Rw-Au0o?feature=shared>. Acesso em: 22 set. 2023.

SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. **Take the mic**: the art of performance poetry, slam, and the spoken word. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

VENCEDORE mamba negro última rodada #248. São Paulo: Slam da Guilhermina, 2021. 1 vídeo (3 min 27 s). Publicado pelo canal Slam da Guilhermina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNaP6ZI3fO4>. Acesso em: 2 dez. 2021.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

