

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Slam

A vez de dizer



Editora UFRB

Slam: a vez de dizer

REITOR

Fábio Josué Souza dos Santos

VICE-REITOR

José Pereira Mascarenhas Bisneto

SUPERINTENDENTE

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

CONSELHO EDITORIAL

Leila Damiana Almeida dos Santos Souza

Leilane Silveira D'Ávila

Luciana da Cruz Brito

Maurício Ferreira da Silva

Paula Hayasi Pinho

Paulo Henrique Ribeiro do Nascimento

Rafael dos Reis Ferreira

Rosineide Pereira Mubarack Garcia (Presidente)

Rubens da Cunha

SUPLENTES

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Marcílio Delan Baliza Fernandes

Tatiana Polliana Pinto de Lima

EDITORA FILIADA À

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Slam: a vez de dizer



Editora UFRB
Cruz das Almas - Bahia
2023

Copyright©2023 by Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama
Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica
Antonio Vagno Santana Cardoso

Revisão e normatização técnica
Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio seja
total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

G184s Gama, Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da.
Slam: a vez de dizer / Danielle Marcia Hachmann de
Lacerda da Gama._ Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2023.
162p.; il.

Este livro tem por tema competições de poesia, que levam
mundialmente o nome de Slams e tal modalidade foi criada nos
EUA em 1986 e trazida para o Brasil em 2008.

ISBN: 978-65-88622-28-5.

1.Poesia – Performance (Arte). 2.Poesia popular – Aspectos
sociais. 3.Competições – Análise. I.Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia. II.Gama, Danielle Marcia Hachmann de
Lacerda da. III.Título.

CDD: 792

Ficha elaborada pela Biblioteca Universitária de Cruz das Almas - UFRB. Responsável
pela Elaboração Antonio Marcos Sarmento das Chagas (Bibliotecário - CRB5 / 1615).

Livro publicado em 21 de julho de 2023



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 – Centro
44380-000 Cruz das Almas – Bahia/Brasil

Tel.: (75) 3621-7672

editora@reitoria.ufrb.edu.br

www.ufrb.edu.br/editora

Dedicado a papai (*in memoriam*) e à mamãe, pelo amor e pela máquina de escrever. A Diego, pelo amor e inspiração cotidianos.

Agradecimentos

Agradeço a contribuição inestimável do orientador desta pesquisa, Prof. Wilson Rogério Penteado Jr., aos demais professores do PPGCS-UFRB e à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), pelo financiamento que a tornou possível. Agradeço afetuosamente ao povo do slam.

Sumário

Prefácio	
Wilson Penteado.....	13
Apresentação	17
Introdução	19
Corpos em movimento	27
Slam!	32
Cartografias culturais: o slam em Salvador	41
Vozes periféricas em Salvador	45
Salvador das palavras.....	50
Circuitos culturais – falas políticas.....	59
Sussuarana e o Sarau da Onça	67
Pega a visão! – etnografias das batalhas	77
Vamo’ batalhar! – Aquecimentos.....	81
Chama que vem.....	89
Entre ritos e afetos	98
As batalhas da batalha	113
Batalhas do Corpo	125
Uma experiência na praça	139
Considerações finais (começos)	149

Referências	153
Sobre a autora	161

“O lugar do poema deve ser onde possa inquietar”.
Lindolf Bell (Os Ciclos)

Prefácio

Wilson Penteadó¹

Quais efeitos de significação podem ser produzidos por palavras proferidas por slammers, enquanto formas de pensar o poético e o ético em espaços onde o slam acontece? Como pode-se compreender a dinâmica das batalhas de poesias que caracterizam o slam, envolvendo poetas e público em constantes trocas e interação, num contexto em que se pautam discursos e celebram-se vozes que, a rigor, dificilmente são ouvidas em outros espaços? O que esses eventos, e os respectivos sujeitos neles atuantes, têm a nos dizer e a propor? Em seu *Slam: a vez de dizer*, Danielle da Gama – a partir de um exercício etnográfico vivaz –, ao adentrar espaços periféricos da cidade de Salvador-BA, nos permite acessar essas e outras tantas questões, cujo teor as pessoas leitoras terão oportunidade de constatar ao longo das páginas do livro que se apresenta.

Tempos atrás, Pierre Clastres, um consagrado antropólogo estudioso das sociedades indígenas sul-americanas, fez a contundente afirmação de que não se pode pensar a vida social sem sua dimensão política, posto que, nos seus dizeres, “não existe sociedade sem poder”². Sem pretender retomar os propósitos argumentativos, contexto e especificidades que marcam a obra do referido antropólogo – visto que na presente ocasião minha tarefa é de outra ordem –, gostaria de destacar um ponto em específico e que, acredito, será oportuno para os desígnios deste prefácio: refiro-me à conjunção fala/poder trabalhada pelo autor e que resultou na célebre frase, “Falar é antes de tudo deter o poder de falar”³. Isto ganha conota-

¹ Doutor em Antropologia. Professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

² CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 5ª. ed. p. 18.

³ *Ibidem*, p. 106.

ções específicas quando dimensionamos a questão ao contexto das sociedades configuradas a partir da lógica de Estado, onde, segundo o mesmo autor, “a palavra é o *direito* [de se exercitar] (...)o poder”⁴. Neste caso, “poder e palavra [tornada fala] não subsistem senão um no outro”, sendo cada um deles substância do outro e a permanência de sua dupla (...)”⁵.

Tal conjunção envolvendo fala e poder, notadamente, é um dos aspectos importantes que caracterizam o vigoroso trabalho empreendido por Danielle que se pôs a ouvir, em uma Salvador poética, as batalhas do slam e suas provocações. Palavras e gestos, neste caso, constituem, no limite, atos ritualizados em seu viés estético e político, gerando potência e caracterizando o slam como *locus* de ação, de transformação de vivências, envolvendo buscas por reconhecimento, como bem nos demonstra Danielle.

Tal como declara a autora, revelando no livro alguns fragmentos de sua biografia, seu contato com a poesia e demais expressões artístico-literárias vem de longa data, quando vivenciou recitais, saraus artísticos, noites poéticas e oficinas, despertando inquieto interesse em relação às pessoas “com vontade estrangulada de dizer o que sentiam, em alta voz”. Foi, pois, dessas experiências e inquietações prévias que a pesquisa sobre o slam ganhou forma e preocupações de ordem acadêmico-investigativa, tais como: “De que modo o fenômeno do slam age na criação de novos locais de fala para moradores das periferias? Como atua e ganha sentido, e como pode contribuir para a geração de formas de pensar o poético e o ético nos espaços da cidade de Salvador? Nas batalhas, afinal, quem está falando o que, e para quem?”. Para dar conta do escopo da investigação, revelando-se pesquisadora atenta, sensível e arguta, Danielle, inspirada nos estudos de performance, voltou-se a observar “as dinâmicas de campeonatos de slam nas periferias de Salvador;

⁴ Ibidem, p. 107, grifos originais do autor.

⁵ Ibidem, p. 106.

ouvindo e lendo textos e conversando com poetas de slam, na busca de apreender seus discursos e os efeitos deste fenômeno enquanto forma de expressão cultural nestes locais”. Em seu trabalho de campo, trafegando de ônibus, transitando pelos bairros, desvelando a cidade por meio dos trajetos que fazia, identificou cenários de poesia para além dos palcos dos saraus e slams, construindo, conseqüentemente, a percepção de uma cidade poética, em que se envolvem muitos artistas de rua, *rappers*, jovens que recitam poemas nos ônibus, identificando uma “teia de atores engajados com a poesia, com a poesia marginal e militante que viceja nas periferias desta metrópole”.

Slam: a vez de dizer imprime sua originalidade ao mesmo tempo em que se soma a outros, ainda poucos, estudos pioneiros sobre a temática do slam no Brasil. Ao tomar como recorte analítico Salvador-BA, a autora, a um só tempo, nos leva a conhecer com profundidade qualitativa aspectos que marcam as periferias desta cidade, e contribui para o entendimento do slam enquanto fenômeno social, instaurado há menos de duas décadas no Brasil e sobre o qual somos instados a conhecer cada vez mais. Somado a isso, pode-se afirmar que o livro é um exercício de ler o slam sob o prisma das Ciências Sociais e, não obstante, flerta com áreas afins, como Letras e Artes ao trazer à baila discussões sobre poesia, literatura marginal, ativismos, escrita, oralidade, performance etc.

Recomendo, pois, que o presente livro seja lido considerando-se o seu “brio”, como diria Roland Barthes, isto é, sua vontade de fruição; “lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice – essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura – e através do qual tenta transbordar (...)”⁶.

Desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia –

⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 20.

PPGCS/UFRB, a dissertação de mestrado que dá origem ao presente livro foi, com justeza, agraciada com o destacado Prêmio ANPOCS de Excelência Acadêmica, na categoria “Melhor Dissertação da região Norte/Nordeste”, no Concurso Brasileiro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS – de Obras Científicas e Teses Universitárias em Ciências Sociais – 2020.

Por tudo que aqui se insinua na forma de preâmbulo, e por tanto mais que Danielle foi capaz de imprimir em *Slam: a vez de dizer*, cumprindo a deleitosa tarefa à qual fui incumbido, convido todas as pessoas a mergulharem no texto, em seus transbordamentos, experienciando e fazendo aproveitar essa contextura sempre fascinante entre autor(a) e leitores(as) propiciada pelo texto.

Feira de Santana, 05 de setembro de 2022.

Apresentação

Este trabalho é sobre slams, competições de poesia falada que vêm crescendo no Brasil nos últimos anos, realizadas em locais públicos na paisagem de cidades, convocando a audiência a participar e refletir sobre temas de interesse comum. Para uma breve introdução da história desta pesquisa, volto três décadas para lembrar quando, aos oito anos, ganhei de Natal uma máquina de escrever. Meus primeiros projetos de poemas estão guardados com tinta mimeografada datando da década de 1980. A escrita me permitia dizer coisas que eu sentia, e que de outro modo não saberia ou poderia dizer. Ao longo da vida, pelo gosto pela poesia, fui me inserindo em grupos e circuitos de poetas e escritores que promoviam recitais e saraus, nos lugares por onde passei.

Em todo esse percurso, uma coisa me incomodava. Era essa espécie de “seita” que se organizava em torno dos autodenominados artistas, círculo fechado em que só se entrava com convite ou apadrinhamento. Eram sempre os mesmos poetas declamando para os mesmos músicos, em troca de audiência a suas próprias performances... e onde estavam *as pessoas*? Aquelas com poemas escondidos nas gavetas, ou com vontade estrangulada de dizer o que sentiam, em alta voz?

Durante a faculdade, deparei-me com notícias sobre os saraus que estavam acontecendo, na época, principalmente nas periferias de São Paulo. Encontrar o slam em meio a essas leituras e escolhê-lo como tema de pesquisa foi inevitável. Trata-se de batalhas de poesia com poucas regras: qualquer pessoa pode se inscrever para apresentar seu poema, bastando que seja autoral e que não dure mais de três minutos. Além disso, apenas o corpo e a voz podem ser usados. Nada de adereços, nada de acompanhamento musical. Um júri escolhido dentre o público é quem dá nota aos poemas, que

tratam de temas tabus, de temas tensos, densos ou, “apenas”, de amores.

Os slams vêm, assim, conformando novos meios de expressão e sociabilidade, com importante papel no protagonismo cultural de indivíduos, em especial, de regiões periféricas urbanas, onde historicamente mais se têm percebido invisibilizações e estigmas, e as ausências e falhas do poder público no atendimento às demandas das populações. Ali, inserindo-se em um contexto mais amplo de produções culturais e artísticas produzidas por estes locais, os slams buscam, através da poesia, o desvelamento e debate de questões sociais, apoiados na interação constante entre artista e plateia (nem sempre objetivamente distinguidos).

Assim, na pesquisa que deu origem a este livro, busquei compreender o slam em seus contextos. Reflexões importantes foram possíveis a partir de minhas vivências em Salvador, pegando ônibus, transitando pelos bairros, desvelando a cidade em meus trajetos e identificando cenários de poesia para além dos palcos dos slams. Foi-se construindo, para mim, a percepção de uma cidade poética, em que sujeitos não apenas circulam entre diferentes slams e saraus, publicando livros e antologias de poesia, mas que abarca também rappers, jovens que recitam poemas em ônibus, enfim, uma teia de atores engajados com a poesia, marginal e militante, que viceja nas periferias desta metrópole.

Introdução

Este livro se baseia na dissertação de mestrado desenvolvida no PPGCS-UFRB durante os anos de 2017 e 2018, em que busquei analisar de que modo o slam age na criação de novos locais de fala para moradores das periferias, e como ele atua e ganha sentido, contribuindo para a geração de formas de pensar o poético e o ético nos espaços da cidade de Salvador.

Ainda um fenômeno relativamente novo no Brasil (o primeiro slam no país foi criado em 2008), o tema tem despertado crescente interesse de pesquisadores em diferentes áreas. Entre os primeiros trabalhos com que travei contato sobre o tema estão algumas dissertações: *A Performance na Cantoria Nordestina e no Slam* (2011), de Tiago Souza, da Universidade Federal do Ceará (UFC), que tece comparações entre o slam e a cantoria nordestina; *Aubervilliers e Cooperifa: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade* (2015), de Claudia Miranda, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), que traça paralelos entre os saraus de periferia em São Paulo e os slams realizados em *banlieues* (subúrbios) de Paris; *Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram* (2017), de Cibele Lucena, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), abordando o Slam do Corpo, batalha em que se apresentam poetas surdos e ouvintes, em uma “mestiçagem” da Língua Portuguesa e da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS); *Poetry Slam na Escola: embate de vozes entre tradição e resistência* (2018), de Lidiane Viana, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), travando contatos entre o slam e letramentos no contexto escolar; e, por fim, *A Palavração – Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta* (2017a), de Rogerio Meira Coelho, pesquisador e também slammer, apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Destaco, ainda, a dissertação de Roberta Marques do Nascimento, depois publicada em forma de livro, *A performance poética do ator-MC* (2012), sobre o teatro hip-hop. A autora, que utiliza o nome artístico Roberta Estrela D'Alva, foi quem criou, junto do coletivo artístico Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, a primeira batalha de poesias do país, em 2008, em São Paulo, com o nome de ZAP! Zona Autônoma da Palavra (que acontece ainda hoje). Como slammer, Roberta representou o Brasil na *Coup du Monde du Slam*, em 2012, na França. Em 2018, Roberta e Tatiana Lohnam lançaram o documentário *Slam: Voz de Levante*.⁷

O que se nota no cenário acadêmico é, por um lado, a diversificação das áreas e perspectivas pelas quais o tema tem sido acessado, seja pelo ponto de vista linguístico, literário, educacional, artístico-performático, psicológico, e, por outro, uma geolocalização dos estudos, focalizados na região Sudeste. O presente trabalho vem somar-se a este repertório analisando, na área das Ciências Sociais, as dinâmicas culturais do acontecimento do slam em comunidades de periferias na cidade de Salvador, na Bahia. A capital, com quase 3 milhões de habitantes, é a quarta maior cidade do país e a maior da região Nordeste brasileira (região periferizada nos discursos construídos sobre o país).

O primeiro slam de Salvador foi criado em 2014, o Slam da Onça, que acontece ainda hoje e que acompanhei durante esta pesquisa, de maneira mais detida. Note-se que existem pesquisas sobre o acontecimento de saraus na cidade de Salvador, como o Sarau da Onça e o Sarau Bem Black e que tais pesquisas são de imensa relevância para a compreensão do cenário do slam na cidade, vez que eles surgem nos mesmos locais ou com a participação e influência dos mesmos atores. No entanto, o slam guarda particularidades, que

⁷ Neste livro, onde referencio trabalhos acadêmicos de Roberta, utilizo seu sobrenome, Nascimento (como utilizado por ela nesses trabalhos) e, ao referenciar entrevistas ou demais fontes, utilizo D'Alva. Assim, Nascimento e D'Alva tratam-se da mesma pessoa.

justificam abordá-lo de modo específico, como busco demonstrar ao longo deste trabalho.

Para Zumthor (1997, p. 158) uma performance “é duplamente temporalizada: por sua duração própria e em virtude do momento de duração social em que ela se insere”. Analisei, assim, os slams como performances duplamente situadas também no espaço e no corpo, constantemente se inscrevendo e reinscrevendo *sobre* a cidade e atualizando-se perante corpos que se afetam, o que tornou necessário debruçar-me sobre o texto maior que se narra nas/pelas batalhas. A intenção foi entender o slam, nos termos de Clifford (2008, p. 34), como um grande “texto” cultural a ser narrado e interpretado, usando dados como “pistas, traços, gestos e restos de sentidos”.

Tais aspectos me levaram a utilizar a etnografia, através da perspectiva dos Estudos de Performance, como forma de aproximação ao tema. Bauman e Briggs (2006) defendem a etnografia como particularmente interessante ao estudo de performances. É preciso um olhar atento que observe não apenas o momento da performance, mas os contextos nos quais ela se insere – no nosso caso, alguns contextos particulares como a existência/resistência de movimentos artísticos-poéticos em comunidades de periferias em Salvador, e a própria questão das desigualdades sociais e raciais que permeiam a vida cotidiana da capital soteropolitana.

Para tal, tomando um “olhar de perto”, como nos propõe Magnani (2002), ressalto a observação em campo, como recurso metodológico essencial à prática etnográfica, e em especial a observação participante, que empreguei nesta pesquisa. Também foi necessária a atenção aos textos poéticos, que estão sendo ditos nas performances de slam, vistos em conjunto com a performance – seus gestos, estes que, para Zumthor, geram “no espaço a forma externa do poema” (1997, p. 207) – e notar nestes textos e gestos os acontecimentos e notícias que ali se narram, os temas e suas

reiteraões. Além dos poemas declamados em slams, também contaram como dados empíricos outros poemas produzidos por autores periféricos de Salvador, publicados em antologias divulgadas nos eventos de saraus e slams, e das quais participam também vários slammers.

As entrevistas não foram tomadas como técnicas primeiras de produção de dados. Particpei de vários eventos e vivenciei experiências em Salvador para elaborar impressões sobre o campo e destas possíveis “respostas” fundamentar outras questões. As entrevistas, assim, serviram como importante apoio para compreender os dados recolhidos, além de permitir uma conversa direta com os atores sociais que promovem e participam dos eventos, para falar sobre o slam *com* eles (embora esteja consciente da escrita que é, por último, apenas minha, e apenas uma interpretação).

Da Matta (1978), em seu célebre texto *Anthropological Blues*, sublinha a relevância, para além das técnicas etnográficas, daqueles elementos que “se insinua” em sua prática sem estarem sendo esperados e da subjetividade presente na situação etnográfica. Assim, para registrar percepções e sensações, o caderno de campo tomou lugar especial. Utilizei, ainda, uma pequena câmara fotográfica com que filmava trechos de performances, para posterior transcrição e verificação mais detida. Através desses registros, tentei, na fase dedicada à escrita, transformar, nos termos de Peirano (2014, p. 386), o que foi “vivo e intenso” na pesquisa, em texto.

Oliveira (1996, p. 23) ressalta a escrita etnográfica como o ponto de mais alta função cognitiva no processo da pesquisa – pois, ao trazer os dados observados em campo para o discurso, cumpre-se papel definitivo no processo de comunicação interpares e no processo de conhecimento em si. Afirimo, em adição, que escrever também se trata de textualizar vivências, assim como se tece um poema – escolher as palavras e figuras para narrar aquilo que vivemos e sentimos quando estivemos no campo. Não me parece contraditório

reunir na prática etnográfica a escrita científica e a escrita poética, essa inteiramente subjetiva. O que escolhemos observar no campo, o que decidimos contar, dentre tantos acontecidos e potências, são apenas recortes, por nós fabricados. Para produzir essa escrita é preciso “estranhar”, ser afetado pelo campo, e tanto a poesia como a etnografia trazem em si afetos.

Silveira (2007, p. 5), em sua etnografia junto a contadores de causos nas Missões Gaúchas, resume que “o ato de etnografar e textualizar é emocional ou simplesmente não o é”. Considero que está na poética do slam e na interação vivida em sua performance, a reflexividade que busca, no diálogo com o outro, a elaboração de uma realidade que se deseja construir. Da escolha da etnografia como abordagem ao slam deriva o contato entre sujeitos que se afetam, aprendem-se, vivem experiências e assim constroem e desconstroem juntos suas teorias.

Slam e os Estudos de Performance

Os Estudos de Performance surgiram entre as décadas de 1960 e 1970 na Universidade de Nova Iorque, com os trabalhos de Richard Schechner, um diretor de teatro, e o antropólogo Victor Turner, filho de uma atriz de teatro. Turner fez seu trabalho de campo entre os povos Ndembu (na atual Zâmbia), mas teceu comparações destes com vários outros grupos humanos desde sociedades religiosas até o movimento hippie, preocupando-se com o estudo de símbolos e rituais. O ritual, para Turner, é um fenômeno social compartilhado “onde o tempo vira fluxo, finitude, aflições, sofrimento, cura, contradições, e sempre empatia e afeições” (CAVALCANTI, 2013, p. 415).

Transpondo essas características para as batalhas de poesia, podemos afirmá-las como eventos ritualizados, com princípio e fim claros, regras, comportamentos esperados, em que ocorre a socialização de sentimentos e narrativas. Além disso, através do processo ritual contido na performance, conforme Dawsey (2006,

p. 19), o “suprimido revela-se” em etapas que enumera em um modelo de experiência: algo é percebido, causando dor ou alegria, emoções são revividas, coisas são lembradas, e o passado/presente se articulam tornando possível a construção do significado, quando se tem a expressão.

Nas batalhas do slam experiências reais são representadas e revividas por artistas e público, promovendo o debate de questões caras ao grupo, configurando-a, em especial no contexto das comunidades periféricas, no processo de desvelamento de acontecimentos de seu passado e presente em espaço de lutas e (re)conhecimento. Nesse embate de versos e gestos, escancaram-se o que Turner denominou dramas sociais – como um ritual que dramatiza a vida, a performance do slam organiza e mobiliza experiências no enfrentamento a realidades vividas em comum.

Turner (2016, p. 248) considerava que indivíduos envolvidos em seu cotidiano de trabalho não estavam livres para “meditar e especular sobre as combinações e oposições de pensamento”. Daí que, quando colocados em um momento que chamou de “liminaridade ritual” – ou situações liminoides, no caso de ritos contemporâneos – eles seriam colocados fora do sistema e de seus conflitos, ou seja, ficariam livres para pensar sobre suas questões. Tais momentos liminoides podem ser sutis e incorporados a hábitos cotidianos – como assistir a um filme – ou mais percebidos como momentos rituais – como a própria performance do slam.

Assim, é pelas lentes dos Estudos de Performance que busco neste trabalho aproximar o leitor do slam, em seus contextos e transbordamentos. No primeiro capítulo, *Corpos em movimento*, abordo características e dinâmicas das batalhas. Contextualizo, ainda, a cena da literatura periférica contemporânea no Brasil, como movimento onde o slam veio a nascer. No segundo capítulo, *Cartografias culturais e o slam em Salvador*, transito pela cidade de Salvador e pelas manifestações que me fazem vê-la como uma

cidade “poética”, destacando o Movimento Poetas da Praça (de fins da década de 1970), o movimento hip-hop e o Sarau Bem Black, circuitos culturais que foram dando forma ao surgimento do primeiro slam na capital. No terceiro capítulo, *Pega a Visão! – Etnografias das batalhas*, concentro a escrita etnográfica deste texto, narrando uma batalha de poesias acontecida em julho de 2018. No quarto e último capítulo, *As batalhas da batalha*, analiso os slams como batalhas de corpos, utilizando como eixo metáforas utilizadas pelos próprios poetas: as palavras como armas.

Por fim, narro a experiência vivida no Slam das Mulé, em Camaçari, região metropolitana de Salvador, que não estava inicialmente prevista, mas terminou por gerar reflexões preciosas para a pesquisa. Assim como na performance, pouca coisa é previsível, e tudo pode acontecer.

Corpos em movimento

Com preocupações e modos de atuação diversos, estudiosos, artistas e comunicadores passaram a se ocupar das difíceis condições de vida nas comunidades de subúrbios de grandes metrópoles brasileiras, cada vez com maior intensidade a partir dos anos 2000. Havia, desde então, um movimento de visibilização das necessidades e desejos de comunidades periféricas e de valorização de aspectos de suas culturas, através da formação de grupos comunitários, organizações não governamentais e outros agentes sociais, que procuravam combater a violência sociocultural historicamente sofrida por essas comunidades e os “horizontes estreitos em que a periferia normalmente é confinada” (LEITE, 2016, p. 99). Diversos livros foram publicados por autores vindos desses locais e intervenções artísticas começaram a surgir e a narrar seu dia a dia, sob o ponto de vista de seus habitantes, contribuindo na construção de outros imaginários sobre tais espaços. Através de trabalhos de educação, arte, comunicação, e suas interseções, periferias falavam por si e alcançavam um novo lugar cultural.

Nesse contexto, destaco a relevância de algumas obras e iniciativas. Entre elas, a criação, em 2004, do Sarau da Cooperifa e do Sarau do Binho, ambos da zona sul de São Paulo; e livros como *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, que expôs o cotidiano de Capão Redondo, também região da periferia paulistana, e *Cabeça de Porco* (2005), escrito a três pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares, o ativista Celso Athayde e o rapper MV Bill. Também assinalo a fundação, em 2009, do projeto de extensão Universidade das Quebradas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o objetivo de promover trocas de saberes entre academia e produtores culturais das periferias.

Paralelamente, a partir de movimentos culturais fomentados nos territórios, jovens de classes menos favorecidas passaram a ter

um novo tipo de participação cultural, social e, por consequência, política. Dentre esses movimentos e produções artísticas, destaco aqui aqueles dedicados ao fazer literário. Alguns fatores foram essenciais para a popularização dessa arte, como os recursos das novas mídias favorecendo a multiplicação de blogs e páginas pessoais, em que indivíduos podem publicar livremente seus textos, a multiplicação de editoras independentes e a ampliação da entrada na universidade – campo outrora cerrado a um vasto setor da população –, que permitiu o alargamento da aquisição de bens simbólicos e capacidades críticas.

Nesse sentido, a questão, para Rodriguez (2003, p. 48), é “entender a demanda pela expressão letrada como mecanismo de elaboração da experiência individual ou coletiva das classes populares em nossos dias”. Sobre isso, afirma Patrocínio:

Desde o surpreendente sucesso de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1997, diferentes autores residentes em bairros periféricos, favelas e conjuntos habitacionais – em sua maioria autores negros – buscam expressar em forma de criação literária, seja em prosa ou poesia, o cotidiano de uma expressiva camada de nossa sociedade: as populações marginalizadas. A presença destes autores em nossa série literária não pode ser lida como um dado isolado, mas, sim, como a conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma estrutura hegemônica (PATROCÍNIO, 2010, p. 11).

O autor sublinha essa relação com o espaço afirmando-o como próprio “discurso de onde nascem as narrativas marginais”, de modo que “a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia” (PATROCÍNIO, 2010, p. 211). Ele explana, ainda, que, ao assumirem esse lugar identitário, autores demarcam um terreno de atuação – uma “territorialidade do texto” (PATROCÍNIO, 2010) – colocando-se nas narrativas enquanto moradores de periferia, ou seja, com essa “assinatura”. Transplantam-se, nesses textos, embates sociais para o discurso literário transformando-o também, segundo o autor, em

espaço de disputa, “um ‘outro’ lugar para se pensar a cidade e de novas práticas discursivas periféricas emitidas de um outro ponto de vista, à margem do cânone literário” (PATROCÍNIO *apud* MIRANDA, 2015, p. 15). Tais produções, para ele, poderiam ser pensadas a partir de um “cânone marginal”.

Além das obras escritas publicadas, nesse contexto também se destacaram os saraus, como eventos abertos ao público. A promoção de saraus configurava não apenas apropriação de um evento de origem e costume elitista: através do compartilhamento de conteúdos que retratam o cotidiano da comunidade e situações da vida das pessoas, criavam-se novos laços entre os indivíduos a partir da identificação de problemas e angústias em comum.

Sérgio Vaz, criador do sarau da Cooperifa (Cooperativa dos Artistas da Periferia), um dos primeiros saraus de periferia a se consolidar em São Paulo, em 2004, cunhou a ideia de que na periferia não tem museu, não tem teatro, só tem bar. E foi pelos bares da cidade que começaram a existir, com cada vez mais potência, esses eventos transgressores em sua própria origem. Nas palavras de Vaz:

A literatura é a dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis a olho nu, e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços [...]. Quanto a nós, capitães de areia e amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o Sarau da Cooperifa [...] transformamos o boteco do Zé Batidão num grande centro cultural (VAZ, 2008, p. 12).

E é Sérgio Vaz mesmo quem nos conta sobre quando o grupo decidiu nomear seu evento como “sarau”:

Enquanto discutíamos sobre o assunto surgiu a palavra sarau, e ninguém sabe por que, até porque a palavra era estranha a todos nós. Acho que todos já tinham ouvido esta palavra, mas conhecer o significado a fundo, acho que ninguém conhecia.

Outro dia eu li que no Brasil entre o final do século XIX e no início do século XX, o sarau era o evento mais elegante da sociedade e só os seres iluminados que tinham gosto por música e literatura e que não precisavam se preocupar com dinheiro, podiam se dar ao luxo de promovê-lo em seus amplos e belos salões (VAZ, 2008, p. 88-89).

No Brasil, os saraus, inspirados em tradições europeias, eram eventos em que a Corte se reunia para apreciar artistas, como músicos e poetas, portanto sempre vieram a ser identificados com uma elite. Com a proliferação de saraus nas periferias dos grandes centros urbanos a partir dos anos 2000, porém, forçou-se repensar a natureza desse evento. Como conta Sérgio Vaz (2008), muitas pessoas que nunca haviam lido livros ou assistido a peças de teatro, ou até mesmo feito um poema, começaram a se interessar por arte e cultura.

Importante ressaltar, conforme orienta Tennina (*apud* MIRANDA, 2015, p. 43), a importância de pensar as declamações, no contexto dos saraus periféricos, como eventos cujos significados estão fora dos textos e “radicalmente condicionados pela realidade social que lhe deu sustentação, marcada pela pobreza econômica e a exclusão social”, exigindo-se, assim, para seu estudo, não apenas uma referência aos poemas, aos poetas e públicos, mas “uma análise da ‘geografia’ do sarau, isto é, do bairro em que está localizado cada sarau e o bar em que se desenvolve”.

Assim, nos saraus, o grande objetivo passa a ser a autorrepresentação através da poesia (PATROCÍNIO, 2010). Nas saudações de abertura dos eventos da Cooperifa, por exemplo, Sergio Vaz costuma usar o vocativo: “Povo lindo, povo inteligente!”. Patrocínio (2010, p. 175) afirma que tal chamado ataca o olhar preconceituoso que vê nas periferias “uma massa feia e que necessita da oferta de conhecimento”.

Nesse sentido, além dos eventos de declamação de poesias, muitos saraus também promovem bate-papos e oficinas em escolas, entre outras intervenções, sempre procurando criar momentos poéticos e de socialização em torno da arte e da poesia. No caso do

projeto da Cooperifa em escolas, Vaz afirma que “na periferia a palavra poesia, ou poeta, parece coisa de estrangeiro, ou extraterrestre: as pessoas já ouviram falar, mas não sabem se existe” (VAZ, 2008, p. 204). E declara:

Um dos nossos maiores orgulhos não é a formação de novos poetas e escritores, mas a formação de novos leitores escritores. Gente que se apegue ao livro pelo prazer da leitura e ao fortalecimento do senso crítico, não como um meio de vida. E através desse conhecimento adquirir coragem e humildade para voltar à escola, ou ingressar nas universidades, como muitos fizeram na Cooperifa (VAZ, 2008, p. 168).

Se por muito tempo a periferia foi contada a partir de outros lugares, agora era possível projetar essas vozes de dentro, visibilizando sujeitos outrora invisíveis. Miranda (2015, p. 48) afirma os saraus como catalizadores dessa partilha, em que atores culturais da periferia se tornam “produtores de suas próprias narrativas”, propondo “uma subversão das estruturas de controle das classes dominantes sobre o imaginário da cidade”.

Nessa revolução que parte das margens da sociedade, atores das periferias passaram a poder dizer eles mesmos o que é a periferia, o que é ser de periferia e todos os aspectos derivados dessa realidade. Trago, nessa direção, a constatação de Sérgio Vaz (2008, p. 62): “a gente precisava mudar a, e não mudar da periferia”. Essa é a estratégia que tem sido utilizada pelos poetas periféricos contra representações equivocadas e muitas vezes desumanizada de instituições – mídia, polícias, academia – e, por consequência, da sociedade, a respeito destas populações.

Foi com o fortalecimento desse movimento e também sob influência da cultura hip-hop – como nos duelos de MC’s – que se formou um cenário propício à promoção de novas performances artísticas que usam a palavra como arma contra o silenciamento das culturas periféricas. Entre elas está o slam.

Slam!

Embora no Brasil sua história ainda seja recente (o primeiro slam aconteceu há pouco mais de uma década), os campeonatos em que poetas apresentam suas composições em forma de batalha originaram-se, nos Estados Unidos, em fins da década de 1980. Um operário da construção civil e poeta chamado Marc Kelly Smith, com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou as primeiras noites de performances de poesia, dando-lhes o nome de *slam poetry* (poesia slam), em uma tentativa de popularização da poesia, levando sua performance para fora dos restritos circuitos acadêmicos. Desde então o slam tem trazido renovação para a poesia oral e valorizado a arte da performance poética, crescendo rapidamente e se propagando pelo mundo.

Somers-Willett, poeta e pesquisadora que acompanhou slams nos Estados Unidos por uma década, narra seus primórdios:

Marc Smith, um trabalhador branco da construção civil de Chicago que se tornara poeta, testou outro lugar para o verso que buscou uma audiência fora do espaço sancionado da academia. Smith participou de leituras onde as performances consistiam 'na maior parte, de poetas lendo para poetas...' [...]. Para começar, Smith destaca, o comparecimento nessas leituras era quase sempre pobre e as audiências tendiam a ver tais eventos com desdém. 'Eu sabia que o desprezo do público pelas leituras de poesia era um resultado de como elas estavam sendo apresentadas: um monótono sem vida que se atravessava continuamente sem nenhuma consideração pela estrutura ou pelo ritmo do evento – deixando as palavras fazerem o serviço, os poetas iriam recitar, murmurando para um pingo de amigos, perguntando-se por que ninguém mais havia vindo para ouvir'. Visando maiores audiências populares para poesia, Smith voltou-se para os bares e cabarés dos bairros brancos da classe trabalhadora⁸ de Chicago (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 3^o).

⁸ Importante observar que, nos EUA, o slam tem se configurado como um evento de artistas não-brancos e plateias predominantemente brancas, diferentemente do que acontece no Brasil, e provocando outro tipo de análise, debatida por Somers-Willett.

⁹ Todos os trechos retirados deste livro são de minha tradução.

Smith também tentou, ainda segundo Somers-Willett, organizar performances nos bares *Déjà Vu* e *Green Mill*, experimentando modalidades performáticas em paralelo à poesia, como leituras abertas e teatro de revista (*vaudeville*). Até que:

No verão de 1986, quando ficou sem material para completar uma apresentação durante um show conjunto no *Green Mill*, Smith encontrou um formato que colou. Ele realizou uma competição simulada na parte final do show, deixando a audiência julgar os poemas performados no palco – primeiro com vaias e aplausos e depois com pontuações numéricas. A audiência foi incitada por este formato e Smith logo tornou a competição uma atração regular em noites de domingo no *Green Mill*. Foi lá, entre os copos tilintantes de uísque e baforadas de fumaça de cigarro, que o *Uptown Poetry Slam* nasceu (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 4).

Para a autora, a frustração dos poetas com o monopólio da poesia em saraus acadêmicos contribuiu com uma atmosfera de contracultura nos slams, que persiste ainda hoje. “Com as expectativas usuais de reverência e silêncio jogadas fora pela janela”, afirma (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 4), foi possível elaborar outro tipo de relação entre poetas e audiências, mais interativa e teatral. Ela conta que os slams passaram a ter seguidores que se espalharam para além de Chicago para centros urbanos como São Francisco e Nova Iorque, levando ao primeiro *National Poetry Slam* (NPS), ocorrido em 1990. Já, em 2009, foi constituída a *Ligue Slam de France*, que criou uma Carta de Princípios do slam: Igualdade, Abertura, Acessibilidade, Respeito, Partilha, Interatividade, Liberdade de Expressão e de Opinião. Hoje a França sedia anualmente a Copa Mundial de Poesia. No ano de 2021, em virtude da pandemia de Covid-19, o campeonato aconteceu de modo on-line, com a participação de representantes de 19 países.

O nome não é traduzido na maioria dos locais onde ele acontece. A onomatopeia, que se refere, segundo o dicionário de Cambridge, a um barulho forte, como o causado por uma porta que bate com o vento, lembra o fato de as poesias apresentadas serem, em geral,

fortes e impactantes. Glazner (2000) e D'Alva (2011) informam que o termo vem de uma homologia a torneios de baseball e bridge, o que leva a considerar, assim, o slam como o “esporte da palavra” (LUCENA, 2017, p. 114).

O slam se difere de um sarau tradicional por incluir o fator de competição, que costuma gerar uma maior participação do público. Eduardo DW, do Slam Clube da Luta, de Belo Horizonte, assim define: “O sarau é o dia a dia, e o slam é a festa” (PACELLI, 2015, s.p.). E, numa festa, não apenas o artista participa, e sim todos os presentes. No blog do ZAP!¹⁰, primeiro slam brasileiro, afirma-se a importância do público nesses eventos: “Ele tem direito de gritar, torcer, protestar, vaiar as notas, pois afinal é para ele que a poesia está sendo declamada”. Assim, podemos depreender que a audiência tem um envolvimento diferente no sarau e no slam. No mesmo blog há uma citação de Marc Smith: “Um *Slam* de poesia é poesia performática. É o casamento do texto com a habilidade de apresentá-lo no palco, com um público que tem a permissão (e talvez a responsabilidade) de participar”.

Ademais, a forma oral de apresentação convida e inclui pretendentes à exibição. Qualquer pessoa pode participar de uma batalha desde que cumpra as regras estabelecidas: inscrever-se junto aos organizadores, apresentar poema de autoria própria com no máximo três minutos e não se valer em sua performance de figurinos, enfeites ou acompanhamento musical ou cenográfico. Alguns slams têm regras específicas, como o Slam das Minas, criado em Brasília e replicado com mesmo nome em cidades como Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, no qual só mulheres podem se apresentar.

Há liberdade quanto aos temas tratados, que vão de questões sociais como de gênero e raça, a sentimentos de amor. Demandas

¹⁰ Disponível em: <http://zapslam.blogspot.com.br/2009/05/mas-que-raios-e-slam.html>. Acesso em: 06 abr. 2019.

e sentimentos que passam a ser compartilhados, assim como as denúncias que perpassam esses dizeres que, na maioria dos casos, remetem a todos os tipos de violências vividas nestes locais. Miranda (2015, p. 80) destaca um “ritual de partilha” que se dá “através da alta circulação e troca de experiências poéticas” e, ainda, da “presença de poetas misturados com o público, que a qualquer momento pode se transformar em jurado ou poeta, num trânsito de saberes e vivências do sensível”.

Dá-se a oportunidade, com isso, de uma vivência em comum e de uma performance artística na qual o público tem parte essencial. Tratando-se de uma apresentação de poesia, como arte em que predominam o lirismo e a subjetividade, adiciona-se o caráter de empatia e identificação. A apresentação de forma oral acentua ainda mais este processo de aproximação entre poeta e o público. Gera-se a oportunidade de compartilhamento de alegrias e dores, preocupações, angústias e sentimentos que, após terem sido vividos em conjunto pela experiência artística, podem passar a ser também vistos como problemas e sentimentos coletivos. São experiências pelas quais as pessoas podem ressignificar e se reapropriar de suas memórias e identidades, e estabelecer novas relações com aqueles com quem as compartilham.

D’Alva, em palestra proferida no Festival Literário Letra de Mulher (ocorrido em março de 2018 na Caixa Cultural em Salvador) afirmou, nesse sentido, que a maior importância do slam é ser uma “ágora política”. Ela conta que teve suas primeiras referências sobre o slam através de filmes norte-americanos, como *Slam Nation* (do diretor Paul Devlin, que versa sobre os campeonatos de slam nos EUA) e *Slam* (filme de Marc Levin, que narra o percurso de um homem negro morador de um gueto até sua entrada no universo do slam). Ao viajar aos Estados Unidos para realizar pesquisas sobre hip-hop, seu tema de estudo, D’Alva teve a oportunidade de assistir a uma batalha. Ao voltar para o Brasil, empolgada com o fenômeno, buscou e não

encontrou algo semelhante, decidindo, então, promover a primeira batalha de slam no país, o ZAP! – Zona Autônoma da Palavra. A ideia se baseia no conceito de Hakim Bey de Zona Autônoma Temporária, cuja noção é criar pelo ativismo espaços de liberdade que surjam e desapareçam o tempo todo. Transportada a ideia para o terreno da poesia, explicou D’Alva, trata-se de um “rasgo no tempo”, que “você abre, vive uma coisa, pode ser uma festa, uma gira, no terreno da poética, e isso aí se fecha no tempo e aparece em outro lugar. Essa possibilidade de viver a poesia, de viver a utopia, de experimentar o imaginário”.

D’Alva ressaltou ainda que o slam “não é sobre literatura escrita, é sobre performance”. Para além da força que destaca na oralidade da poesia falada, como de outras manifestações culturais populares, ela explica que a performance é “o que está sendo dito, como está sendo dito e como o público reage”. A compressão em 3 minutos, originalmente criada para que mais pessoas pudessem participar, também influencia neste formato poético e seu efeito instantâneo e bombástico.

A autora remarcou também a importância do slam na retomada de espaços públicos, em um fenômeno em que as pessoas se reúnem para ouvir poesia, “para se ouvirem”. Para ela, o que não se trata apenas de poesia, mas da performance como rito e oportunidade do encontro, comparada à reunião de nossos antepassados em volta da fogueira para ouvir histórias.

Quanto ao fator da competição, por tratar-se de poesia performática, a habilidade de apresentar-se vale tanto como o conteúdo do poema. Um júri, sorteado ou escolhido na hora pelos organizadores entre o público, dá as notas após cada poema. Somers-Willett (2009) explica que a ênfase na audiência como júri afasta o slam de saraus tradicionais, que reverenciam autores já julgados como válidos por autoridades literárias. Para a autora, há uma acessibilidade no slam e a possibilidade de qualquer um ter

seus poemas apreciados e criticados pelo público. Assim, segundo ela, o slam seria definido menos por suas características formais do que por seus efeitos: “um engajamento mais imediato, pessoal e autêntico com sua audiência” (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 19). Em alguns slams o júri é pré-selecionado pelos organizadores. Nessa situação, a participação da audiência se limita ao incentivo e aplausos, o que não é pouco, visto o envolvimento que as performances costumam provocar na plateia, o que também pode interferir nas notas dos jurados.

Um ponto a ressaltar são as críticas dirigidas aos artistas que se importam mais com as notas da competição do que com a poesia, algo que acontece muito no competitivo cenário norte-americano. Sommers-Willet (2009) indica que a busca dos poetas pelas pontuações mais altas, influenciada pela maior presença da mídia nos eventos e por sua popularidade, estaria levando o slam a se tornar mais homogêneo em temas e estilos. A autora traz o depoimento de Marc Smith a esse respeito:

Como qualquer bom pai faz, eu me preocupo com o slam. Seu crescente sucesso parece ameaçar a natureza excêntrica da arte. Mais e mais jovens poetas copiam os cortes de alguém que eles ouviram em um CD ou viram na TV. Eles não extraem de suas próprias experiências. Eles não acreditam em suas próprias vozes. Lamento que a impressionante variedade de estilos, características e temáticas presentes nos primeiros anos, em algum nível, foi homogeneizada em um estilo retórico desenhado para pontuar um “10 perfeito” (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 30).

No Brasil a cena do slam apresenta outras particularidades, embora também haja problemas relativos à busca do “10 perfeito”. Mas isso não embota sua relevância como fenômeno que celebra comunidades através do formato competitivo de poesia:

A abertura do slam conduziu a uma nova sensibilização e entusiasmo pelas possibilidades orais e performativas da poesia entre audiências populares. Mas,

além disso, o slam também encorajou a formação de comunidades críticas ao redor da poesia, pensando sua audiência como mais do que consumidores [...]. Miguel Algarín, ex-professor da Rutgers University e co-fundador do Nuyorican Poets Café¹¹, considerou a prática dos slams como “a democratização do verso” [...]. Slams de poesia constroem comunidades de poetas e amantes de poesia nas quais o verso não é apenas disseminado, mas discutido, criticado, debatido, e mesmo reinventado (SOMMERS-WILLET, 2009, p. 137).

Se a competição captura a atenção e participação da audiência, ainda, fora do ambiente acadêmico e de suas tradicionais curadorias, a performance no slam se torna coletiva e acessível. A ênfase no que os autores concordam em chamar uma “democracia” do verso levou o slam a encontrar terreno fértil nas periferias, não só nas periferias geográficas, mas entre indivíduos de identidades socialmente marginalizadas. Trata-se de um questionamento político, na prática, afirma Sommers-Willett (2009, p. 6-7), que poetas no slam “tornam explícito em seu trabalho sobre identidade: um desafio à relativa falta de diversidade que eles sentem estar representada na academia, no cânone, na cultura dominante”. Além disso, a autora afirma os slams como locais onde “identidades marginalizadas são inventadas, refletidas, afirmadas e reconfiguradas” (SOMMERS-WILLET, 2009, p. 9).

O slam tem configurado, assim, um espaço caro a movimentos minoritários (antirracistas, feministas, de ativismo LGBTQIA+). Nesse sentido, conforme Freitas (2018, p. 95-96), o significado dos poemas passa a se construir não apenas pela narrativa e experiência pessoal do slammer, representado por seu corpo e voz, como também pela “relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve”, e se sente ali representado. Em suma, slams, como também saraus, são importantes, como indica Minchillo (2016, p. 143), “pelos textos

¹¹ Segundo o blog do ZAP! Zona Autônoma da Palavra, foi no Nuyorican Poets Café, um centro de artes e cultura em Nova Iorque, que aconteceu o primeiro slam da cidade, em 1987. Entre os fundadores do centro estão os poetas latinos Miguel Algarín e Miguel Piñero.

apresentados mas, sobretudo, pela dinâmica de sociabilidade que propõem”. Para alguns poetas, diz Somers-Willett (2009, p. 137), “o slam provê um lugar de aceitação onde eles de outro modo não poderiam encontrar nenhum”.

Além dos poetas e do público, em cada slam há ainda a figura do slammaster. Glazner (2000) o define como um “faz-tudo” – divulga, organiza o espaço, faz as inscrições, apresenta a batalha. Além disso, também organiza, junto dos slammasters de outros bairros e cidades, os campeonatos estaduais. Isso porque, em uma batalha (uma edição de um slam), o poeta que obtiver ao final mais pontos sagra-se campeão daquela edição. Os campeões de cada edição realizada ao longo do ano competem em uma final para que se escolha o campeão daquele slam. Os campeões de cada slam enfrentam-se, então, na final estadual, por uma vaga no campeonato nacional, o Slam BR. O campeão do Slam BR compete com os outros campeões nacionais na *Coup du Monde de Poésie*, na França¹².

Salvador está inserida nesses processos. No próximo capítulo, antes de abordar os caminhos que precederam o surgimento do slam na capital soteropolitana, desembarcamos na própria cidade de Salvador, para desenhar nela um breve mapa e melhor conduzir o leitor a compreender o slam *neste lugar*.

¹² Os poetas se apresentam em seus idiomas nativos e, em uma tela de projeção posicionada atrás deles, o público pode ler as traduções, exibidas em inglês e francês.

Cartografias culturais: o slam em Salvador

Ao investigarmos slams, é imprescindível tratarmos daquele que é o cenário essencial de sua performance: o território da cidade. A cidade faz parte da performance do slam não apenas nas temáticas, que falam dos enfrentamentos cotidianos dos cidadãos em seu meio, mas como palco, pois os eventos acontecem na paisagem urbana – ruas, quadras, praças, associações comunitárias de bairros.

Neste capítulo, para recuperar um pouco da formação da capital baiana, baseio-me no texto *As 'Cidades' de Salvador* (2008), de Inaiá de Carvalho e Gilberto Pereira. Segundo os autores, a fundação de Salvador inicialmente deu origem ao que hoje é o Centro Histórico. Ocupação posterior foi se dando ainda junto à orla da Baía de Todos os Santos, no início do século XX, começando a se expandir para a orla Atlântica apenas na década de 40. A partir do código urbanístico de 1948, áreas vazias foram sendo ocupadas por populações de baixa renda, ocorrendo a primeira ocupação de terras – o Corta Braço, que hoje é o bairro Pero Vaz. Já nos anos 60, iniciou-se a abertura das avenidas de vale, previstas naquele código, incorporando novos espaços e aumentando o valor destas áreas.

Mas foi entre os anos 40 e 50 que Salvador experimentou um intenso crescimento demográfico, em parte causado por migrações e alterações em sua estrutura espacial, tendo em vista que o centro da cidade passou a se reestruturar, substituindo suas funções predominantemente residenciais:

A população de alta renda que até os anos quarenta ali se concentrava, passou a ocupar outros espaços; já a população de baixa renda ocupou as velhas edificações e fez crescer a demanda por novas áreas residenciais, forçando a expansão da periferia urbana, então representada pelos fundos de vale não drenados e por outras áreas ainda não urbanizadas, particularmente nas encostas (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p. 83).

Entre 60 e 70 foram promovidas grandes obras, através de uma “modernização excludente”, conforme os autores, comprometida com os interesses do capital imobiliário e possibilitada pela Lei da Reforma Urbana, de 68, que transferiu grande quantidade de terras públicas, de propriedade da Prefeitura (a maioria das terras do município), para poucos agentes privados. A abertura de avenidas de vale, ainda segundo os autores, acabou por retirar do tecido urbano mais valorizados assentamentos da população pobre que ocupava os fundos inacessíveis destes numerosos vales. Também foram retiradas, pelo município, “invasões” populares nas orlas marítimas.

Já na década de 80, Salvador adquire novas centralidades, com a construção, na década anterior, da Avenida Paralela, do Centro Administrativo da Bahia, da nova Estação Rodoviária e do Shopping Iguatemi. A ocupação seguiu no sentido da orla norte da cidade, onde ocorreu a concentração de investimentos públicos e de equipamentos urbanos, com concomitante esvaziamento do centro tradicional. No miolo da capital, seu centro geográfico, restaram as populações de classe média baixa, a partir da construção de imóveis pelo Sistema Financeiro da Habitação (SFH), loteamentos populares e invasões coletivas. Nestes espaços, é patente a menor disponibilidade de equipamentos e serviços (CARVALHO; PEREIRA, 2008).

A cidade conta ainda com a região conhecida como Subúrbio Ferroviário, no litoral da Baía de Todos os Santos, assim nomeado pela implantação da sua linha férrea em 1860. A partir da década de 1940 a área foi sendo formada por:

loteamentos populares, que foram ocupados nas décadas seguintes sem o devido controle urbanístico, com suas áreas livres também invadidas. Transformou-se em uma das áreas mais carentes e problemáticas da cidade, concentrando uma população extremamente pobre e sendo marcada pela precariedade habitacional, pelas deficiências de infraestrutura e serviços básicos e, mais recentemente, por altos índices de violência (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p. 86).

Percebe-se, assim, como já prenuncia o título do artigo, e como ocorre em muitas cidades de médio e grande porte no Brasil, que Salvador é composta por várias “cidades”, com manchas onde o descaso do poder público e o desinteresse do mercado instituem a moradia precária e a dificuldade de acesso a serviços e equipamentos urbanos, outras áreas destinadas ao turismo e/ou a grupos de alta renda, e locais onde a especulação imobiliária ou a substituição de funções residenciais “expulsa” e “empurra” para outras regiões as populações de menor renda. Meus “passeios” por Salvador também foram conformando meus olhares para esta cidade múltipla e tantas vezes fluida:

Há um ano e meio faço e refaço percursos, encontro outros ao acaso, erro caminhos... Salvador vai se desdobrando para mim como se eu desdobrasse um mapa, que vai aumentando, e do qual vou me aproximando quanto mais ele se *alarga*. Noto coisas que antes não reparei, percebo as *ligações*. Entendo melhor sua geografia (Trecho do caderno de campo – 25/08/18).

Grifo propositalmente as “ligações”. Penso nas conexões espaciais, na geografia que eu ia melhor assimilando, entendendo qual bairro levava a outro, e desenhando mentalmente o mapa da capital que passava a ser para mim cada vez mais legível. Mas essencialmente, nas ligações entre *o que* se falava no slam e *em que* se falava no slam, ou seja, o que eu ouvia no slam estando inserida na realidade da qual ele me falava – a de uma metrópole essencialmente demarcada racialmente, e do cotidiano urbano dos moradores de suas periferias e da população majoritariamente negra que habita esses espaços.

Lima explicita que cerca de 80% da população de Salvador é formada por negros (pretos e pardos), porém:

estes negros são as vítimas mais constantes da repressão policial, são quase invisíveis nos meios de comunicação, são as maiores vítimas do desemprego, exercem as funções que exigem

menor qualificação, recebem salários mais baixos e dificilmente ascendem no emprego; têm mais dificuldade de acesso ao ensino superior e público e tendem a ocupar vagas nos cursos superiores menos prestigiados (LIMA, 2002, p. 78).

Para Minchillo (2016, p. 146), nos saraus e slams “o texto só manda o seu recado e só mostra sua relevância sociopolítica quando embebido no fluxo vivo das circunstâncias”. Assim, esse trabalho foi sendo feito daquilo que vi nos slams, mas também do que vi “não nos slams” e com que construí minha interpretação sobre eles. O que passei a perceber em meus trajetos não-metódicos era, nesta cidade de maioria negra, uma nítida distribuição da cidade em regiões de maioria negra e outras em que predominavam os brancos, nas áreas em que eu transitava. E que, nos bairros de maior população branca relativa, as condições urbanísticas mostravam-se sobremaneira mais bem dispostas e ordenadas: traçado mais regular de ruas, comércio mais diversificado, complexo arquitetônico que denotava a residência e fruição de pessoas com maior poder aquisitivo, recorrência maior de espaços de convivência – praças, largos.

A situação, certamente, é complexa, não se trata de dizer que não há nuances – e o ponto crucial pode mesmo estar nas nuances. Deffner afirma, neste sentido, que Salvador tem uma estrutura marcada pela proximidade de moradias de estratos socioeconômicos diversos. Essa situação leva, segundo a autora, a um “estatuto subalterno” em muitos aspectos da vida dos menos favorecidos (DEFFNER, 2010, p. 119). Ora, esta conformação tem determinado, através dos mecanismos do racismo estrutural, a constituição das áreas periféricas em Salvador – locais das mais baixas posições sociais e de estruturas espaciais precarizadas – e de áreas periféricas mesmo no centro, concentrando majoritariamente a população negra, que ali tem dificultadas todas as suas condições de mudança. Apesar das dificuldades, e contra elas, se levantam cotidianamente diversas iniciativas. Afirmar Serpa (2008) a relevância

de manifestações que persistem em bairros populares, à margem de qualquer apoio, em espaços como associações de moradores, paróquias e terreiros de candomblé.

Assim, para se pensar o slam em Salvador é preciso considerá-lo como sendo parte, e motor, de outras expressões e manifestações, com elas entretecendo-se em uma estética nunca neutra. Há um cenário que o antecede e no qual o slam flui, e no qual, contra expectativas e tentativas sucessivas de silenciamento e desvalorização das manifestações da população majoritariamente negra das periferias da capital, a oralidade, vinculada ou não a uma escrita, desenha uma Salvador que faz barulho.

Vozes periféricas em Salvador

Numa das idas ao Slam da Onça, escrevi no caderno de campo:

Na rua, já dentro de Novo Horizonte, o que me chama mais a atenção são as trilhas sonoras, que se alternam, mas são constantes por todo o trajeto. A cada poucos metros caminhados muda-se o estilo musical, às vezes mais de um 'competindo' pelo espaço sonoro: reggae, arrocha, pagode baiano, samba, sertanejo. Saem das caixas de som dos carros, das casas, pequenos comércios ou prestadores de serviços (Trecho do caderno de campo – 28/07/2018).

Talvez essa profusão de ritmos seja uma das coisas que mais tenha me chamado atenção em minhas idas à Sussuarana. Nas calçadas, meio a essa trilha sonora, as pessoas reúnem-se para conversar e tomar cerveja no sábado à tarde. Na banquinha de cachorro-quente em que eu parava tantas vezes ao chegar a Novo Horizonte, tocava reggae. Em bancas como essas as pessoas vão comer, tomar um refrigerante, ao anoitecer do sábado, em que as ruas movimentadas preveem os lazeres da noite. No Slam das Minas, no Cabula, em uma das tardes em que lá estive, acontecia uma roda de capoeira no meio da praça. São espaços e modos de encontro e sociabilidades em que se manifestam algumas opções de lazer que

compõem as expressões dos sujeitos que habitam estas periferias.

De fato, há uma percepção, não apenas em Salvador, da concentração de espaços públicos de convivência e de equipamentos culturais nos bairros de classe média – centros culturais, museus, teatros, cinemas, parques, shopping centers –, mas é preciso notar que as periferias sempre estabeleceram suas próprias formas de sociabilidade. As manifestações culturais em regiões periféricas não são novidades e nem estão isoladas do resto da cidade. O que ocorreu, nos últimos anos, foi o crescimento do interesse da mídia e da academia a respeito dessas manifestações, seja passando a mencioná-las, ou a falar delas com outros enquadramentos.

Sobre essa questão, Sandro Sussuarana, um dos criadores do Slam da Onça, afirmou, na entrevista que me concedeu em junho de 2018, no Teatro SESC do Pelourinho, centro histórico de Salvador – nesse dia estava sendo ali exibido o documentário *Sarau da Onça – a poesia de quebrada* (2017):

[...] pra gente nunca foi interesse prioritário que a mídia viesse divulgar a gente, pra gente sempre foi interesse prioritário que a *periferia se percebesse* enquanto produtora de cultura, e de qualidade. E que pudesse entender que não necessariamente ela precisa sair da periferia para consumir cultura no centro. Mas que dentro da periferia ela além de consumir ela pode produzir. Então como nós conseguimos fazer com que as pessoas da periferia entendessem isso, não só da periferia de Sussuarana, mas das outras periferias da cidade, que começaram a entender que não necessariamente elas precisavam vir pro centro pra consumir, que elas poderiam produzir, acima de tudo, a gente conseguiu mudar. E aí as grandes vias começaram a vir atrás da gente porque esse *público* ele não estava mais acessando o centro, era o centro que estava acessando esse público, porque o público começou a dizer: “Olha, eu também sei fazer poesia, eu também sei fazer teatro. Mas se você quiser me assistir, vai na minha quebrada, vai na minha comunidade”. Então essa mídia que ia, pra assistir, por exemplo, os atores de bandos de teatro, como bando de teatro Olodum que, a maioria mora na periferia, que precisava ir pro Vila Velha, começaram a produzir nas

suas comunidades. Então esses atores começaram a trazer essas mídias pra lá (Trecho de entrevista – 30/06/2018 – Ênfases dele).

Nota-se na fala de Sandro que artistas moradores de periferias se deslocavam para o centro para produzir e ter visibilidade – precisavam ir para o teatro Vila Velha¹³. Agora não precisam mais – começaram a produzir nas suas comunidades. Entendo que não “começaram”, pois as manifestações que levavam para os palcos do centro já existiam em suas comunidades de origem. Além disso, também se pode notar o diálogo entre centro e periferias na relativização que Sandro faz ao entender que “não necessariamente” a periferia precisa sair dali para consumir cultura no centro: as opções de lazer e culturais são também compartilhadas.

Assim, quando se insiste em afirmar a predominância de equipamentos culturais no centro e em bairros nobres, apontando, justificadamente, a orientação da aplicação dos recursos públicos e privados a projetos que privilegiam uma camada da população já favorecida, não se pode correr o risco de esvaziar as manifestações que os bairros de periferias, suas populações, seus sujeitos, criam cotidianamente e alternativamente a essa lacuna. Afirma Serpa:

É necessário abandonar a perspectiva tradicional que no fundo desejaria o extermínio de paisagens classificadas a *priori* como ‘não-cidadãs’ ou, sob essa mesma ótica, como paisagens sem “qualidade ambiental”. É necessário se ocupar dos espaços ocultos e residuais, das “lajes” de uma paisagem que “espontaneamente” se verticaliza, dos interstícios das construções, dos “restos” de espaços dos becos e vielas, onde a população dos bairros populares compartilha seus encontros, seu lazer e sua diversão (SERPA, 2008, p. 185-186).

O autor afirma, ainda, que os bairros populares são centrais para a diversidade social e cultural da cidade, através de manifestações cotidianas alternativas à cultura dominante. Em

¹³ O Teatro fica no bairro do Campo Grande, região nobre de Salvador.

Salvador, é nestes locais que se cultivam expressões culturais como a capoeira, grupos de teatro popular, festas promovidas pelas associações de moradores, e blocos e grupos de danças afro, que destaco por estarem bastante relacionados ao cenário dos saraus de poesia e slams na capital¹⁴.

O livro *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana* (2018)¹⁵ é uma antologia contemplada pelo Calendário das Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb/Secult/BA) e cujo lançamento foi feito no Sarau da Onça, em julho de 2018. O livro foi produzido com a colaboração de artistas de saraus, slams e coletivos poéticos reunindo cerca de 100 poemas de artistas das periferias de Salvador. Cada poema traz, em nota de rodapé, um minicurriculo do autor. Através dessas notas percebi que muitos deles estão vinculados não só a movimentos poéticos, como coletivos de poesia de periferias, mas também a grupos de capoeira e de teatro de rua, ou ainda a associações de bairro, além de, muito fortemente, a movimentos de militância negra.

Quanto a este ponto, pode-se traçar uma linha que percorre muitas dessas manifestações na capital soteropolitana, que de um ou outro modo têm referências na afirmação da identidade negra e nas tradições culturais de sua população em grande parte afrodescendente. Esta perspectiva é notável nos slams, como nos saraus e movimentos poéticos em Salvador, em que atores afirmam-se mobilizando consciência racial e realizando o que aqui também desejei dizer com uma Salvador que “faz barulho” – trata-se de vozes historicamente silenciadas que vêm dizer sobre si e sobre tudo e, sobretudo, o fazem sem intermediários – até mesmo desprezando intermediários.

O sociólogo baiano Gey Espinheira, que reuniu no livro *A Sociedade do Medo* artigos que se voltam à análise sociológica em

¹⁴ O autor também cita as rendeiras, a costura artesanal, festas de pescadores, autos de Natal, corais, carnavais de bairro e o maculelê (SERPA, 2008).

¹⁵ Organizado por Valdeck Almeida de Jesus.

bairros populares de Salvador, sob o ponto de vista da juventude, afirma:

Ao trabalhar com jovens em um bairro popular na Salvador contemporânea, as questões relativas às opções sexuais, às identidades de gênero, de cor (raça), aos sentimentos de periferia (Hip-hop, rap, funk, arrocha, pagode, reggae, capoeira), aos reclamos ambientalistas vêm à tona e loteiam as pessoas que se agregam a esta ou àquela luta, ou a mais de uma causa, mas sempre a partir de uma ótica cultural, em que a própria cultura ofertará a saída do labirinto [...] (ESPINHEIRA, 2008, p. 20-21).

Interessante notar o que o autor menciona como “sentimentos de periferia” – estilos musicais, que coincidem com os que ouço quando chego a Sussuarana e me sinto em um espaço “tomado” pelas caixas de som.

Espinheira destaca, ainda, o que denomina blocos-movimentos, nascidos nos anos 1970, cada um a sua maneira identificados com a causa da afirmação da negritude em Salvador: o Ilê Aiyê que, conforme o autor, “adotou o princípio cultural da ‘beleza negra’ e se impôs como o grande divisor de águas da forma de luta de negros pelo reconhecimento e inclusão cultural e política”, o Olodum, “mais artístico percussivo que político em suas mensagens de luta” (ainda que, creio, seja preciso refletir ao separar-se o artístico e o político) e a Timbalada, “uma irreverência a desafiar a ordem dos acontecimentos musicais e representações nas festas populares de Salvador” (ESPINHEIRA, 2008, p. 21). Goldman (2003, p. 452) também referencia os blocos afro de Salvador, identificando seu fazer a “uma das dimensões essenciais dos processos de criação de territórios existenciais que permitem a pessoas discriminadas produzir sua própria dignidade e vontade de viver”.

Salles (2007, p. 144), estudando o papel do hip-hop no Brasil, tece relações com outros ritmos musicais e também menciona os blocos afro como veículos de um “vigoroso discurso negro, baseado na ancestralidade africana”, adicionando à lista de Espinheira o bloco

Filhos de Gandhi, e não limitando a esses a lista. Segundo o autor, tais blocos constituíram em Salvador uma cena que a consolida como a cidade mais negra do país, “não apenas no que diz respeito à presença percentual na população, mas pela afirmação decidida dessa condição”. Isso, como considero, é ação artística e política, ainda quando seja mais manifestamente festividade e percussão.

Salvador das palavras

Durante o período da pesquisa, talvez porque me encontrasse entretida com o tema, parecia-me que eu ouvia poesia até em momentos inesperados, como na venda de produtos por ambulantes dentro de ônibus coletivos.

Na ida de ônibus, na Linha Tancredo Neves, os vendedores ambulantes anunciavam seus produtos com rimas, como: “Não precisa se assustar/ não esconda sua bolsa e nem o celular” ou “Não é Nestlé, mas é gostoso de comer...” (Trecho do caderno de campo – 22/07/2017).

Note-se que as poéticas orais, fundidas ou não à música, possuem uma história consistente na Bahia. Silva (2008), em narrativa de sua própria experiência em começos da década de 1980 como morador da capital, conta de sua descoberta de um movimento que lhe rendeu a dissertação de mestrado:

Quando cheguei a Salvador, no ano de 1980, fui, aos poucos, me integrando no cotidiano da capital baiana, e a minha vida ficou dividida entre o trabalho numa repartição pública, no Comércio, perto do Mercado Modelo, na Cidade Baixa, espaço histórico-cultural de Salvador, onde os repentistas, os chamados poetas populares, os cordelistas, a exemplo de Bule-Bule, davam verdadeiros espetáculos para o público que por ali passava e parava para ouvi-los, senti-los e vivê-los (eu era um deles) e o cursinho pré-vestibular, localizado junto ao Relógio de São Pedro, próximo à Piedade, onde os poetas do *Movimento Poetas na Praça*, à semelhança dos repentistas, encenavam seus espetáculos para o público, de segunda a sexta (SILVA, 2008, p. 60, grifo do autor).

O autor lembra que logo passou a imitar os poetas, recitando em ônibus e bares da cidade. O Movimento Poetas na Praça (que chamarei de MPP, como o faz o autor), considerado o representante da literatura dita “marginal” em Salvador, surgiu em 1979 e durou uma década, em que artistas se apresentavam diariamente em fins de tarde na Praça da Piedade, em uma época em que a Bahia representava “um cenário de atuação poética” (CORREIA, 2012, p. 175) e Salvador, um momento de “efervescência literária” (fala de Pedro Tierra, poeta lido pelos artistas do MPP, *in* CORREIA, 2012, p. 183). O cenário descrito por Silva nos desenha a imagem de uma capital em meio à poesia, dita em praça pública – de um lado repentistas, cordelistas, poetas populares, de outro os poetas da praça, os poetas que recitavam em ônibus e bares da cidade. A relação destes é sempre muito próxima em sua narrativa:

[...] em minha infância também me deliciava com os repentistas que apareciam nas feiras livres de minha pacata Inhambepe, cantando e vendendo seus cordéis. Ao me deparar com aqueles moços, cabeludos e barbados, e com aquelas moças, todas com suas roupas “esquisitas”, algumas um tanto psicodélicas, senti um deleite profundo, e também compreí os seus “cordéis” [...] (SILVA, 2008, p. 61).

O autor nos apresenta um caráter oratório dos poetas populares, repentistas e cordelistas, que “tem suas raízes na própria natureza do povo baiano em particular e do povo brasileiro em geral” (SILVA, 2008, p. 68) e menciona, por exemplo, as Jogralescas, recitais de poesia no teatro do Colégio Central, “que comprovaram a decantada vocação do povo baiano para a oratória” (SILVA, 2008, p. 60). Essa valorização da oralidade também nos leva a pensar na “praça” – como espaço possível de convívio e partilha –, que se ilustra em versos bem conhecidos de um dos mais importantes poetas baianos, Castro Alves: “A praça! A praça é do povo / como o céu é do condor”. Correia (2012, p. 182), que também estudou o MPP, aponta que “estar na praça é falar ao povo das questões que afetam

o ser humano, ao mesmo tempo em que é possível devolver a este homem ‘amordaçado/abandonado¹⁶’ a esperança”. As ruas, ainda segundo o autor, “representam o referencial que aproxima o poeta e seu público”, por isso se torna “emblemático” o encontro na praça (CORREIA, 2012, p. 197).

Essa importância dada à praça, à rua e à poesia oral e artesanal (representada pelas cópias dos poemas mimeografadas e distribuídas entre o público) tem relação, no contexto do MPP, com seu anseio de popularização da poesia, no que se aproxima do fazer do slam: “Era um grupo que queria popularizar a poesia, toda ela, boa ou ruim, pois, como diz Maia, ‘quem julga é o povo’” (SILVA, 2008, p. 69). Ainda em outros pontos o movimento se aproxima das batalhas de poesia que viriam a vingar no Brasil vinte anos depois:

A poesia do *MPP* se caracteriza pelo seu caráter espontâneo, oral e declamatório, despreocupado, muitas vezes, com as técnicas apuradas do fazer literário, mas marcada por uma tensão poética envolvente e por um profundo senso crítico e *combativo*. [...] Observa-se nela uma linguagem bem próxima da coloquialidade da fala do povo, num ritmo que lembra o cordel, embora haja também muita poesia lírico-amorosa existencial, em que o individual frequentemente *assume às vezes o sentimento de toda uma coletividade* (CORREIA, 2012, p. 63, grifos meus, exceto em “MPP”).

Porém, em outros aspectos, as duas manifestações se distanciam. Retomo Silva, narrando a performance de abertura dos eventos que se davam na Praça da Piedade. O pesquisador conta que um mesmo poema era sempre recitado, atualizado a cada dia. Por vezes era interpretado por um só poeta, que não necessariamente era seu autor, “já que não existe mais o autor no sentido tradicional”, explica; outras vezes era recitado “por vários intérpretes, pois o seu caráter oral assim o permite” (SILVA, 2008, p. 65). No slam ocorre o contrário: a questão da autoria é essencial, constituindo uma das

¹⁶ O autor usa palavras retiradas do manifesto do MPP.

regras da batalha. Afirma Somers-Willett (2009, p. 17) que, longe das origens pré-literárias da arte poética, “nas quais os limites de autoria foram perturbados pela transmissão oral, o *poetry slam* coloca ênfase excepcional no papel do autor e sua identidade”.

Para além de ser uma regra, a questão da “autorrepresentação” é cara aos movimentos de literatura periférica atuais. Patrocínio (2010), como já mencionado aqui, usa o termo afirmando que esse é mesmo o objetivo do sarau da Cooperifa. Nascimento (2012) também compartilha da expressão para se remeter ao rap: para ela, a autorrepresentação é uma característica do MC, que realiza um depoimento através de uma performance “em que arte e vida fazem parte do mesmo plano e não há dissociação entre ética e estética”. A autora cita afirmação do DJ Eugenio Lima¹⁷:

[...] quando falo de auto-representacao, refiro-me a um posicionamento artístico, no qual as posições e as visões de mundo são matéria indissociável da construção artística, ou seja, a obra de arte como meio específico da vida e do discurso político do artista; que de posse de sua história pessoal a utiliza para um exercício de socialização de sua vivência transformando sua experiência individual na vivência do coletivo (NASCIMENTO, 2012, p. 47).

Já, Sandro Sussuarana, quando o entrevistei, utilizou a expressão “autoidentitária” para falar da poesia do slam. Para Somers-Willett, “porque o formato do slam encoraja o ‘Eu’ da página a ser também o ‘Eu’ do palco, há uma hiperconsciência do *self* entre poetas e audiências”, ou seja, manifesta-se uma “performance de identidade do autor” (SOMMERS-WILLETT, 2009, p. 33). Para ilustrar, recupero trechos do poema *Pés no Chão*, que por diversas vezes era declamado pelo poeta Evanilson Alves, um dos idealizadores e apresentadores do Sarau da Onça, nos eventos de saraus ou slams. O poema também está publicado na coletânea *Poéticas Periféricas...*:

¹⁷ Membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (que promove o Slam BR) e da Frente 3 de Fevereiro, grupo de pesquisa e ação que promove o debate sobre o racismo através da arte. Dados obtidos em: <https://arteparaumacidadeinsensivel.wordpress.com/obras/frente-3-de-fevereiro/>. Acesso em 08 nov. 2019.

Cresceu em meio ao crime
E a negação de direitos básicos
Viu tanta coisa ruim
Que uma criança normal
Não teria que ver
E as mãos cheias de calo
São dos ferros que catou
Pra sobreviver
[...] Lutou pra expressar no papel
Os versos que ainda doem no seu interior
[...] Compreendeu os caminhos que Oxóssi lhe deu
Cresceu, fez de sua história poesia e sobreviveu
Mais forte do que nunca
Esse menino sou eu.
(JESUS, 2018, p. 49-50, grifo meu).¹⁸

Retomando outras diferenças entre o movimento dos poetas da Praça da Piedade e os slams e saraus de periferias contemporâneos, tomo a seguinte afirmação, em Correia:

[...] a definição de marginal traz a noção de estar na periferia em relação ao centro, a um estado condicionado pelas forças culturais dominantes, ou ainda, diz respeito a um estado assumido por livre-arbítrio como força de resistência aos modos dominantes de produzir cultura (BARBOSA *apud* CORREIA, 2012, p. 178).

Trago também a fala, trazida em Silva, de Ana Cristina César, poeta marginal da “geração mimeógrafo”, em um momento no país em que, em fins dos anos 1960, os valores de direita avançavam, enquanto o Tropicalismo representava um forte contraponto a esse processo:

¹⁸ Os poemas que reproduzi a partir de suas fontes escritas estão apresentados tal como em suas publicações. Já os poemas transcritos a partir das performances gravadas estão em texto corrido, com barras destacando pausas que interpretei como versos. Há poemas que foram gravados por mim, e que também estão reproduzidos em livros e, nesse caso, há sutis diferenças entre as versões oral e escrita.

A marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (SILVA, 2008, p. 34, grifos meus).

Entendo que nos slams e saraus periféricos o que se entende por “marginalidade” não se trata de uma “possibilidade” (de transgressão) – trata-se de uma condição. A batalha surge da necessidade de afirmar-se por esta via. Os comportamentos em tela – como a bissexualidade, por exemplo, aqui vista como “gesto perigoso” e com caráter de contestação política – não são transgressores, nem são “opções” para transgredir ou enfrentar a sociedade e, sim, afirmações de identidades discriminadas, insubmissas, que se colocam em posição de resistência contra uma sociedade que, esta sim, as agride.

Parece-me que a diferença entre estar “condicionado pelas forças culturais dominantes” e um “estado assumido por livre-arbítrio” diz muito sobre isso. Enquanto a literatura marginal de outrora poderia levantar este nome como um estandarte de vanguarda, a expressão “marginal”, para artistas oriundos das periferias, sempre representou um risco de estigma. Miranda cita a narrativa de Ferréz¹⁹ em entrevista à pesquisadora Lucia Tennina:

Ferréz declara que antes de nomear seus parceiros como integrantes da literatura marginal, o que havia eram diversos escritores, poetas que não conseguiam se enquadrar em nada, nem como contemporâneos, nem como elite e ficavam perdidos, sem referência. Foi então que ele resolveu dar o título de marginal, literatura marginal a estes escritos. Certamente, várias pessoas questionaram o termo por possibilitar o estigma, mas ele confirmou que era isso mesmo, pois se não eram conhecidos por nada, era melhor o reconhecimento por alguma

¹⁹ Ferréz é um importante poeta e empreendedor cultural, já mencionado aqui, autor do livro *Capão Pecado* (2000) e fundador da 1DaSul, grupo que promove ações culturais na região do Capão Redondo, periferia de São Paulo.

coisa. E afinal de contas, ponderou Ferréz, é uma literatura de quem trabalha, de quem rouba, de quem está preso e escreve. Uma literatura daqueles que estão à margem da sociedade [...] (TENNINA, 2015, p. 46).

Ainda, nas considerações de Silva (2008), o termo “marginal”, na poesia do MPP, se referia apenas a sua linguagem coloquial, da vida cotidiana; ao fato de ser produzida e comercializada fora do circuito tradicional; além do uso de palavras e da fuga a técnicas mais tradicionais de escrita. O contexto em que foi produzida não se referia a uma marginalidade social de seus atores.

O MPP aconteceu nos anos finais da ditadura e no período de abertura democrática, em meio a crises, violências e lutas de movimentos sociais, tudo isso afetando os artistas com um comportamento “transgressor” e “angustiado” e um intenso desejo de liberdade (CORREIA, 2012, p. 184). Foi um momento em que, descreve Ana Cristina César, “o importante era dizer, extravasar a emoção” e em que “tinha gente que declamava bobagem, mas valeu” (CORREIA, 2012, p. 196). Assim, apesar de muitas vezes elaborar críticas à sociedade e incorporar discursos socialmente conscientes, considera-se que o MPP constitui uma “manifestação contracultural” e “rebelião não-engajada” (BARBOSA *apud* CORREIA, 2012, p. 181), o que é diametralmente oposto ao que acontece no slam.

Quanto às temáticas, o discurso do MPP incorporava o cotidiano e questionava convenções através de certa “poética comportamental” (CORREIA, 2012, p. 195), representada pela “irreverência, a ousadia e a utilização do corpo e do espaço público como meios de popularizar o poema, que muitas vezes esteve algemado pela academia” (CORREIA, 2012, p. 197-198). Essa desierarquização literária, mote do MPP, foi cara a Marc Smith quando criou o slam em Chicago em 1986. Apesar disso, da resistência que Silva (2008, p. 70) aponta ao “alto clero da literatura”, as referências valorizadas pelos poetas da praça incluíam autores canônicos da literatura nacional e mundial.

É verdade que também abarcavam poetas populares de relevo. Citados pelo pesquisador, e selecionados aqui como uma amostra que considere representativa, estão de Neruda a Zé Limeira da Paraíba, Rimbaud a Cuíca de Santo Amaro, Gregório de Mattos a Kerouac e Vinícius de Moraes (SILVA, 2008).

Ao mesmo tempo, os poetas da praça reivindicavam “o que lhe foi negado – a praça, a nudez e o apelo a uma sensualidade que não reconhece os limites domésticos e familiares” (CORREIA, 2012, p. 198). Ana Cristina Cesar chega a utilizar a expressão de uma “tática de *guerrilha* cultural” (SILVA, 2008, p. 79, grifo meu). Analogamente a essa guerrilha, na batalha que está representada no slam os atores desejam não só tomar a praça, mas também ocupar o campo literário – publicando livros, acessando editais públicos de cultura –, sempre afirmando e reiterando suas próprias referências, pressionando o campo de poder hegemônico que costuma decidir o que deve ser consumido ou ir para as prateleiras das livrarias e bibliotecas escolares.

Diferentemente, a preocupação com a impressão era minimizada no MPP. Afirma Silva (2008, p. 35) que se buscava alternativas para “dizer a poesia e para veiculá-la fora dos padrões institucionais de distribuição” e que “o que mais valia era o corpo-a-corpo do poeta com o leitor²⁰”. O autor aponta essa característica ao comparar o MPP a um grupo de poetas do eixo Rio-São Paulo, chamado Poetasia: enquanto neste o movimento se configurava mais intelectualizado, segundo ele, na capital baiana havia uma maior abertura, uma preocupação com a oralidade da poesia, para, através dela, chegar ao povo (GUERRA *apud* SILVA, 2008).

Nessa relação entre o oral e o escrito, na poesia *periférica* de Salvador parece-me que as duas coisas se complementam e relacionam-se, com um sentido político. Cito trecho da entrevista

²⁰ Ainda assim, Silva menciona que integrantes do MPP podiam viver da venda de folhetos e livros em pequenas tiragens, vendendo-os em praças, bares, teatros, praias, cidades do interior e de fora do estado.

que fiz com o slammer Carlos Meneses (Mestre Aedo²¹), em que ele fala sobre sua participação na antologia *Poéticas Periféricas...*:

[...] a publicação dessa poesia, apesar de ser apenas uma poesia, no livro, já foi o suficiente pra minha família me reconhecer como poeta. Que quando eu cheguei em casa com o livro, eu falei "aqui, ô, eu sou poeta, eu tenho uma poesia num livro publicado". Já mudou completamente... Já me fez também começar a tentar planejar um livro meu, já de eu me reconhecer como poeta profissional, mesmo, de querer trazer os meus registros, e é a questão de soltar pro mundo, pra que outras pessoas conheçam, pra que tenham um outro alcance além da... um livro que é lançado aqui em Salvador ele pode ir, por exemplo, pra São Paulo, mesmo que eu não vá pra São Paulo. Mas a minha poesia 'tá lá (Trecho de entrevista - 29/09/2018).

Valdeck Almeida de Jesus, poeta e organizador do livro, traz em seu prefácio, *Um livro escrito a duzentas mãos*, o subtítulo *Importância do projeto*:

Fortalecer o trabalho já realizado pelos diversos coletivos, estimular a criação poética, proporcionar a circulação da produção de poesia através dos saraus e slams, propiciar o registro da produção literária, fomentar o mercado editorial local, colocar a produção poética em oportunidade de ser fruída em diversos territórios de identidade da cidade de Salvador. Além disso, o livro pode se tornar uma ferramenta para utilização em propostas de projetos culturais da cidade, do Estado ou mesmo da União, servir de produto educacional e artístico para utilização em salas de aulas, propiciando a inclusão social e cultural de poetas da cidade nos meios de produção do pensamento, da educação (in)formal e da cena estética e cultural da cidade (JESUS, 2018, p. 4).

Fica evidente na fala (na escrita) de Valdeck que a publicação faz parte do projeto político dos artistas. Não se trata apenas de alcançar o prestígio do livro, um parâmetro tradicional. A reprodução de uma estrutura tradicional, a publicação escrita, serve para que

²¹ Carlos Meneses dos Santos, então com 20 anos e estudante do Bacharelado de Artes na UFBA, é da Sussuarana Velha. Ele me explicou que seu codinome vem dos poetas que "tinham costumes de tanto escreverem como também dar melodias às próprias escritas, então era como se os aedos fossem os primeiros músicos lá da mitologia grega" (Trecho de entrevista - 29/09/2018).

se estabeleçam nesse campo as vozes vindas de outros locais, que antes não tinham acesso a essa produção, e continuam tendo-a dificultada. Somers-Willett (2009) aponta também que não se pode compreender o slam sem sua relação com parâmetros acadêmicos, tradicionais – também nele há juízos de valor, há pontuação para os melhores, a busca pelo prestígio. A diferença parece residir em que no slam, como no quadro geral da literatura periférica, a produção e o registro escrito da produção poética têm, sempre, uma função.

Certa vez, aguardando um slam começar, fiquei prestando atenção na conversa que se desenrolava, misturando um pouco quem estava no palco e na arquibancada. Estavam ali, “trocando ideias”, Sandro com alguns frequentadores, conhecedores das dinâmicas dos saraus, entre eles Rilton Júnior, que viria a ser o campeão enviado pelo Slam da Onça à seleção do Slam Estadual em 2018. Em algum momento Sandro reclamou do tratamento diferente dado a poetas das periferias ao participarem de certo evento literário de Salvador – em termos de infraestrutura e atendimento aos poetas. Rilton comentou, concordando, dizendo algo como “para as periferias, eles só dão a praça e dizem ‘Grita aí!’”. Ou seja – a praça, a rua, só, não basta.

Circuitos culturais – falas políticas

O slam, de origem norte-americana, cai em solo brasileiro, recai em solo soteropolitano, em cada lugar adquirindo seus tons locais. Vai adquirindo, mesmo, tons específicos de acordo com públicos também específicos – caso do Slam do Corpo, em São Paulo, em que se apresentam poetas surdos e ouvintes em uma linguagem “mestiça” (LUCENA, 2017), ou o caso do Slam Interescolar, que acontece no circuito de escolas de uma região, ou mesmo os diversos Slams das Minas, espalhados pelo país, em que só mulheres podem competir. Há, no entanto, uma linha que une os acontecidos e surgimentos de slams de diversos lugares: como em ondas, um

slam leva ao surgimento de outro, assim como também um slam pode surgir de um sarau, que surgiu de outro... – numa rede de filiações que pode ser considerada como uma comunidade.

Mas, para além dessas filiações e da origem comum, não se pode dizer o quanto do slam é importado, o quanto tem tons nacionais ou locais, pois essa relação não é matemática nem óbvia. É possível que o slam tenha, em Salvador, e em relação a seus valores, muito mais a ver com o rap e o movimento hip-hop na capital, do que com as preocupações originais de Smith na Chicago de fins dos anos 80 – a contraposição a um fazer poético elitista e acadêmico. Seguindo nessa linha (infinita), também não se pode dizer do rap, na capital soteropolitana, o quanto ele é importado e o quanto pode ter relação com as mesmas raízes do repente ou da embolada nordestina. Essa linha não se define porque, em sua maior parte, as práticas se comungam e se conjugam, “emboladas”, mesmo sem que seus atores tenham consciência e intenção do processo – como na Cooperifa, em que Sergio Vaz e Pezão, sem saber como se operavam os antigos saraus, criaram o evento que influenciou todo o movimento de saraus de periferias que vieram a surgir pelo país. Do mesmo modo, afirma Moreira, sobre o que considera o “poder da poesia falada, sua sobrevivência no tempo e sua eterna reinvenção”:

Foi assim com o rap, que logo reinventou a prática da tenção²² sem nunca saber que ela tinha existido, nas batalhas de MCs. Foi assim com os repentistas, que não se sabe de onde herdaram o dom de rimar e a mesma mania de “batalhar”. Foi assim finalmente com as competições de slam poetry que hoje reúnem artistas e entusiastas nas grandes capitais do mundo (MOREIRA, 2014, p. 23).

O que se percebe aqui, tratando-se do slam e também de saraus de periferias em várias partes do Brasil, é que há um eixo comum em relação aos valores que os unem, e que se refere essencialmente a questões raciais ligadas à negritude. Esse eixo

²² Conforme a autora, modalidade poética da Idade Média que consistia no debate entre dois trovadores (MOREIRA, 2014).

também é compartilhado fortemente com o movimento hip-hop. As origens desses diversos movimentos se entrecruzam. Declara Moreira (2014) que o primeiro grupo de poesia falada, *The Last Poets*, nasceu no movimento hip-hop e defendia a negritude entoando versos ao som de tambores africanos.

É engano, como nos lembra Somers-Willett (2009), assumir que o slam nasceu do hip-hop. Mas as duas manifestações foram interseccionando-se, tendo crescido a influência do hip-hop no slam, levando a ele grande audiência, o que a autora vê como um dos motivos pelos quais a identidade afro-americana é tão articulada na cena do slam norte-americana e, nota-se, também no Brasil. Esses laços estão no nascimento das batalhas no Brasil, já que Roberta Nascimento (Estrela D'Alva) conheceu o slam em uma viagem de estudos a Nova Iorque para sua dissertação de mestrado, em que estudava o hip-hop. Segundo ela:

O Hip-hop é um movimento com dimensões estético-políticas integrado por práticas juvenis, constituídas no espaço das ruas, que nasce na década de 70, nos segmentos de baixo poder aquisitivo de maioria negra nos EUA, e se espalha pelas metrópoles do mundo. A base de sustentação do hip-hop se dá a partir das expressões artísticas do rap²³, do grafite, da dança (o break) e do DJ. O Hip-hop não se constitui apenas como uma prática de lazer, mas como ação política, na medida em que fortalece os laços identitários individuais e coletivos de jovens negros/as (NASCIMENTO, 2012, p. 63).

Além dos quatro elementos do hip-hop citados por Nascimento – rap, grafite, break e DJ – há ainda um quinto elemento – o conhecimento. De acordo com um de seus principais fundadores, o DJ Afrika Bambaataa, o “conhecimento de si” deveria ser considerado “elemento oficial da cultura hip-hop”, pois “um movimento ideológico coerente de batidas, temas, dança, arte e política poderia empoderar pessoas oprimidas ao redor do mundo”

²³ Alguns autores utilizam MC, outros rap, como elemento do hip-hop. O MC é o rapper, mas também o “agitador” de uma performance de hip-hop.

(GOSA *apud* FREITAS, 2018, p. 12). Esse elemento perpassa todos os outros e constitui essência do rap.

Em Salvador, onde elementos do hip-hop estão presentes desde a década de 1980 (BARBOSA, 2013), é hoje relevante o espaço que o rap ocupa entre jovens, das periferias ou não. Um exemplo disso são as rodas de *freestyle* (batalhas de rimas improvisadas), que acontecem em vários pontos da cidade. Quando eu mencionava que estudava batalhas de poesia, aconteceu, algumas vezes, de os interlocutores equivocadamente me responderem falando de batalhas de rima que eles conheciam. Um equívoco que diz das influências entre uma e outra prática.

Uma dessas batalhas, criada em 2011, foi a Briga de Vira-Lata, encontro mensal de MC's que acontecia toda última sexta-feira do mês, na Estação da Lapa, uma das mais movimentadas estações de ônibus e metrô, no centro de Salvador. MC é a sigla para mestre de cerimônias, figura que estabelece uma comunicação oral narrando sua realidade, memórias e histórias que o representem (NASCIMENTO, 2012, p. XXII).

Na batalha, como explica Barbosa (2013), os MC's, os *Beatboxers* – que fazem as batidas do rap com a boca – e o público se reúnem em uma roda de improviso. O estilo e o tema são livres; depois começam os desafios – um MC desafia o outro em dois *rounds* de 40 segundos cada (ida e volta) para fazer sua rima. Quem julga, do mesmo modo como ocorre no slam, é o público.

Apesar de o rap encontrar adeptos em estratos sociais os mais diversos, em Salvador é nas periferias, a exemplo de outras metrópoles, que o rap apresenta um forte elo com a poesia falada. Eventos de saraus e slams “conversam” com batalhas de rima: é comum os frequentadores irem a um e a outro. O fundo musical nos slams é em grande parte de canções de rap, e slammers têm referências no estilo. Um slammer contava-me, quando o entrevistei: “Às vezes escrevo umas *letras que vira poesia*, que às vezes é um rap

“aí vira poesia” (Bolha – Trecho de entrevista – 09/11/2018 – Ênfase minha). Na última eliminatória do slam da Onça, em setembro de 2018, aguardávamos para entrar no anfiteatro onde ele acontece, porque o organizador não estava com a chave e estava tentando obtê-la com os responsáveis pelo espaço. Muitas pessoas já se aglomeravam na calçada em frente, conversando, esperando pela abertura. No início, ele pensou em cancelar o slam, preocupado com a segurança das pessoas na rua. Mas depois considerou realizá-lo ali fora mesmo, porque havia competidores que vinham de longe. Assim, enquanto transcorria o impasse, vi se formar a meu lado uma roda em que alguns garotos começaram a rimar de improviso.

É assim também em São Paulo, onde, como conta Moreira (2014), muitos dos artistas do rap contemporâneo vieram das batalhas de MC's e participam de saraus como a Cooperifa. Um exemplo dessa mistura é a que trago a partir do poeta GOG, rapper do Distrito Federal, cujo poema *Brasil com P* Sandro Sussuarana costuma recitar em saraus e eventos. Falando sobre realidades comuns às periferias, GOG compôs esse rap, gravado depois com participação da cantora de MPB Maria Rita, usando apenas palavras iniciadas com a letra “p”. GOG foi um convidado, em 2009, do Sarau Bem Black, também inspirado na Cooperifa e precursor do Sarau da Onça. No blog do Bem Black, podemos ver referências a sua participação: “Por fim, o rapper brasileiro GOG, que em letras como Brasil com p reforçou a costura do sarau com as outras linguagens artísticas, que serão sempre bem-vindas no evento” (SARAU BEM BLACK, 2009).

Nessas interseções, como venho buscando demonstrar, a questão racial está sempre evidente. Barbosa (2013), que estudou a participação de mulheres no cenário do hip-hop na Bahia, aponta que marcadores sociais de gênero e raça são sua parte constituinte. Pode-se notar tal peculiaridade, através do depoimento de uma entrevistada, que elabora comparações:

Teresina e Maranhão parecem muito com a gente, assim, do nordeste, são os estados (sic) que mais parecem com a Bahia; eles têm muita cultura africana prevalecendo dentro do hip-hop [...]. E a Bahia tem uma coisa, essa coisa muito forte. Com toda a história do movimento negro que aqui tem né, a referência que se é (Vivian, militante)" (BARBOSA, 2013, p. 70).

Soma-se a isso que, conforme a autora, a maioria das interlocutoras em seu estudo habita periferias, onde a ação repressiva do Estado, sob a figura das instituições policiais, gera "um ambiente de insegurança que representa um dos mais cruéis limites para a vida da população jovem e negra destas regiões" (BARBOSA, 2013, p. 65).

Assim, surgem nesse contexto pautas prementes como a defesa da identidade étnica, a afirmação de valores da negritude, e a luta antirracista e contra o genocídio do povo negro, que é afetado especialmente nas periferias. Tal aspecto remonta ao princípio do hip-hop como movimento organizado, na Bahia nos anos 90. Barbosa aponta que os primeiros ativistas do hip-hop soteropolitano passaram por organizações militantes (movimento negro, de mulheres e LGBT). Havia, desde então, relevante participação dos artistas em ONG's, associações culturais, religiosas, pastorais e programas de extensão universitária, vivenciando uma formação político-cultural que tinha influência direta nas temáticas escolhidas para construir o hip-hop na capital: "raça, gênero e profissionalização" (BARBOSA, 2013, p. 68). Ademais, afirma a autora, o hip-hop tem por característica o uso do "espaço público como afirmação do bairro, da comunidade que pertence e de seus interesses" (BARBOSA, 2013, p.75).

Nesse sentido, a pesquisadora afirma algumas das influências do movimento hip-hop na Bahia e outros estados brasileiros: a luta pelos direitos civis e o movimento *Black Power*, nos EUA. No Brasil, grupos e artistas de São Paulo como Racionais MC's, DJ Thaíde e DJ Hum foram influências importantes para os primeiros artistas-militantes do hip-hop em Salvador. Através dos meios de comunicação de massa (filmes, vídeo clipes, programas de tv e revistas), confor-

mava-se e difundia-se uma “identidade coletiva de juventude ressignificada a partir da realidade local” (BARBOSA, 2013, p. 68).

A roupagem do hip-hop em terras baianas pode ser verificada, como expõe Barbosa, na influência de religiões de matrizes africanas nos nomes de grupos de rap como Erê Gitolu e Opanijé, e o nome dado à primeira posse²⁴ em Salvador – Orí, que significa “cabeça” em Yorubá. Outras posses trazem tal referência: Quilombo Vivo, Fúria Negra, Negranada (BARBOSA, 2013). Ademais, a África está envolvida em grande parte dos aspectos da cultura hip-hop. Nascimento, usando termos de Zumthor, aponta que o MC ou rapper, como “pessoa da palavra”,

possui uma voz que exerce um poder de ‘chamado’ em seus pares e as palavras emitidas por ele são empoderadas, constituindo-se ‘palavras-força’, como acontece nas ‘culturas do verbo’, como as africanas, por exemplo, onde o ritmo da voz viva determina as relações sociais e tem poder organizador (NASCI-MENTO, 2012, p. 48).

Quanto a esse ponto, Fernandes e Pereira (2017) discutem as aproximações entre o rapper e o *griot*, figura presente na África tribal e que representa a pessoa que conta as histórias de uma comunidade, sendo em geral um ancião, devido à sua sabedoria e conhecimento. Assim, o rapper seria o elemento que, à semelhança do *griot*, “expressa e revela sua comunidade exercendo um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de denúncia e de crítica social” (FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 621). Segundo as autoras, tal tradição oral teve continuidade na diáspora, podendo ser percebida na proximidade em práticas como a dos *prayers* (pastores negros) nos EUA, e os repentes, no Nordeste brasileiro. Mais uma vez, o infinito ir e vir de práticas orais que se intercambiam e interseccionam.

²⁴ Uma posse é a reunião de vários elementos do hip-hop em determinado bairro ou espaço. Assim, a existência de um grupo de b.boys (dançarinos de break) no bairro não constitui uma posse, mas sim a existência conjunta de DJs, b.boys e grafiteiros, por exemplo, neste espaço (BARBOSA, 2013).

Moreira (2014, p. 19) recorda Nelson Triunfo, artista do sertão pernambucano e um dos precursores do hip-hop em São Paulo, que “carrega além do rap, a embolada, o baião, o frevo, o maracatu, o forró e outros ritmos regionais brasileiros”. Salles costura esta mistura:

As tradições orais africanas, que no Brasil ao longo da história se diluíram na miscigenação [...], na segregação americana permaneceram nesses 500 anos para desembocar no rap. Os *griots*, contadores de história que carregavam na memória toda a tradição das tribos africanas, preservaram suas técnicas em versos passados de pai para filho (como os romances medievais conhecidos ainda hoje no Nordeste, ou os repentistas, emboladores, cantadores e todas as outras categorias de poetas populares no Brasil)” (PIMENTEL *apud* SALLES, 2007, p. 77).

São muitas as referências ao tema, também, em letras de músicas que evidenciam esses diálogos. Salles (2007) traz algumas, das quais destaco: Rappin Hood, no CD *Sujeito Homem* (Trama, 2001), canta em parceria com a dupla de repentistas Castanha & Caju a canção *De repente*: “seja no sudeste, seja no nordeste/ o rap é o repente, e eu sou cabra da peste”. Na música *Desafio no rap embolada*, do álbum *Assim Caminha a humanidade* (Trama, 2000), o rapper Thaíde rappeia em tom de desafio, batalhando com Néelson Triunfo. Chico César, que participa como “mediador” da peleja, parece de certa forma concluir amainando o debate: “Ninguém perdeu, todo mundo ganhou/ pois o povo aprendeu com o cantador/ veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo/ o rap, o repente, o neto e o avô”. E não apenas o repente é apresentado nas canções como irmanado ao rap nacional: é ainda Rappin Hood quem, na faixa *Sou negrão*, também do álbum *Sujeito Homem*, canta com Leci Brandão, referenciando vínculos com o partido-alto.

Ainda conforme Salles (2007), apoiado em David Treece, existe um fio condutor fundamentado no vínculo entre fala e ritmo das formas musicais de origem africana e que tece o elo entre uma tradição originalmente brasileira (do jongo, do partido-alto ou do samba-de-

-breque) e o atual rap no Brasil, de filiação norte-americana. É preciso notar, ainda, como salienta Freitas (2018), que essas práticas sempre se atualizam, fundindo-se a tecnologias pós-modernas, o que também propicia o apelo das práticas culturais às novas gerações.

Manifestações culturais interligam-se. Práticas “importadas” se reconfiguram com traços nacionais. Linguagens se fundem, geram outros significados e ritos. Embora eu não tenha tentado estabelecer uma linha processual, debate que os estudiosos mencionados têm feito com muita profundidade, busquei aqui demonstrar essa teia em que a cena do slam se conforma, fruto e desfrute de diversas outras cenas e sons.

Sussuarana e o Sarau da Onça

Em 2017, primeiro ano desta pesquisa, havia seis slams em atividade em vários pontos da periferia de Salvador. Eram eles: Sarau da Onça, que promovia tanto saraus como competições de slam em Novo Horizonte, Sussuarana; Slam Deixa Acontecer, na Praça Marina de Queiroz, Espaço Cultural Casa do Povo, no final de linha da Sussuarana Velha; Slam Case Feminina, na Comunidade de Atendimento Socioeducativo (CASE) da Fundação da Criança e do Adolescente (Fundac), no bairro Tancredo Neves; Slam das Minas, na Praça do Conjunto ACM, no bairro do Cabula; Slam da Quadra, na Quadra Esportiva do bairro de São Caetano; e Slam da Raça, no Abaeté, localizado no bairro de Itapuã. Em 2016 havia acontecido também o Slam Lonan, no Pelourinho, como parte das iniciativas artísticas da Ocupação Coaty, que buscava revitalizar a área do conjunto arquitetônico da Ladeira da Misericórdia (embora componha o Centro Histórico, essa área se havia configurado espaço “esquecido” na paisagem da cidade²⁵).

²⁵ Conforme informações do blog, Slam Lonan: Peleja Poética da Bahia, em <http://slamlonan.blogspot.com/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Nas primeiras incursões em campo pude conhecer o Slam das Minas e o Slam da Onça. Já em 2018, quando realizei mais detidamente a pesquisa de campo, minhas experiências recaíram no segundo. Apenas o Slam da Onça e o Slam das Mulé, surgido em 2018, em Camaçari, na região metropolitana de Salvador, seguiram realizando batalhas com regularidade e participaram do campeonato estadual. Já o Slam das Minas participou de circuito próprio de slams femininos e fortaleceu atividades em sua comunidade, para além das batalhas de poesia, como se podia verificar por postagens em sua página no Facebook.

Mas, antes de adentrar no Slam da Onça, recupero a história de um dos saraus precursores e um dos mais representativos da capital soteropolitana, realizado, desde 2009, no Pelourinho, centro histórico de Salvador: o Sarau Bem Black – Palavras Faladas da Blackitude, promovido pelo Coletivo Blackitud: Vozes Negras da Bahia. Barbosa, em 2013, afirmava que o coletivo tinha o intuito de realizar intervenções sociais a partir da arte: “A base do trabalho é o hip-hop, a partir dos quatro elementos, mas tudo orientado pelo quinto elemento: conhecimento, trabalho social” (BARBOSA, 2013, p. 83). A autora comenta:

Segundo um dos seus idealizadores Nelson Maca²⁶, o sarau tem orientação negra, é adulto, na sua maior parte, e acontece toda noite de quarta-feira em um bar africano²⁷ em pleno centro histórico de Salvador. Conforme Maca, o Sarau Bem Black foi estruturado, concreta e simbolicamente, a partir de referências de elementos, ideias e demandas do mundo negro: candomblé, pan-africanismo, atabaques, hip-hop, música negra mundial” (BARBOSA, 2013, p. 83).

As con(in)fluências de que tratei no capítulo anterior ficam bastante evidentes aqui, quando percorremos o blog do sarau: o evento nasce inspirado nos saraus da Cooperifa, escolhendo-se

²⁶ Poeta, professor e agitador cultural, conforme dados biográficos em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/350-nelson-maca>. Acesso em 08 nov. 2021.

²⁷ Tratava-se do Sankofa African Bar, no Pelourinho.

inclusive o mesmo dia da semana para acontecer (quartas-feiras), mas traz “cor local” (SARAU BEM BLACK, 2009), com referências afro-centradas, além de ser estreitamente ligado ao hip-hop:

Integram o sarau, o Rap do grupo Opanijé, que inicia e encerra o sarau, um DJ residente – DJ Joe²⁸ – que, a cada edição, homenageia um artista ou grupo da música negra mundial. A atividade recebe também outros poetas de Salvador. Há convidados, que podem ser da música, da dança – incluindo o Breaking, o grafite, teatro, cinema, política, literatura, poesia etc. e todos se expressam com suas respectivas linguagens simbólicas (BARBOSA, 2013, p. 83).

Quanto à temática, a ênfase parecia restar em poemas que mostravam “um pouco da visão de quem vive numa outra Salvador” (texto de Ana Cristina Pereira, SARAU BEM BLACK, 2009). O blog, comentando sua primeira edição, contava: “nos momentos finais do Sarau, foi a vez da plateia se manifestar. Representantes de escolas e estilos variados (acadêmicos ou não) aceitaram o desafio de encarar o microfone”. E convidava leitores a participar: “Para quem quiser se arriscar na edição desta quarta, é bom saber que no Sarau Bem Black vale de tudo: poema autoral, do poeta preferido, trecho de música, levar cola, pedir ajuda à plateia, repetir se errar...” (SARAU BEM BLACK, 2009). O momento do microfone aberto é ressaltado como característica do caráter democrático do Sarau, o que se percebe em uma narrativa como: “Cleide, que sacou um poema esperto sobre cabelo e ainda inscreveu a mãe... Teve muita gente na plateia que garantiu que vai voltar com o verso na ponta da língua” (Ana Cristina Pereira, SARAU BEM BLACK, 2009). Barbosa depõe, em síntese:

Fiquei positivamente impactada com o Sarau Bem Black, sobretudo por ser um espaço em que se evidencia fortemente a relação entre ação política e ativismo cultural, e a diversão, que fortalece os laços identitários da juventude majoritariamente negra de Salvador, por meio de concepções estéticas, políticas, culturais que nascem do seu próprio cotidiano (2013, p. 84).

²⁸ Morador do bairro do Cabula, onde mais tarde surgiria o Slam das Minas.

Ali já se encontravam os fios que ligariam ao que estava por vir. Na edição de 30 de setembro de 2009, conforme se vê em anúncio no blog do sarau, foi exibido o filme *SLAM: All in Line for a Slice of Devil Pie*. A postagem traz na sinopse: “inspirado nas poesias de ruas e bares, poesia do SLAM, trazendo como protagonista um dos maiores poetas do gênero nos EUA: Saul Willians”. O filme é referência na cena das batalhas.

Embora o slam em Salvador não tenha surgido ali, o Sarau Bem Black foi mais uma onda no fluxo que construiu sua cena. Foi seguindo um conselho de Maca que, em 2011, Sandro Sussuarana, na época frequentador assíduo do sarau do Pelourinho, criou o Sarau da Onça, na Sussuarana, que mais tarde originaria o Slam da Onça. Sandro já era apresentador no Bem Black, e Maca lhe questionou por que ele, de registro “Ribeiro dos Santos”, mas que levava seu bairro por sobrenome, não realizava um sarau na “sua periferia”, afirmando que saraus de periferia teriam mais força. Desde então o Sarau da Onça tem existido e resistido por ali, no bairro da sussuarana, onça que é, nas palavras de uma moradora a quem uma vez pedi informação, “pequena, mas valente”.

Adentrando, aqui, no cenário do bairro, quero recordar o poeta Renildo Santos declamando:

Vivi em meio ao crime, e vi vários cair/ e ainda hoje vejo vários se iludir/ eu quase me iludi também/ mas o rap me salvou/ antes do crime, a poesia me abraçou/ me senti vivo/ e passei a me orgulhar/ hoje Sussuarana é que é meu bom lugar/ [...] mas independente do sufoco, pipoco/ os loko que tão solto/ não há paisagem mais bela do que as casa sem reboco. (Renildo Santos, poema *É daqui que vim*, recitado no Slam da Onça em 29/09/2018, e publicado²⁹ na antologia *Poéticas periféricas...*).

O bairro Sussuarana – compartilhado em Sussuarana Velha, Sussuarana Nova e Novo Horizonte – ocupa a região do centro geográfico de Salvador, próximo ao Centro Administrativo da Bahia (CAB), onde estão sediados diversos prédios do governo estadual.

²⁹ Na versão do livro, Renildo usou “a Onça que é meu bom lugar”.

A região tem cerca de 54 mil habitantes³⁰. Seu nome advém de uma espécie de onça que habitava o local, extinta com a destruição da Mata Atlântica gerada pela urbanização e inchaço demográfico na década de 1980 (NUNES, 2015). A referência à existência da mata acontece na fala de moradores do local, como pude notar em duas de minhas incursões.

As menções quanto à formação urbanística do bairro aludem, também, às vielas, visíveis também em outros bairros populares de Salvador, que se repartem, a partir de suas avenidas e ruas principais, em vias estreitas e tortuosas. Formação que, para estudiosos, é fruto da falta de planejamento e dificulta a aplicação de projetos urbanos no local:

O bairro de Sussuarana nasce de forma espontânea, sem planejamento e, durante muitos anos, sem qualquer intervenção significativa em seu espaço pelo poder público. Um exemplo das consequências futuras dessa falta de planejamento é a construção de redes de esgotos pelo programa Bahia Azul. É muito mais fácil a aplicação do projeto no bairro de Costa Azul, onde a maior parte de suas ruas são ordenadas, do que em Sussuarana, onde as ruas em muitos casos são vielas (QUEIROZ, 2016, p. 6).

O *banner* do Sarau da Onça, geralmente pendurado no palco a cada evento, representa a figura da onça, em posição de ataque e, ao fundo, as ladeiras e construções de encostas que tanto caracterizam a “quebrada”. Assim como falas de moradores aludem às vielas, referenciam também a luta e o sentimento de pertença existente entre os moradores do lugar.

Foi nessa comunidade de becos e vielas, de amor e luta, que viria a se formar o primeiro slam baiano, a partir da figura carismática e do protagonismo de Sandro Sussuarana. O poeta e produtor cultural conta que começou a frequentar o Sarau Bem Black em 2009, quando este surgiu, e em 2010 se tornou um apresentador do evento. No ano seguinte ele viria a criar com outros moradores

³⁰ Dados do censo IBGE de 2010.

o Sarau da Onça, primeiro sarau de periferia em Salvador. Como eventos com características bastante semelhantes, o sarau Bem Black acontecia sempre às quartas-feiras e o da Onça aos sábados. Sandro, durante roda de conversa na Flipelô (Festa Literária Internacional do Pelourinho), em 2018, recordava que um dos motivadores à criação do Sarau na Sussuarana por moradores do bairro era a oportunidade de falarem por si mesmos – sobre si e sobre seu lugar. Em vista de uma notícia divulgada pela mídia apontando Sussuarana como o 3º bairro mais violento da cidade, com 23 mortes em um fim de semana, eles se revoltaram, pois, morando ali, eles não viam isso. Dessa forma, o sarau foi a alternativa encontrada para promover a autorrepresentação da comunidade, contra a narrativa que dela faziam outros setores da sociedade. Sandro conta:

A gente sempre soube que a Sussuarana era um bairro de produção cultural muito forte, porque lá tem muitos grupos culturais, grupos de capoeira, de teatro, grupos de rap, grupos de dança, enfim, uma infinidade de grupos culturais na comunidade, de percussão e tudo mais, e a gente nunca via esses grupos culturais na mídia, nem no jornal, nem rádio, nem televisão, nem lugar nenhum. E todas as vezes que nós víamos a nossa comunidade passar na televisão, ou em qualquer jornal sempre foi falando da questão do tráfico, da morte, e tal. E a gente já não estava mais, a gente nunca esteve satisfeito, pra falar a verdade, mas a gente já não estava mais aceitando, né, vendo tanta qualidade de produção e não ser reconhecido. Então quando a gente criou o Sarau da Onça foi pra dar essa ênfase [...]. E eu, por fazer teatro, por produzir hip-hop na Onça, por ser professor de capoeira, e outras pessoas, eu falei assim, gente, não é possível que a gente não possa fazer nada pra mudar isso, né, e aí foi depois já de eu ter conhecido o Sarau Bem Black, e eu já estar atuando dentro do Juventude Negra Pela Paz, já há 4 anos, que a gente pegou e falou, não, vamos fazer, e a proposta foi essa do Sarau da Onça, de trazer esses grupos culturais, e falar assim, galera, vamos dialogar aqui de forma positiva sobre a nossa comunidade. Já que eles não vão vir falar sobre a nossa comunidade bem, a gente vai sair falando dela (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Nesse processo, ativistas e produtores culturais buscaram promover diálogos entre os grupos da comunidade, que se estendiam também ao diálogo entre comunidades. Para Sandro, como nos contava na roda de conversa na Flipelô, com o trânsito da “galera” entre saraus e eventos culturais-artísticos cria-se uma rede de “positivação” destes lugares – uma “ocupação”. Essa ocupação é capaz de reagrupar comunidades em torno de espaços e momentos de socialidade em lugares antes esvaziados, ou em novos lugares que surgem nessa movimentação. Para ele, o cidadão passa a sentir-se representado quando ouve falarem bem de sua comunidade, do que acontece de bom ali.

Além de promover saraus, o Sarau da Onça passou a organizar rodas de conversa, oficinas de criação literária, entre outras atividades culturais, e publicou duas antologias de poetas periféricos: *O Diferencial da Favela: Poesias quebradas de quebrada* (2014) e *O Diferencial da Favela: Poesias e contos de quebrada* (2017). Para participar no concurso que selecionaria os poemas, foi necessário que o poeta candidato apresentasse comprovante de endereço. No prefácio à edição de 2017, Dayse Sacramento, idealizadora do projeto Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras, propõe:

O Sarau da Onça foi idealizado e continua sendo protagonizado por jovens negras (os) de um bairro periférico de Salvador, a Sussuarana, que surgiu como uma iniciativa de potencializar outras formas de (re) existir na comunidade através da força-palavra e favorecer os encontros que sempre motivam muito mais do que a escuta ou o recitar de textos, acentua as trocas simbólicas entre quem participa e se configura como lugar de reconhecimento e legitimação do protagonismo de sujeitos que buscam, através do texto literário, referenciar temáticas que tratem do seu cotidiano, quando, por exemplo, denunciam a violência policial e o genocídio da juventude negra (SARAU DA ONÇA, 2017, p. 9).

Nesse sentido, a afirmação da identidade racial é crucial. O próprio local onde ocorre o sarau tem originalmente essa proposta:

o Cenpah – Centro de Pastoral Afro Padre Heitor Frisotti, é uma casa ligada à igreja católica, fundada em 1999 como um centro de promoção da cultura negra que, em parceria com várias instituições do bairro e da cidade, apoia e promove iniciativas ligadas à discussão da realidade do povo afro-brasileiro.

O Sarau da Onça iria dar origem, nesse mesmo espaço, 4 anos depois, ao Slam da Onça, que acompanhei de perto ao longo dos dois anos de minha pesquisa. Indo a São Paulo para lançar, na Bienal Internacional do Livro, em 2014, a primeira antologia de poesias organizada pelo Sarau da Onça, Sandro assistiu à sua primeira batalha de poesias – o Slam da Guilhermina, ativo ainda hoje, e um dos mais conhecidos do país.

[...] antes disso Maca sempre falou do slam, mas ele nunca tinha feito, então em 2014 eu conheci o Slam da Guilhermina, participei, conversei com alguns produtores, eles me explicaram como é que funcionava, quando eu voltei eu criei o Slam da Onça, e que aconteceu a primeira edição 22 de outubro de 2014. Meio amistosamente, ainda não tinha, ainda não estava no circuito do nacional, era uma coisa mais pra gente saber como é que estava a questão de competição da galera, se a galera estava produzindo bem, com qualidade, então foi mais amigoso, mas foi bem bacana. E aí a gente fez 2014, e tá até hoje (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Promover o slam significava um passo a mais na direção de uma maior qualidade artística, de potencializar e incentivar talentos literários na comunidade. Reproduzo a narrativa de Sandro sobre as diferenças entre o sarau, que já existia, e o slam:

[...] a quantidade de poetas, homens e mulheres, tinha aumentado, porque no começo do sarau não tinham tantos, eram pouquíssimos, na maioria de fora; quando nós percebemos que dentro da comunidade muitas pessoas tinham se percebido enquanto artistas, enquanto escritores, e que a gente começou a potencializar isso, nós transformamos em slam para dar um incentivo diferenciado pra questão da escrita e da leitura. Porque quando você escreve para você participar de um sarau,

embora você escreva com uma certa qualidade, um certo engajamento, um profissionalismo, você escreve e vai lá apresentar seu trabalho pra que as pessoas conheçam, e o slam, por ser uma questão competitiva, tem um afincão muito maior da preocupação na pesquisa, no estudo, no entender o que as palavras estão falando, na questão da interpretação, de como você quer que as pessoas sintam a poesia que você vai recitar, da dedicação que você tem em ensaiar ela, vários dias para você ir numa competição e você fazer bonito, porque sua poesia vai ser votada, vai ter uma nota pra ela [...]. Então a gente criou o slam pra isso, pra incentivar a escrita, né, profissional, mesmo, engajada, política, direcionada, e a leitura, mas com a interpretação do texto boa, com dedicação, com entendimento, e acima de tudo com profissionalismo (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

No último Sarau da Onça de 2018, que acabou tornando-se uma roda de conversa, Sandro contou como vários outros slams depois partiram dessa experiência em Sussuarana, que por algum tempo foi a única. Muitos poetas “se descobriram” ali. Sandro explica que por ter sido o primeiro slam da cidade, muita gente de fora ia batalhar lá, mas que hoje a maioria dos competidores é da própria comunidade – à época de nossa conversa, ele calculava que de cada 15 pessoas inscritas em uma edição, cerca de 10 eram de Sussuarana.

Em 2017 houve uma proliferação de batalhas pela capital, a maior parte na região da Sussuarana/Cabula. Sempre houve um trânsito entre essas várias comunidades e mesmo slammasters (os mestres de cerimônia) de uma batalha apresentavam-se batalhando em outra. Trago como exemplo a fala de Kuma França, poeta do bairro de Cajazeiras, campeão do Slam Bahia em 2017:

Quando eu conheci o slam eu tava, a gente ‘tava formando o Coletivo ZeferinaS, que é o coletivo que eu faço parte, que a gente conheceu através do Jaca, também, e aí a gente foi fazer uma intervenção no Slam da Raça. [...] E aí eu trocava ideia com o organizador, né, com Indemar, e aí ele foi e falou pra mim, “velho, vai ter o Slam da Onça”, que também tinha o sarau que é famoso, né, mas eu nunca tinha

ido, no Sarau da Onça eu fui esse ano, mas eu já fui lá no Slam. Aí ele pegou e falou assim pra mim, “ó, vai ter o Slam da Onça e a premiação é uma tatuagem”, aí eu peguei e fui, não pelo slam, não pela poesia, foi pela tatuagem. Cheguei lá, ganhei o slam e não foi uma tatuagem, ele me ludibriou só pra eu participar (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Na fala de Kuma, destacamos as menções – além de ao sarau e ao slam da Onça – ao Coletivo ZeferinaS e ao JACA, respectivamente coletivo afro-feminino e coletivo da juventude, ambos do bairro de Cajazeiras, e ao Slam da Raça, que acontecia no bairro de Itapuã. As periferias de Salvador vivem, assim, um intenso movimento político-poético, em que cenários são compartilhados, livros publicados e lançados em saraus, uma disseminação que causa um efeito dominó reverso em tom de levante nessas comunidades.

Os personagens se atravessam, e as histórias se atravessam como as conversas lançadas de um a outro lado da rua, ou de um ponto a outro da arquibancada e do palco-chão do slam, na Sussuarana. Dessa convergência partem e chegam os atores que recitam poesias em ônibus, os que participam de batalhas de rimas, que levam e trazem poesia pela metrópole, e aportavam em Novo Horizonte, onde o Slam da Onça acontecia, enquanto eu os observava chegar, sentada na calçada em frente ao Cenpah – com alguns deles trocando conversa –, e na arquibancada do Anfiteatro Abdias Nascimento, impressionando-me com a sensação singular de saber que todas aquelas pessoas estavam ali, em noite de sábado, para dizer e, principalmente, ouvir poesia.

Pega a visão! – etnografias das batalhas

Eu já havia ido algumas vezes ao Novo Horizonte, para assistir a saraus e slams. Os eventos acontecem no anfiteatro Abdias Nascimento³¹, no espaço do Cenpah, onde são feitos diversos trabalhos comunitários, como um cursinho pré-Enem. Mas, em julho de 2018, fui a campo pretendendo deambular pelos arredores do Cenpah, indo mais cedo do que de costume. Era um sábado quente e ensolarado. Saí do Rio Vermelho, que foi sempre minha “base” em Salvador. Aguardei por alguns minutos no ponto próximo ao Largo da Mariquita, onde se concentram moradores e turistas ao redor de restaurantes, quiosques de lanches, barezinhos em frente à orla. Em outras vezes a espera levou mais de meia hora, mas nessa o ônibus logo apareceu.

No trajeto, a paisagem vai se modificando em trechos. Primeiro, dos prédios residenciais e comerciais que se estendem desde a orla do Rio Vermelho, até a larga e longa Avenida Antônio Carlos Magalhães, que leva à região do Iguatemi – zona em que está o terminal rodoviário municipal. Ali também está o Shopping da Bahia, onde sempre descem e sobem muitos passageiros. Depois de passar pelo shopping, as construções ficam mais espaçadas. São cerca de 40 minutos entre o Rio Vermelho e a Sussuarana, onde fica o Novo Horizonte. Já quase chegando ao meu destino passamos pelo complexo do Centro Administrativo da Bahia (CAB). As construções depois dali voltam a proliferar. Mais ao longe, vê-se uma grande quantidade de casas, muitas com tijolos à vista, dispostas de maneira aparentemente desordenada nos morros, em uma imagem típica do que se representa costumeiramente como a “quebrada”. Já à

³¹ Abdias do Nascimento foi um poeta, dramaturgo e professor, referência na luta contra o racismo e criador do Teatro Experimental do Negro, ainda na década de 1940. O nome do anfiteatro que lhe homenageia é “Abdias Nascimento”, sem a preposição, grafia que reproduzo aqui.

beira da avenida Ulisses Guimarães começam a surgir os pequenos comércios e edifícios residenciais.

Desci do ônibus. Havia muito movimento, como de costume. O comércio intensamente agitado no sábado à tarde, com muitas lojas de roupas e mercados, padarias, quiosques de lanches. O trânsito é intenso, de veículos e de pessoas. Algumas lojas contam com anúncios em aparelhagem de som. Chegando perto da esquina com a rua do Cenpah, o cenário já começa a se reordenar. Seguem as muitas lojinhas de roupa, com preços populares e peças expostas em manequins fora das lojas, invadindo a calçada. Reparo também muitos salões de beleza e lojas de produtos cosméticos. Mas, virando a esquina, sinto então adentrar quase que num clima de “vila”, ainda decorada com bandeirinhas verde-amarelas, resquício das então recentes festas juninas e da Copa do Mundo. Da rua repartem-se vielas, em subidas leves. A geografia local lembra uma espinha de peixe, de traçados irregulares.

Os sons alternando-se e o trânsito das pessoas na rua e suas atitudes fazem lembrar uma pequena “festa” musicada: porque as calçadas são estreitas e irregulares, porque os comércios muitas vezes se estendem por elas e até mesmo porque pequenos grupos param defronte às portas ocupando a calçada, muitos caminham na rua, como eu, disputando espaço com os carros. As ruas também são estreitas e movimentadas. As pessoas andam em pequenos grupos, trios, duplas. Famílias inteiras. Jovens e mais velhos. As bandeirinhas, as músicas, os risos e falas em voz alta, pessoas e crianças reunidas nas portas das casas, homens com latas de cerveja nas mãos, parados ou caminhando pela rua. Tudo lembra uma festa. Um grupo jogava dominó em uma mesa de bar. Mulheres conversavam na porta de um salão de beleza. Pessoas carregavam sacolas de compras e suas crianças. E, por coincidência, como invariavelmente em minhas visitas, vi alguém levando nas mãos um bolo.

Cheguei cedo, como de costume. Fui fazer hora comendo um lanche e tomando uma cerveja. Observo

a movimentação. Cavalos, coisa disparatada para um bairro de metrópole. As pessoas estão sempre em grupos, falando, gritando. Chamam-se pelo nome. Por vezes vejo um grupo passar com bolo e o que parecem ser salgadinhos de aniversário (ainda se fazem festinhas de aniversário como no subúrbio em que eu mesma morei quando criança no Rio de Janeiro) (Trecho do caderno de campo – 19/08/17).

As pessoas parecem se conhecer, não entre todas como em uma cidade de interior, mas em seus pequenos grupos ao longo da rua. À diferença da avenida principal da Sussuarana, em que saltei do ônibus, aqui as pessoas parecem passar e ficar – um espaço de permanência e convívio, com paradas em pontos e portas. Na avenida principal, nota-se um espaço de passagem. Lá, as linhas de caminho são mais retas: ir e voltar. Aqui, há o atravessar, o parar, o “estar” ali. Mesmo o indo e vindo aqui tem outra dinâmica: as pessoas também tomam cerveja e comem seus lanches enquanto caminham. As refeições, assim, sendo feitas na rua e não dentro de estabelecimentos, me remetem a uma rua-extensão de casa. As pessoas ouvem música alta, falam alto, as conversas também “atravessam” a rua.

Da Matta afirma, sobre estes espaços:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DA MATTA, 1997, p. 14).

Mais tarde, em certa ocasião ouvindo o poeta Kuma França em um simpósio³² na Universidade Federal da Bahia (UFBA), pensei mais profundamente nessa rua-extensão da casa. Kuma afirmava que na periferia “a gente é filho do vizinho, tem a chave... tem o cachorro que é da vizinhança inteira, todo mundo coloca água...”.

³² *Experiências Trans e Negras na Arte Contemporânea*, no XIV Enecult (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), realizado em agosto de 2018.

Voltando à incursão daquela tarde, em dado momento em que percebi que estava me perdendo pedi informação a um vendedor de lanches. Acabei, na conversa, obtendo dele um mapa esboçado desta forma: Sussuarana é lá onde desci – começando na Cidade Administrativa, a Sussuarana Nova, até o final de linha da Sussuarana Velha, em direção à Mata Escura (onde não cheguei a passar). Sussuarana, então, fica no eixo principal, exatamente onde passa a Avenida Ulysses Guimarães. As comunidades é que “entram”, me ensinou o vendedor. E ele precisou ainda mais: que o Novo Horizonte era mesmo dali “daqueles coqueiros para cá” (de onde estávamos, isso não incluiria o Cenpah, ou seja, nas falas dos moradores os limites são sempre fluidos).

O vendedor adicionou ainda o que outra moradora já havia me contado, que antes “ali era tudo mato”.

Uma senhora que me ajudou a achar o caminho, começou a contar várias coisas sobre sua vida no curto percurso que caminhamos juntas. Nisso, contou que há 20 anos, quando se mudou para o bairro, era tudo mato, que foi crescendo com invasões de terras, que eram do governo. Tinha até onça – por isso o nome do bairro ser Sussuarana que é uma espécie de onça pequena, mas valente (Trecho do caderno de campo – 15/04/2018).

Então, depois de ter me perdido e me encontrado, retornei à Avenida Ulysses Guimarães. Notava em todo o percurso casas de dois e três andares. Algumas com um comércio no primeiro andar. O 2º e o 3º andar muitas vezes estão sem acabamento ou pintura. Tal conformação pode denotar uma ascensão econômica gradual, já que seus moradores estão construindo e melhorando suas residências aos poucos, traço que é comum a bairros de periferias.

Depois de andar um pouco, retornei para o Novo Horizonte e parei em um bar, para aguardar o slam. Enquanto a noite caía, eu ali sentada reparava o movimento. A maior parte das pessoas que passam é negra. Ali na rua, enquanto espero, vejo as pessoas

brincaremos umas com as outras, trocando ideias. A conversa vem de um lado para o outro – atravessa a rua. Vi passar um menino que já vi em um slam ou sarau da Onça.

Vamo' batalhar! – Aquecimentos

Os momentos que antecediam os slams eram de grande importância no trabalho de campo. Como eu sempre chegava cedo, ficava sentada em um degrau da porta ao lado do portão do Cenpah. Degrau importante na pesquisa, já que ali esperando os slams começarem é que eu acabava conhecendo alguém e onde fiz a entrevista com Mestre Aedo. Foi ali também que travei contato com Ana Karina, slammer que me trouxe várias reflexões sobre a cena do slam, inclusive ampliando minha visão para abranger, nesta cena, outros movimentos irmanados como as batalhas de rima e os poetas que declamam em ônibus coletivos.

Na tarde que venho narrando neste capítulo, depois de beber minha latinha de cerveja, fui para a frente do Cenpah, já perto do horário previsto para começarem as inscrições. Enquanto eu esperava ali, chegaram duas meninas que se sentaram ao meu lado naquele degrau na calçada estreita – uma delas era Ana Karina. Perguntaram se eu estava esperando alguém, eu disse que aguardava o slam. Elas também estavam lá para a batalha. Comecei a timidamente fazer algumas perguntas. Ana estava lá para competir e incentivava a amiga a se inscrever também. As duas vieram da região do subúrbio ferroviário e circulam pela cena da poesia e hip-hop na cidade, frequentando batalhas de rimas e declamando poesias em ônibus.

Eu, então, falei que pesquisava slams. Elas seguiram conversando comigo e riram porque eu era de mais longe ainda que elas (na época eu morava no Recôncavo e ia a Salvador só para assistir às batalhas). Em algum momento, disseram que era importante divulgar a cena do hip-hop porque é “escondida” – as pessoas sabem que Salvador tem samba, mas não que tem rap.

Quando o centro abriu, fomos para a arquibancada. Sentei-me próximo às meninas, que ficaram um degrau acima, e me pus a notar a chegada do público. Rilton Jr., que viria a ser campeão do Slam da Onça naquele ano, chegou e ajudou Sandro pendurando o banner do sarau no palco. Rostos que eu já vira muitas vezes e algumas pessoas que, via-se pelos assuntos e a conversa próxima, eram bem conhecidos entre eles. Enquanto o público ia chegando e se dispondo pela arquibancada, esse primeiro grupo discutia temas relativos ao campeonato de slam e a eventos em que o sarau esteve ou estaria envolvido. Sandro também montou na mesa redonda no canto esquerdo do palco (próximo à parede com a figura e o nome de Abdias Nascimento) uma pequena livraria com obras de autores da casa: *O Diferencial da Favela: Poesias e contos de quebrada*, *Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*, e o dele próprio – *Verso(s) sob(re) mim*, além do cd *Poesia de Revolução Verbal*. A conversa transcorria sobre a publicação de livros e a participação em eventos como a Flipelô, cuja 2ª edição se aproximava e envolveria poetas do sarau.

Algumas pessoas que chegavam se aproximavam e tiravam fotos da mesa com livros e de si mesmos no cenário. Notei certo orgulho – para mim, a sensação de vê-los tirando suas fotos não era como a de ver uma foto sendo tirada frente a um “cartão postal”, um monumento, um ponto turístico – algo da paisagem e, portanto, de todos e de ninguém. Tampouco uma foto para mostrar a fruição de uma atividade prazerosa, como uma foto dentro de um bar, um restaurante decorado... Pareciam-me fotos de autor em frente a sua obra. As pessoas eram parte daquilo tudo.

A essa hora estavam lá também outros slammers que eu já havia assistido. Bolha³³, um garoto muito jovem e que eu viria a entrevistar, chegou entusiasmado exclamando “Vamo’ batalhar!!”.

³³ Bolha é o apelido de Vinícius Simões Lima, slammer então com 16 anos. Quando o entrevistei, marcamos na entrada de Novo Horizonte, e conversamos ali mesmo, à entrada de um pátio largo que leva a um conjunto residencial. Passaram algumas pessoas que o cumprimentavam – “e aí, mano?”.

Nessa hora Sandro falava sobre a cena do slam baiano, de articulações com lugares do interior que queriam também produzir batalhas, mencionando as cidades de Planalto e Jequié. Percebi a conformação de uma rede. Quando perguntara, em minha entrevista a Sandro, sobre trânsitos entre as periferias, ele me respondeu remetendo ao campeonato Slam BA:

Quando sair os representantes daqui vai sair sempre representando a Bahia, e não o Slam da Onça, nem o Slam Deixa Acontecer. Vai sair representando o Slam BA, que *é todo mundo*. Então todo mundo se sente representado por quem for lá, pra São Paulo, no nacional, competir, então pra gente isso é o mais importante (Trecho de entrevista - 30/06/2018 - Ênfase minha).

De uma forma ou de outra, cada um dos poetas que entrevistei demonstrou participar dessa intensa rede de contatos, de periferias e movimentos literários. Gostaria de demonstrar com trechos de suas narrativas:

[...] eu andava de skate, acompanhava a batalha que tinha no Parque da Cidade e tals e teve um dia que eu 'tava indo pra lá e tinha uma galera daqui do Pega a Visão³⁴ que 'tava indo pra lá também, entendeu? Aí eu peguei o ônibus aí eles foram lá e pediram pra entrar pra recitar poesia. Aí eles entraram, recitaram poesia, pá, depois ficaram lá no fundo fazendo *freestyle*, entendeu, acabaram brincando comigo, sabiam que eu era da Sussuarana também, aí eu acabei fazendo amizade com eles. Aí eles foram lá e falaram que tinha o Pega Visão, que era batalha com conceito de rap, toda sexta-feira e tals. E aí da primeira vez que eu vim no Pega Visão eu nunca vou me esquecer que eu saí de casa falando que eu ia comprar o pão, só pra comprar pão!, aí saí de casa, vim pro Pega Visão e voltei pra casa sem o pão, porque quando acabou o Pega a Visão a padaria já 'tava fechada! Aí minha vô ficou muito 'retada comigo, mas eu gostei bastante (Trecho de entrevista - Bolha - 09/11/2018).

Mas mesmo assim algumas vezes eu batalhei em slam, tem o slam também que quem organiza é Evanilson Alves aqui do Sarau da Onça também, que é o Slam Deixa Acontecer, eu já batalhei lá também algumas vezes, já batalhei no Slam da Raça, e aí,

³⁴ Batalha de rap que acontece na Sussuarana.

tipo, mas eu nunca tive aquela, aquele teor assim de competição, mesmo, sabe, eu só ‘tava participando pra participar mesmo, eu gosto muito desses espaços de slam, de sarau, e tudo mais (Trecho de entrevista – Mestre Aedo – 29/09/2018).

Escrevia outras coisas, mas poesia de protesto mesmo eu escrevia mais pras aulas de História e Filosofia, todo seminário eu fazia isso. E aí eu conheci Victor, Victor Marques, que é um menino lá do Quilombo do Urubu, de Cajazeiras, que é um quilombo pré-vestibular, e aí eu chamei ele pra ir fazer uma palestra lá no colégio, que eu era do grêmio estudantil e aí eu queria levar ele porque santo de casa não faz milagre, né, eu fazia várias outras coisas lá mas eu era de lá, então precisava levar alguém de fora. Aí quando ele foi lá ele levou uma menina, Sandra, e essa menina recitou, lá, lindamente, recitou “Victor e Hugo”, de Sergio Vaz, né?, do Sarau da Cooperifa, aí eu fiz “que porra é essa”, nunca tinha visto ninguém que fazia aquilo. E aí eu recitei uma poesia quando eles ‘tavam lá mais relacionada ao assunto de História, aí ela pegou me convidou pro Sarau do Jaca, que é o sarau que rola lá em Cajazeiras, e aí depois disso eu cheguei lá no Sarau do Jaca, em 2013, e tal, foi quando eu conheci o sarau. Pra mim só tinha o Sarau do Jaca, então fodasse o resto, né, não era do meu mundo (*risos*). E aí eu descia pra lá direto, aí comecei a recitar, comecei a levar algumas coisas minhas e tal... O slam eu conheci no ano passado, através do Sarau do Jaca (Trecho de entrevista – Kuma – 18/11/2018).

Voltando ao nosso lugar, no Cenpah, enquanto aguardamos o início das performances, o slammaster costuma passar pelo público convidando, instigando os presentes a se inscrever, como certa vez o fez a um rapaz que lhe respondeu: “Tô aqui só pra aprender mesmo”. Para aqueles que são já seus conhecidos, o slammaster insiste: às vezes o poeta alega que não tem os três poemas para se inscrever, mas é instado a participar mesmo assim³⁵, outros afirmam que não trouxeram poemas novos, joga-se um jogo em que às vezes, os organizadores logram convencer algum poeta a participar da batalha:

E aí naquele dia, naquele dia eu nem ia batalhar,

³⁵ Nos circuitos competitivos, exige-se que o poeta apresente 3 poemas, um para cada rodada de que participará, caso chegue até a final. Mas no Slam da Onça essa regra é flexível e o slammer pode se inscrever com dois poemas e, caso precise, pode repetir um na final.

naquele Slam da Onça, só que aí Sandro me colocou, pra cumprir tabela, essas coisas, aí eu participei. (falando sobre a edição em que foi campeão – Trecho da entrevista – Mestre Aedo – 29/09/2018).

[...] aí eu não tinha 3 poesias pra recitar. Aí Sandro me botou pra recitar com duas, mesmo, ele falou, 'não, você repete no final a poesia, sabe, e aí se você ganhar você ganhou!' Aí eu fui (também sobre a edição que venceu – Trecho da entrevista – Bolha – 09/11/2018).

Quanto ao local onde essa cena toda se passa, algo sempre me intrigava um pouco: o Cenpah fica num prédio de andares baixo, e o anfiteatro acaba ficando abaixo do nível da rua, porque está em um terreno em declive. Para se chegar ao anfiteatro, onde o slam acontece, entra-se pelo portão de uma garagem. Dali se percorre um corredor que leva ao salão. O que me chamava a atenção era essa distância da rua. Um slam que acontece em um lugar aberto, na rua, em uma praça, mesmo em um bar aberto para a rua, permite que qualquer pessoa que esteja passando por ali pare, observe, participe, assistindo ou inscrevendo-se, caso ainda esteja aberto o horário para inscrições. No Cenpah, só adentram o espaço aqueles que já sabem que ali está acontecendo o slam, os que conhecem o evento ou dele foram avisados, o que talvez diminua um tanto seu alcance. Sandro afirma, a esse respeito:

Tem uma certa influência positiva e tem uma certa influência negativa, né. A questão da influência negativa é porque o público que passa ali não sabe que está acontecendo, ele não vê, então ele não vai assistir o sarau, não vai ver o slam, não vai participar, talvez até despertar o interesse em escrever. Mas a questão da positividade, em relação a isso, é porque a gente não tem interferências de barulho, né. Não tem a questão de carro, equipamento de som que a gente não precisa utilizar porque o espaço é um espaço fechado. E também pela questão, tipo assim, as pessoas que vão pro Sarau da Onça, e vão pro Slam da Onça, elas sabem que nos determinados momentos elas precisam fazer silêncio [...], que elas não podem vaiar, e que elas têm que respeitar o poeta que tá ali recitando naquele momento; depois que o poeta sair a gente vai fazer gargalhada, vai

fazer brincadeira como sempre tem, mas enquanto ele estiver, o silêncio ele tem que ser absoluto. O poeta não pode ser interrompido, e na rua a gente não tem como manter, por exemplo, esse controle. Porque existem as conversas paralelas, um carro que está passando, é um avião, é alguma coisa que vai sempre interferir, né, que pra gente, dentro do espaço físico fechado, ainda tem que seguir alguma coisa positiva. Não que a gente não queira fazer fora desses lugares, mas a gente vai chegar, mas ainda, né, cada coisa no seu tempo, que a gente está estabelecendo (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Mais tarde, visitando o Slam das Mulé, em Camaçari pude pensar, porém, um pouco melhor sobre a questão do espaço onde acontece um slam, e tecer comparações ainda que superficiais entre os eventos a que assisti na praça do condomínio ACM no Cabula, no anfiteatro do Novo Horizonte e na quadra de esportes da praça Abrantes em Camaçari (aliás, nesta última acabou não acontecendo a batalha). De forma geral, passei a pensar mais na forma como o slam é *operado-em* seus espaços, ou seja, no entretecer do cenário em que ocorre e sua configuração espacial, territorial e nos usos que as pessoas – participantes ou não de slam – fazem deste cenário, e não apenas no momento do slam. Voltarei à questão no último capítulo, ao tratar da experiência travada no Slam das Mulé.

Voltando à descrição do *nosso* espaço no Cenpah, logo na entrada à direita fica a porta do banheiro e um dispensador de água, com copos descartáveis. Dessa parte, que fica no fundo do anfiteatro (na extremidade oposta ao palco), parte uma escada que dá para o “camarote” – onde algumas pessoas se apinharam no lançamento do livro *Poéticas periféricas...*, quando o anfiteatro ficou lotado, e que é um nicho, um pequeno vão. Há desníveis, degraus separando um ambiente de outro. Ao entrar, fica-se na parte mais alta da arquibancada, e o palco está abaixo. Na arquibancada, disposta em L, cabem, segundo Sandro, 120 pessoas sentadas.

Na parede em que não há arquibancada, há uma pintura representando Abdias do Nascimento. Próxima a essa parede às vezes

fica disposta uma mesa redonda com livros e cds à venda, sempre de autores de periferias e suas antologias. A cor nas paredes é branca, com faixas nas cores vermelha, verde e amarela. As arquibancadas também são nessas 3 cores, relacionadas à cultura rastafári.

O que seria o palco, no sentido mais literal do termo, e que em um teatro sempre tem um lugar de destaque, aqui é pouco utilizado pelos artistas. Ele fica em um nível levemente mais elevado do chão e é usado como repositório de alguns objetos simbólicos. Lá fica exposto geralmente o banner do sarau, que costuma ser pendurado na chegada pelos organizadores, e instrumentos de percussão que remetem a religiões de matrizes africanas. Mas, exceto em eventos em que há música – como, por exemplo, no lançamento do livro *Poéticas periféricas...* –, o palco não é utilizado para as apresentações. As performances poéticas se desenvolvem na parte à frente desse palco, no nível do chão, na mesma altura que a parte mais inferior da arquibancada, ficando os slammers bastante próximos das pessoas que estão ali sentadas, o que me parece uma forma tácita de aproximar artista e público e subverter seus lugares.

Do lado oposto à parede pintada com o nome de Abdias o anfiteatro não é fechado, possibilitando uma vista parcial do bairro, com suas casas como se lançadas do alto de um jeito irregular sobre as encostas. Ali, diante daquela vista, sinto como se estivesse em um terraço, ou “na laje” – espaço de socialidade muito cultivado e já de certa forma institucionalizado como característico das populações de periferias. Uma caixa d’água em nível pouco acima, do lado direito do palco complementa essa impressão.

Na realidade, considerando-se que o público tem intensa participação na performance, e que essa performance abarca todos os signos representados por sua disposição, arquitetura e equipamentos, além do som musical, vestimentas e ornamentos dos participantes (e, ainda, como o palco no sentido estrito não é utilizado...), quero considerar que todo o espaço do anfiteatro

também representa um palco. Como afirma Schechner (2011, p. 157), “o palco – referindo-me não apenas ao espaço físico, mas ao agregado tempo/espaço/espectador/performer – gera uma força centrípeta que engole tudo o que acontece nele ou perto dele”. O que Zumthor assim considera:

Além do corpo, a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato (ZUMHTOR, 1997, p. 216).

Assim, o cenário do anfiteatro, nesse caso, também representa um papel na batalha que ali se trava: os símbolos carregados até ali por seus atores são peças discursivas de ações de resistência e afirmação. Taylor, analisando as categorias de cena e cenário, assim propõe:

Os móveis, vestimentas, sons e estilo contribuem para o entendimento pelo espectador do que pode concebivelmente transpirar ali. Os dois, cena e cenário, permanecem em relação metonímica: o lugar nos permite pensar sobre as possibilidades da ação. Mas ação também define lugar. [...]. Em segundo lugar, em cenários, espectadores precisam lidar com a incorporação³⁶ dos atores sociais. Assim, em adição às funções que estes atores performam, tão bem traçadas por Propp em relação a estruturas narrativas, o cenário nos requer lidar com a construção social de corpos em contextos particulares (TAYLOR, 2003, p. 29, tradução minha).

Por incorporação entendo, no momento do slam, a história e práticas dos seus atores através de seus corpos, produzindo e lidando com suas cenas e cenários, seus signos e seus contextos; as performances poéticas e seus textos, no lugar específico em que se dão essas ações – tudo é discursivo e corpóreo, impregnado que está o ambiente de todos esses elementos que a um tempo significam e são a batalha.

³⁶ O termo “embodiment” é utilizado pela autora, e uso a tradução de Dawsey (2013, p. 316) “incorporado” (distinto de “incorporado”, que seria tradução direta de “incorporated”).

Enquanto se aguarda o slam, de tempos em tempos entra alguém que interrompe as dinâmicas, seja se dirigindo ao grupo, seja simplesmente com sua chegada. Lembro-me de um garoto chegar e exclamar: “Sacrificial, ‘tô colado!”, ao que Sandro respondeu: “Vai rolar!”. Sacrificiais são os momentos iniciais da batalha, quando poetas se oferecem ou são convidados a dizer seus poemas sem estar competindo, para que os jurados possam “treinar”. Somers-Willett (2009, p. 28) menciona esse momento da performance, denominado “poemas de calibragem” (ou “poeta sacrificial” ou “bode sacrificial”). Neste ponto, cabe destacar a característica ritualizada de um slam, com uso de linguagem própria, gerada pelo conhecimento de suas regras e dinâmicas. Já, com respeito aos poemas de calibragem, pode-se traçar um paralelo com o que nos diz Turner: “o ritual [...] muitas vezes é ordenado por uma estrutura *dramática*, um roteiro, frequentemente envolvendo um ato de sacrifício ou *autosacrifício* (TURNER, 2015, p. 114). Embora esse sacrifício, no slam, seja “apenas” uma brincadeira – não gera pontos na disputa – ele serve à tarefa séria de permitir que os jurados, que quase sempre estarão julgando pela primeira vez, “treinem” o ato de dar notas.

Procedimentos como esses, que acontecem em todo o circuito de slams, em qualquer lugar em que eles aconteçam, fazem parte dos ritos da batalha, que acontece “de forma dinâmica, roteirizada, em um percurso bem definido que conta com claros pontos de partida e de chegada” (NASCIMENTO, 2012, p. 100). Assim, depois de aguardarmos a chegada do público e as inscrições dos poetas da noite, era hora de iniciar a batalha, embora, da forma como vejo, o slam já estivesse acontecendo esse tempo todo.

Chama que vem

Por volta de 19 horas Sandro foi cortando pequenos pedacinhos de papel e colocando em um copo plástico, com os nomes dos slammers inscritos. Também cortou pedaços maiores de pa-

pel, que forneceria ao júri para que apontassem suas notas. Enquanto isso, mais gente ia chegando.

Esse público, no Slam da Onça, é formado em geral por pessoas que se conhecem, e costumam dar-se abraços, beijos e fortes cumprimentos de mão. Algumas vezes Sandro os celebra. Quando chega um competidor “forte” para se inscrever, outros competidores costumam brincar fingindo desânimo, como: “Agora tem chance de 0,1% de eu ganhar...”. Por todo o tempo, seguem sempre todos conversando em seus grupos, mas trocando ideias e “atravessando” exclamações, perguntas, observações para outros ou entre todos, replicando o espaço que eu percebera na rua.

A dado momento Sandro começou, então, a explicar o funcionamento do slam para quem nunca esteve lá. Avisou quais são as três regras da batalha: o poema deve ser autoral, com no máximo três minutos, e não é permitido utilizar nenhum tipo de adereço. Pode haver uma introdução, um refrão conhecido ou musicado, mas o poema mesmo tem de ser autoral. Para o caso de o slammer passar dos 3 minutos, explicava Sandro, o público ergue a mão até chegar aos 3 minutos e 10 segundos, para alertá-lo. A partir daí, o slammer perde 0,5 ponto para cada 10 segundos que correrem. Sandro dá, ainda, exemplos do que é um adereço: óculos, chapéu, tirar a roupa, chorar – se o poema fala dessas coisas, não pode, é considerado adereço³⁷.

Uma slammer questiona, apreensiva, afirmando que é emotiva, o que acontece se ela chorar? Sandro, então, diz que tem que ser forte, que “*chorar é adereço*”. A frase me soou interessante: mesmo que os poemas falem de experiências e vivências muito fortes, que sensibilizam slammers e o público, essa sentimentalidade deve se resumir à potência da voz e do corpo. Regras que certamente geram

³⁷ “Adereço é um objeto ou artigo de vestuário introduzido em uma performance com o efeito de valorizar, destacar, ou ainda aumentar as palavras do poema” (MARTINOVIC apud GLAZNER, 2000, p. 2, tradução minha). A poeta defende o Prop Slam, tipo de performance em que adereços são permitidos.

reflexões, sobre como um poema pode se limitar por fatores como tempo e como uma performance corporal pode excluir o choro.

Glazner, discorrendo sobre regras do slam, ironiza:

Chocante haver regras para poesia. Talvez não tão estranho se você considerar a forma poética. As 14 linhas e rimas do soneto. A palavra-de-estação e a contagem de sílabas do haicai. As repetições no pantum³⁸. No sentido mais simples, as regras do Slam Nacional dão aos poemas uma forma na qual serem apresentados (2000, GLAZNER, p. 1, tradução minha).

Mas o fato de o poema ganhar notas e ser julgado melhor ou pior entre os outros traz discussões pelos próprios slammers, como diz Kuma:

Eu tinha um pé atrás com slam, porque eu achava que poesia não merecia ser julgada: “Não, mas é subjetivo, é uma coisa tão...” aí como é que vem alguém que não sabe nem por que que eu escrevi, como foi pra mim escrever, e vem dar nota na minha poesia? (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Kuma diz que passou a compreender o slam como um espaço muito mais de escuta do que de julgamento, pois “mesmo que tenha o contra do julgamento do jurado”, “você ‘tá julgando mas as outras trinta pessoas não estão julgando”. Considero, conforme Lucena (2017, p. 137), que “as rinhas, duelos, batalhas, desafios, repentis, improvisações, adivinhações, participam da história da poesia, não foi o slam que inventou sua conexão com o jogo”. Busco, assim, tratar as fórmulas do slam como parte de todo seu jogo – e ele é um jogo. Os participantes acreditam em suas regras e dele fazem parte, nesse evento ritualizado, cumprindo com suas prescrições e elaborando sobre elas suas formas de jogar. Como Turner (2015, p 111-112) aponta, embora regras deem “forma ao processo ritual”, ele “transcende sua forma”. Bolha me explicou a seu modo:

³⁸ Tanto o haicai, poema tradicional japonês, como o pantum, original da Malásia, além do próprio soneto, obedecem a regras, seja quanto a sua extensão, quantidade de estrofes ou versos.

[...] quem 'tá ali que 'tá vendo aquilo ali vai falar o que a pessoa gostou mais, 'tá ligado, o que ficou melhor no ouvido da pessoa, aí eu acredito muito nessas coisas assim, que tipo, a batalha é uma exposição de ideais, uma exposição de ideias assim como um sarau só que a batalha ainda mais porque 'tá ali em jogo entendeu, 'tá ali num tipo de jogo, entre aspas (Trecho de entrevista – 09/11/2018).

Como no Slam da Onça os jurados são escolhidos entre as pessoas que estão assistindo pela primeira vez (para evitar favorecimentos), Sandro também lhes dá instruções, orientando-os a observar o texto e a performance – mas asseverando: “*Não é teatro, jurado!*”. O slammaster, que fez teatro durante sete anos em um grupo da Sussuarana – Oloruns da Arte –, na entrevista que me concedeu comentou:

Dentro do slam, da competição de poesia, eu acho que a gente (no Slam da Onça) ainda não é tão rigoroso com essa questão de performance. Porque o nosso entendimento é de que a palavra ela tem que chegar primeiro. A poesia, a sua fala, seu querer, sua dor, muitas vezes, seu sentimento, ele tem que chegar antes do que sua performance. Então, isso é bom pra questão do slam, que não permite que seja usado adereços, né, pra não ficar muito performático, porque a palavra ela tem que ser maior.

Tem outros poetas que têm mais essa preocupação, eu entendo, até dou algumas dicas muitas vezes, mas não é o nosso foco, nosso foco não é a performance, é a palavra, é a poesia, direta, frase curta e grossa, e pronto, é a mensagem que tem que ser passada (Trechos de Entrevista – 30/06/2018).

Em certo slam, dois dos jurados estavam sentados a meu lado. Dielson, b.boy que já vi apresentar-se dançando em dupla com seu irmão em alguns saraus, também estava sentado perto e ia explicando e auxiliando-os, nos intervalos, no processo de dar notas. Lembro-me de ele ter dito aos dois que considerassem o que lhes causasse emoção e recordo-me de que, em algum momento, após uma rodada de apresentações “bombásticas”, ele virou-se para os jurados e perguntou sério: “*Fudeu, né?*”.

Lucena comenta que é comum que os apresentadores orientem aos jurados que vão participar pela primeira vez que não há critérios *a priori* para pontuar os poemas:

O *slam* não tem uma cartilha que indica o que deve ser considerado um bom ou mau poema. Muitas vezes escutei apresentadores dizendo “julguem os poemas com seus corações”. Trata-se do que e de como o poeta diz e, principalmente, do que o poema fez, do que o poema provoca. Na arena poética do *Slam*, um jurado não é um sujeito isolado, é um corpo que partilha os efeitos desse ritmo no seu corpo e no corpo coletivo. Ele responde também ao que o poema evoca na arena (LUCENA, 2017, p.100).

As notas podem ser de 0 a 10, inclusive notas quebradas. Interessante notar que júris podem ser vaiados ou criticados coletivamente pelo público se excessivamente criteriosos (não vi isso acontecer no Slam da Onça, mesmo porque as notas não são divulgadas uma a uma, e sim em conjunto, mas pode acontecer em outros slams). No entanto, ainda que na competição as notas sejam cruciais – decidem quem passa para a próxima rodada e quem vai para os circuitos estadual, nacional e à Copa do Mundo – a resposta aos poemas não acontece só pela nota dos jurados.

Numa interação constante, como diz Dawsey³⁹ “o público também é performer”. Ele não só aplaude, incentiva, se agita, enquanto plateia. Como mostra este trecho do caderno de campo:

Muitas vezes o público colabora: completando versos, recitando junto em um diálogo. Alguns pediam ao poeta: “aquela, aquela”. Vê-se que eles compartilham dessas poesias em outros momentos em que socializam (Trecho do caderno de campo – 29/09/2018).

Dessa forma, um poeta pode mesmo “adaptar” seu poema a públicos distintos, em momentos singulares, pois performa em diálogo com suas reações. Somers-Willett (2009, p. 15) menciona

³⁹ Comunicação oral na mesa *Antropologia e performance: formação de um campo, pontos de contato e perspectivas*, durante o II Encontro Brasil-Colômbia/ VIII Seminário da Pós-Graduação em Ciências Sociais, na UFRB, em setembro de 2018.

que o slammer pode fazer “diferentes escolhas quando performa em frente a clientes em um bar esportivo ou quando em frente a estudantes em um grande auditório colegial”. A esse respeito, Kuma comparou, quanto aos slammers de São Paulo, quando participou do campeonato nacional:

Você tem três minutos pra fazer sua poesia. Eu escrevo pra caralho e às vezes as coisas ficam apertadas eu tenho que correr na hora que eu tô recitando, né, tem que recitar rápido, tal, porque tem poesia que passa. Eles escrevem já com as pausas das reações do público [...], a galera lá de São Paulo, já constrói a poesia pensando no... – tem hora que ‘cê ‘tá recitando e a galera faz ‘ooo!!’ – aí a gente dava muita risada, porque eu ‘tava recitando, quando a galera fazia ‘ooo!!’, eu fazia “Baixa! Que eu quero, deixa eu terminar a poesia, tenho três minutos, só, porra!” (*risos*); e aí a galera não, eles não, eu via isso muito do Cleiton, porque ele recitava, aí ele falava um negócio e a galera (*aplausos*), ele parava e voltava, aí tipo a poesia já tinha o tempo que a galera ia reagir, na escrita ele já tinha isso, a gente não tem, e eles não, aí eu falei, porra, galera profissional pra caralho (*risos*), cara já escreve pensando no slam (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Kuma se atrapalhava com o barulho do público, sua poesia não “previa” a reação. Outros já escrevem “pensando no slam”. Embora quase nada seja previsível em uma performance, o slammer “profissional” imagina que, dentro de determinado cenário, com determinada plateia, algum verso soará mais impactante. Para esse verso ele já prevê um “tempo de pausa”. Antes de ter conversado com Kuma sobre isso, eu havia perguntado a Mestre Aedo se ele escrevia pensando em como performar:

Geralmente sai na hora. Sai... geralmente na hora a gente não pensa muito nessa questão da interpretação. A interpretação acredito que pra muitos vem depois. Depois que a gente sabe o que ‘tá escrito é que a gente vê a forma como a gente vai interpretar aquilo. Sem falar que a interpretação vai muito mais do momento que a gente tá recitando. A gente não recita a mesma poesia interpretando ela da mesma forma toda vez. Toda vez a gente recita de uma forma diferente, é um gesto diferente... (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

Pensando nessas interações, Émery-Bruneau e Yobé (2014, p. 253), em seu artigo sobre o slam em Quebec, Canadá, afirmam haver um “intercâmbio tácito entre o slammer e os espectadores, provocado por uma turba audível e palpável”. Vou um pouco além e afirmo que o que vejo no Slam da Onça é mesmo um intercâmbio de papéis entre slammers, espectadores e possível até mesmo entre jurados, slammasters, e quaisquer atores que possam estar no cenário da batalha. A troca de papéis se pode notar em momentos como este apontado nas anotações de campo:

Em momento de intervalo entre rodadas, o slammaster convida e pergunta se alguém quer declamar. De repente apontam para uma menina que quer recitar. Evanilson pergunta, surpreso com a situação: “Vai recitar?... A jurada...?!” (Trecho do caderno de campo – 29/09/2018).

Também o slammaster, na figura de Sandro (às vezes substituído por Evanilson), pode ser trocado por outro poeta – um “estagiário”. Certa vez Mestre Aedo estava sentado na arquibancada quando Sandro o chamou repentinamente para seguir apresentando o slam, dando-lhe na mão o microfone. Ele costuma enfatizar essa sua postura, de pensar em quando se “aposentar” e não fizer mais as coisas, quem fará? Enfim, uma postura que também propõe mudar *lugares* hierárquicos na performance. Mestre Aedo falou, quando o entrevistei, sobre esse processo de ensinar e aprender na batalha, dessa troca de papéis:

Eu não costumo batalhar aqui, no slam daqui, porque é bom a gente sempre estar dando oportunidade pra outras pessoas. E o sarau aqui tem sete anos, se eu não me engano, há seis eu frequento o sarau. Então é algo que eu já ‘to muito naquele chamego com o sarau, aqui, tanto que algumas vezes a gente até apresenta com o Sandro, tudo mais, toma lá a frente (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

Tal processo é característico da cultura do slam, que favorece a “transmissão do conhecimento performático”, usando categoria que Schechner elabora ao tratar dos pontos de contato entre

o pensamento antropológico e o teatral. O autor afirma que “o que acontece no palco pode ser transmitido por um mestre a um neófito” (SCHECHNER, 2011, p. 227). Rogério Coelho, pesquisador e slammaster do slam mineiro Clube da Luta, em sua dissertação sobre saraus e slams em Belo Horizonte, menciona a “conhecida tradição das comunidades de slams em que um aprende com o outro” (COELHO, 2017a, p. 107). Como já afirmei aqui, os próprios slams nascem de outros slams, através do contato e aprendizado entre indivíduos, movimentos e comunidades.

Algumas vezes, nos poemas ditos em saraus e slams os poetas também se referenciam uns aos outros, deixando entrever essas relações. O livro *Poéticas Periféricas...* traz o poema *(R)Evolução*, de Kuma França, do qual destaco um trecho:

ZeferinaS em ação, Pés descalços
Uma galera ‘ozada’

Sou cria do JACA
E não sou um terço da minha quebrada
Mal alimentada, somos heresia!
Toda favela é manjedoura de uma poesia
Eu não preciso ir ao centro, ver fatos históricos
no cartão postal
Basta dar um rolê no sarau das perifas
E ouvir poesia marginal
Ouvir...
Sandro, Jenifer, minhas meninas
Evanilson, Rool Cerqueira e todas as Limas
Que hoje estão num livro
Porque preto é realmente ‘ozado’
(FRANÇA, *in* JESUS, 2018, p. 89-90).

Kuma declamou esse mesmo poema na final do Slam BR, em São Paulo, em 2017. Ele manteve as referências locais, apesar de estar em outro contexto, em que o público desconheceria o que seja “ZeferinaS”, “Pés Descalços” ou “JACA” (respectivamente coletivo afro-feminino, coletivo de poetas que recitam poesias em ônibus, e coletivo da juventude em Cajazeiras, todos de Salvador). Kuma também citou os nomes de seus companheiros poetas, embora trocando alguns, o que é natural acontecer em performances orais que se repetem, nunca do mesmo jeito.

Quanto às regras, o conhecimento delas e de suas dinâmicas faz parte do jogo. Regras que são meios motivacionais, conforme diz Turner, embora para o autor elas não sejam o principal (há mesmo no slam um mote que diz que “os pontos não são os pontos, o ponto é a poesia⁴⁰”). As regras podem cumprir esse papel, então, de manter a atenção no jogo:

As regras do jogo dispensam como irrelevante a maior parte do “barulho” que compõe a nossa realidade social, os estímulos múltiplos que se chocam sobre a nossa consciência [...]. Mas, para nossos autores, “o negócio é o fluxo”, e não as regras, as motivações ou os prêmios. Isso também envolve os “recursos internos”, a “vontade de participar” (que, como todo fenômeno liminoide, origina-se na voluntariedade, pois um sujeito opta por jogar), a capacidade de deslocar o foco entre os componentes estruturais do jogo ou de inovar ao usar as regras para gerar desempenhos sem precedente. Mas é a limitação pelas regras e pelo motivo, a centralização da atenção, que encoraja a experiência de fluxo (TURNER, 2015, p. 78, grifo do autor).

Como essa regulação provoca atenção e liberação de certo estado fluente na performance, as coisas vão se sucedendo “sem parar” – e mesmo as interrupções podem fazer parte de seu fluxo. Turner (2015, p. 93), em relato sobre ritos do povo Ndembu, menciona que, “em determinados pontos durante a narração a plateia se junta ao refrão cantado, quebrando a sequência falada”.

⁴⁰ Citação de Allan Wolf, poeta e performer da cena do slam.

Mas a intervenção da plateia, no caso do slam, na maior parte das vezes não significará uma quebra na sequência. Mesmo o erro, a falha, podem ser considerados dentro do fluxo da performance: “A ‘falha de memória’, o ‘branco’ em performance”, diz Zumthor (1997, p. 238) é mais episódio criador do que acidente”.

Em alguns casos, porém, ocorrem ruídos, que tendem a “desorganizar a performance” (ZUMTHOR, 1997, p. 165), e que podem vir de falhas de comunicação e do não conhecimento pleno das “regras do jogo” em dado contexto. Kuma narrou um episódio que viveu no Rio de Janeiro, na Flup (Festa Literária das Periferias):

[...] ó o que aconteceu no slam da Flup: tem uma porra de um sino que toca quando você passa três minutos, aqui nunca teve isso, aqui a galera levanta a mão... quando passa 3 minutos a galera levanta a mão, aí você percebeu que chegou 3 minutos, você tem 10 segundos pra terminar, se passar desses dez você perde ponto. Lá não, tinha o sino, e ninguém se ligou. ‘Tava eu recitando, na final já, “ta ta ta ta”, tipo empolgado, em transe, quando eu ‘tô recitando parece que as palavras vêm passando assim na minha frente, eu não vejo ninguém, as palavras na minha frente..., ‘tá ‘tô ali recitando daqui a pouco... pim! o sino tocou, e ficou engraçado na filmagem, que o sino toca eu faço assim, aí eu viro pra trás, a Roberta: “continua!”, falou: “termina a poesia!” ...3 e 10, fiz a poesia em 3 e 12. Ela falou, “não, é porque quando o sino toca é pra te avisar que passou três minutos”... eles não tiveram esse cuidado de falar pra gente como era, tal... porque aqui a gente levanta a mão, em São Paulo também levanta a mão, não toca o sino. [...] Então quando o sino tocou eu me desconcentrei, eu parei. [...] Parou eu, parou uma menina do Paraná... Pará (*se corrigindo*). Ninguém explicou pra gente” (Trecho de entrevista - 18/11/2019).

No “transe” de Kuma, que interpreto como um estado de fluxo, em que as palavras iam “passando na sua frente”, o sino não teria tido, talvez, o mesmo efeito se ele já soubesse que um sino poderia vir a tocar. Isso porque outros “ruídos” podem até colaborar. No Slam da Onça, caso o poeta se confunda, ou se perca no momento da declamação, ele pode receber palmas, o que simboliza o apoio e

compreensão da plateia à sua “falha”. Ultimamente tem-se usado os estalos de dedos – enquanto o slammer tenta retomar o fio da sua narrativa ou lembrar-se do próximo verso, nós na plateia estalamos os dedos, no movimento de “chama que vem”:

De uma ou outra forma, quando um slammer se perde, o público incentiva. Nesta edição, Rilton foi o primeiro a se perder, algumas pessoas do público estalaram os dedos e outros bateram palmas, mas acabou prevalecendo o estalo de dedos. Já vi acontecer a reação dos dois jeitos, ali mesmo – no começo eram palmas, agora têm prevalecido os estalos. Não me recordo de ter ouvido alguma orientação sobre isso – de alguma forma o público aprende e apreende reações uns com os outros (Trecho do caderno de campo – 28/07/2018).

Em uma ocasião, o slammaster chamou o grito de guerra “Slam... da Onça!” três vezes, como é feito sempre para dar início à contagem de tempo de uma performance. Mas o slammer, tendo um branco no começo de seu poema, acabou pedindo: “Puxa de novo...!”. Era como se ele necessitasse daquele “grito” para recobrar-se e, de fato, iniciar sua apresentação, o que fez, logo que o grito foi repetido. Em outra vez, um rapaz, transparecendo forte nervosismo, não conseguia dizer o último verso de seu poema e a plateia atenta o incentivava, perguntava se queria água, o apoiava. Ele chegou a sentar-se no palco, e então se reestabeleceu até conseguir terminar de recitar. O que poderia ser considerado um tropeço, um “não fluxo” (TURNER, 2015, p. 77) acaba por dizer muito, também, sobre esta batalha.

Entre ritos e afetos

O que chamo aqui de fluxo se relaciona também a como a performance afeta seus participantes. Schechner descreve uma “intensidade da performance” como sinônimo de fluxo:

Os espectadores são bastante cientes do momento em que uma performance decola. Uma “presença”

se manifesta, algo “aconteceu”. Os performers tocaram e comoveram a audiência, e algum tipo de colaboração, de vida teatral especial e coletiva, nasce. Esta intensidade da performance – e eu, pessoalmente, não creio que o mesmo tipo de coisa pode acontecer com filmes ou televisão, cujo forte é afetar pessoas individualmente mas não gerar energias coletivas – foi chamado de fluxo por Mihaly Csikzentmihalyi” (SCHECHNER, 2011, p. 218).

Sandro me contava: “Se a gente chegar lá no slam, fazer a poesia, não ganhar, mas passar a mensagem, e sentir que tocou, pra gente já é o suficiente” (Trecho de entrevista – 30/06/2018). E sabe-se que a poesia “tocou” porque o fluxo da performance tende a fornecer “*feedback claro e não ambíguo* às ações de uma pessoa” (TURNER, 2015, p. 79, grifo do autor). Ainda:

Podemos “mergulhar” no design cultural do jogo ou da arte e saber se fomos bem ou não ao fim do ciclo de atos culturalmente predeterminados. Em casos extremos, se sobrevivemos é porque tivemos um desempenho adequado; em outros, o público ou as críticas têm um papel importante, mas, digamos, se nós formos mesmo “profissionais”, o julgamento final será dado por nós, em retrospecto (TURNER, 2015, p. 79-80).

Aqui caberia lembrar da “resposta” de que falei quando tratei do júri e do público. “Sobreviver”, na competição do slam, poderia ser interpretado como ter um bom desempenho e passar para a próxima rodada, ser finalista ou chegar ao slam nacional. Ou também é possível perceber pistas sobre seu desempenho através das reações do próprio público. Mas, em uma situação última, “o julgamento final” sempre é do próprio poeta. Como se nota nas palavras de Sandro:

[...] a competição no slam na verdade ela é muito mais pessoal do que contra outra pessoa, né. Porque você vai escrever, vai ensaiar e vai recitar pra um público, que vai julgar a sua interpretação, a sua escrita, a pesquisa, sua dicção, sua entonação, vai julgar todo o conjunto e vai dar uma nota, então aquela nota é muito mais pessoal do que pela competição em si [...] e aquilo te dá um certo prazer

diferenciado, né, da questão da competição, e te dá um incentivo pra que quando você fizer outra, você tenha muito mais cuidado, muito mais estudo, muito mais pesquisa, muito mais dedicação (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Ainda ilustrando com palavras de Sandro, para alguns poetas a vitória no slam nem mesmo será em virtude de uma nota 10 ou um prêmio, mas do quanto afetou as pessoas ao redor:

Então às vezes a gente não tá bem da cabeça, né, muito bem psicologicamente pra poder participar do slam, e aí um amigo chega e dá um abraço na gente, fala: “Porra, velho, ó, aquela poesia que você disse hoje, porra, eu precisava ouvir isso”. Então aquilo já é uma outra coisa, você já fala poxa, não ganhei, mas eu toquei em alguém, eu *cheguei*. Pronto. Não ganhei o troféu, mas eu ganhei alguém, eu ganhei uma pessoa que precisava me ouvir. E pra gente isso é mais importante, muito mais importante, *muito*” (Trecho de entrevista – 30/06/2018 – Ênfases dele).

Esse afeto também se refere a si próprio, à sua trajetória. Mestre Aedo une na sua narrativa a competição e a superação pessoal, uma não excluindo a outra:

Que no início eu ‘tava tipo, ‘não, vou começar com uma poesia tranquila’... Mas quando eu passei da primeira fase pra segunda... aí eu já quis já entrar naquele meio competitivo, já ‘tava com aquela tensão, mais tremendo, tudo mais... E aí graças a Deus eu consegui ganhar no final... e inacreditavelmente não fiquei tipo “meu Deus, que loucura”... Foi o primeiro slam que eu ganhei na minha vida, mas fiquei muito feliz de verdade e, tipo, é muito interessante a gente ver o caminho, todos os trajetos que a gente traz com a gente pra..., que nos levam a algum lugar...” (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

Assim, há uma intenção não apenas de recitar a melhor poesia, mas de causar impacto – do slammer para o público, mas também no sentido inverso. No Slam da Onça, Sandro demonstra muita importância ao incentivo aos poetas, como forma de acolhimento. Ali deve ser um espaço em que as pessoas se sintam à vontade. Por isso, ensina sempre que a vaia é proibida e o silêncio é obrigatório. Além disso, entre as “regras da casa”, para slammer estrear as

palmas devem ser dobradas e, quando a plateia é pouca, cada um deve aplaudir por dez. Incentivados, assim, slammers e plateia confraternizam em dinâmicas rituais de silêncio e manifesto. Kuma depõe:

[...] eu entendi que é necessário esse lugar, né, é um lugar de visibilidade, é um lugar de escuta, né, de fala e escuta, porque tem gente que não tem oportunidade de falar aquilo que está declamando na poesia, a poesia é um desabafo, pelo menos pra mim, tem gente que escreve coisas na poesia que não tem condições de conversar normalmente, então ali ele vai... e nesse cenário do slam ou do sarau, ou seja em qualquer outra maneira, ele tem a possibilidade de ser escutado, né, mesmo que tenha o contra do julgamento do jurado, mas ele tem aquela possibilidade de, você tá julgando mas as outras trinta pessoas não estão julgando. E aí eu entendi isso como um local de fala, né, possibilidade de visibilizar aquela luta, de visibilizar não só aquela luta, mas aquele ser humano específico que pode não estar levantando bandeira nenhuma a não ser a dele, que também é tão importante quanto todas as outras (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

D’Alva tem uma interpretação bastante semelhante quando propõe que “o Slam, esse processo todo que está acontecendo e que a gente pensa que é sobre ‘ter voz’, é muito mais sobre ‘ter escuta” (D’ALVA *apud* LUCENA, 2017, p. 121).

Voltando à minha narrativa daquela noite de julho, quando o slam começa, a ordem dos competidores vai sendo sorteada entre o público. A batalha acontece em três rodadas. Na primeira fase, todos os inscritos se apresentam. Nessa noite, na primeira rodada apresentaram-se 7 poetas, duas delas pela primeira vez, as meninas com quem eu conversara no degrau antes de o slam começar. Quando Ana Karina se apresentou houve forte reação do público: “Que bom que não ‘tô competindo!”; “Vou pra casa!”. Lembro-me de outras anotações de campo em que registrei que essas reações são comuns nos slams:

Manifestações de apreço como “Sorte que eu não estou competindo hoje!” ou “Ah, não, agora acabou o

slam”, “Você está bem?”, “Tem remédio pro coração?”, deixando entrever uma solidariedade e admiração muito mais do que sentido de competição entre os poetas (Trecho do caderno de campo – 19/08/2017).

Quando Rilton Jr., que já havia ganhado a segunda edição do Slam da Onça naquele ano, declamou, percebi meneios de cabeça, e a jurada ao meu lado exclamando: “Deus é mais!”. Depois se apresentou Bolha, que foi, como sempre, recebido com satisfação. Já o havia assistido em outras duas ocasiões. É um slammer muito jovem com uma grande força ao batalhar, declamando alto, firme e, o que mais me chamava a atenção, com muita raiva.

Sandro, entre uma e outra poesia, tecia comentários, demonstrando admiração pelos jovens poetas que haviam se apresentado. O que se nota neste trecho da entrevista, que ele havia me concedido meses antes:

A gente consegue estabelecer um patamar de igualdade em que o cara que escreve há muito tempo pega na mão de quem tá começando agora e fala “não, vai lá, você é capaz, eu sou seu fã”, o que quando na verdade deveria ser ao contrário, né, porque quem tá começando sempre tem muito de “meu deus, eu sou fã do cara”, e não, a gente consegue estabelecer essa igualdade e quebrar o lance da competição, sabe, é falar “nossa, mano, você fez essa poesia, pelo amor de deus, eu não tenho coragem mais de...”, né, mas não é o medo, mas é tipo assim, “caralho, velho, você hoje arrasou, foi top, foi foda”, que é o que a gente fala (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

A outra das jovens com quem eu conversara, Thaianne, recitou um poema que narrava em primeira pessoa um caso de violência contra a mulher. Alguém no público fala em colocar um “colete”. Por último, se apresentou Heder Novaes, que vinha fotografando as outras performances até aquele momento, a pedido de Sandro.

Terminada a primeira rodada, Sandro passou no meio das arquibancadas para colher os votos dos jurados. A publicação imediata das notas pretende que estas não sejam muito “pensadas”,

e sim provocadas pela reação emocional ao poema que acaba de ser performado. Mas as notas, aqui, diferentemente de slams em que se erguem plaquinhas com os números, não são divulgadas – apenas, algumas vezes, anuncia-se o resultado de quem passa para a próxima etapa indicando a quantia de décimos de diferença.

Certa vez, em um poema com uma fala sobre um “irmão que não voltou”, a jurada ao meu lado esboçou uma reação de identificação, coçando a cabeça e como quem demonstra um arrepio. A identificação que ocorre quando o poema é recitado e toca em um ponto sensível e comum não isenta os jurados, que também são afetados pelas mesmas questões e “confirmam” a narrativa do poeta que declama. Em postagem na página do Facebook do Sarau da Raça, em abril de 2017, encontro esta narrativa: “As notas tremiam na ponta do lápis, pois cada verso mexia com memórias profundas da mesa julgadora. Aliás, não era um julgamento, era uma simbiose de batimentos cardíacos, cumplicidades, reconhecimentos mútuos entre todas e todos [...]”.

Nessas confirmações e reconhecimentos, são várias as formas do dizer “sim” ao poeta que declama. Alguns assistem sérios e só aplaudem no fim. Mas todos escutam com muita atenção, ora com seriedade, ora sorrindo, demonstrando orgulho e satisfação, a frente altiva. Algumas vezes, para demonstrar muita confirmação ao que se falou, pessoas batem palmas com as mãos elevadas acima e à frente do rosto. Rosto que às vezes se afunda nesse gesto de olhos fechados, ou que sorri com satisfação, que busca um outro rosto para “diálogo”, que meneia em gesto de confirmação. Como a gente, ao ouvir uma música que “toca”, aumenta o som, olha para nosso lado e comenta “ouve só esse som...”. Às vezes, é um sim como quem diz “é isso aí!” Como Evanilson, ciceroneando slams, a dizer ao fim de uma rodada intensa: “É disso que eu ‘tô falando!”.

Como certa vez anotei no caderno de campo:

Dielson se esbalda no poema sobre o baile black...
nos versos que falam sobre o DJ tocando, a menina

próxima, alguns passos... ele está bem próximo e eu reparo seu olhar e sua interjeição... "ahh...!", como quem saboreia um momento bom (Trecho do caderno de campo – 25/08/2018).

Assistindo ao vídeo da apresentação de Kuma no Slam BR⁴¹, em São Paulo, também percebi muitas palmas e concordância do público, em especial em um verso. Kuma é incisivo:

Seu boicote e seu chicote não conseguiu derrubar / Se fudeu, branco de merda, vai ter que me ouvir falar!!

Em alguns versos a plateia exclama "Oooooo!!". Ele declama de pés descalços, abaixo do palco. Atrás dele está, no palco, um intérprete de Libras⁴². À sua frente a plateia está sentada no chão, atenta. Na lateral está outra parte do público, de pé, apoiada em um corrimão. Em uma tensão crescente o poema vai apresentando suas "pedradas" até que Kuma "atira" esta:

Eu ando pela escuridão, e rezo pra não ser encontrado/ Trago a certeza que deus é mãe, se fosse pai já tinha me abandonado!!

Nesse verso, vejo algumas meninas que erguem os braços, em êxtase, balançam as mãos, gritam. Eu havia anotado, sobre a performance desse mesmo poema durante um slam da Onça: "Muitas palmas e concordância de uma menina no verso de Kuma sobre 'se fosse pai já teria abandonado'" (Trecho do caderno de campo – 29/09/2018). Parece-me, assim, que essa é uma reação comum a esse verso, mesmo quando declamado frente a públicos e em contextos diferentes. Tais reações comuns me fazem pensar que, nas batalhas, por agregarem pessoas que possuem vivências bastante parecidas, é como se elas estivessem "sendo ditas". Há, de certo modo, um eu-lírico que é performado por todos. Assim, nas considerações de Souza:

⁴¹ Vídeo não está mais disponível (acessado em março de 2019, no YouTube).

⁴² No Slam BR costuma haver um intérprete da Língua Brasileira de Sinais.

[...] o autor não representa unidade criativa isolada, sobretudo na criação poética em *performance*. Sabe-se que, como lembra Flávio Carneiro em relação ao que diz Foucault, “por trás da palavra autor, se esconde não apenas um mas vários *eus*”. E que esse autor representa uma voz individual que reverbera o discurso de vários outros indivíduos (SOUZA, 2011, p. 85).

É o que reflito a partir de um trecho de poema performado por Ana Karina:

Eu vejo a morte todo dia, e perdi toda a fé em Deus/
porque eu me sinto menos eu cada vez que matam
um dos meus/ *eu me sinto menos eu toda vez que
matam um dos meus!* (Ana Karina – trecho de poema
recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

Na performance, o último verso Ana repetiu, com o tom mais pausado e enfático, como que convidando o público a dizê-lo junto, enquanto nas duas vezes apontava com o dedo *para o próprio peito*. Ana demonstra profunda identificação com os “seus”, ao apontar para si mesma quando se refere aos que são mortos, provocando nela mesma a possibilidade de perda ou enfraquecimento de sua existência. Assim, a artista, “que surge a partir da voz poética autêntica sua fala com a presença de um corpo, que legitima sua origem, seu discurso, as vozes que se afiliam à sua própria voz” (COELHO, 2017a, p. 78). Retomo Sandro, que enfatizou a questão da identidade:

[O poema no slam] é autoidentitário, né, as pessoas têm essa de quando os moradores, eles falam da questão da segurança, eles falam da questão da segurança do bairro que moram, eles falam da questão da saúde, que não tem na comunidade, eles falam da educação que é precária na comunidade, porque a vivência é muito parecida, porque eles são todos, maioria, moradores de lá, então eles se conhecem, então sabem [...].

O que você falou é o que eu vivo, ou eu já passei por isso, eu sei o que que você tá sentindo, então tem muito isso que é a questão da identidade, que é uma coisa muito forte no sarau, no slam também. (Trechos de entrevista – 30/06/2018).

A identidade propalada no slam é, portanto, construída na relação entre o individual e o coletivo. Embora Sandro adicione o prefixo “auto” ao termo identitário, essa identidade é percebida no sentido em que se adere a questões que também afetam a outras pessoas da comunidade, ou a outros corpos que guardam entre si os mesmos sofreres. Por outro lado, o poeta sempre fala de si – de seus companheiros, de sua família, de sua dor, de seu corpo. É ao próprio peito que Ana aponta o dedo. Zumthor (1997, p. 85) fornece alguma base para essa reflexão, quando nos fala, na performance, do “corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas (nela)”, “e aquele mais dificilmente discernível porém bem real, da coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns”. No mesmo sentido, Lucena (2017, p. 103) reflete que a voz na performance poética “não é a voz de um ou de outro”, mas a “interlíngua que vemos e ouvimos quando estamos diante do poema”.

Encaminhando o evento para o fim, Sandro começou a fazer suspense para anunciar o campeão daquela noite. Ele e o público pareciam “jogar um jogo”. Algumas mãos se ergueram balançando rapidamente fazendo sinal de “suspense”. Um rapaz fez de conta que ia atirar um chinelo em Sandro, impaciente. Outros fingiam reclamar: “*Todo slam tem que ter isso...*”.

Enfim, Sandro anunciou o 2º lugar, que foi Bolha, e, em seguida, anunciou a campeã, Ana Karina. Em meio a aplausos efusivos ouvi alguém afirmar “Se ela não ganhasse ninguém ganhava!”, o que demonstrava que ela realmente agradou. Então, a poeta desceu ao palco para declamar mais uma vez.

Alguns versos nos slams trazem o achado de um argumento que surpreende – causa impacto a conclusão a que se chega. Trata-se de um raciocínio a desvelar uma ideia que alcança a todos e, ainda, com a coincidência estética da rima. De Ana Karina lembro de haver anotado um verso:

[...] há quem entenda o que eu diga/ há quem chame de ignorância / eu chamo de exaustão/ o que vocês chamam de militância (Slam da Onça – 28/07/2018).

Versos assim surpreendem, e as reações são intensas: “os espectadores vibram com slammers que conseguem tirá-los de onde estão” (NASCIMENTO, 2012, p. 101). Durante a declamação de Ana Karina, Sandro reagia atrás, no canto do palco, rindo com satisfação. O público também sorria, balançava a cabeça, como a concordar, ou coçava a cabeça como quem é atingido (por uma reflexão, uma verdade que já conhece, mas que não vira de tal forma verbalizada).

Ao fim do evento, em minhas anotações tentei descrever a sensação que tive naquele momento, de slam acabando, com o último poema apresentado e todos nós como que “*acordando da performance*”. Nessa tentativa, refleti que a sensação é de que estávamos *todos* como se *atingidos*. Tocados. Mexidos. Parecia que saíamos de um rito em que *comungamos*, festejamos, dialogamos, e dele saíamos diferentes.

Enquanto deixavam o anfiteatro as pessoas cantaram juntas. Alguns despediam-se com abraços. Dirigi-me ao ponto de ônibus, cansada, mas contente com as vivências da noite. Mas não imaginava que ainda ia encontrar lá novamente as meninas, com quem conversara no início. Comentei com Ana Karina que ela poderia vir a ganhar o Slam Bahia e ir para a final em São Paulo (ela não sabia que o campeonato seguia depois para a França). Ela disse que se fosse competir em São Paulo teria de ir dias antes para poder escrever a partir de lá, porque ela escreve sobre as *coisas que ela vive*. E que, por exemplo, as pessoas em outros lugares não vão compreender gírias ou referências locais – como seu poema que menciona a chacina do Cabula⁴³.

⁴³ No dia 6 de fevereiro de 2015, 12 jovens foram mortos pela polícia na Vila Moisés, no Cabula. À época, os policiais afirmaram haver agido em legítima defesa, mas laudos levaram o Ministério Público a caracterizar a ação como execução sumária. Todos os mortos eram negros.

Slammers podem importar-se mais ou menos com isso. Kuma França, como mencionei aqui, apresentou-se em São Paulo recitando poema que referencia outros poetas e coletivos de Salvador. Emerson Alcalde, que foi vice-campeão da Copa do Mundo de Slam, na França, em 2014 (competindo com 19 poetas de outros países), fala dos dois aspectos dessa questão na narrativa que faz em seu blog sobre sua participação no evento. Note-se que os jurados, nessa ocasião, eram franceses:

Mais confiante fui para segunda rodada com a poesia "Somos Todos da Leste", esta já é uma história, não tem jogo de palavras, segue uma narrativa linear com analogias sociológicas, mas o assunto é um tanto "específico", precisaria entender o contexto do funk ostentação de São Paulo para se ter o entendimento total do texto. Mas o essencial chegou, e as notas foram ainda mais altas, pela segunda vez tive a maior nota da rodada.

Comecei com a poesia "Sr. da Limpeza" que era a maior dúvida porque falava de São Paulo jogando com as palavras, com os nomes dos bairros relacionados com a higienização étnico-racial da gestão anterior. Tirei e coloquei várias vezes da lista [...]. As notas foram baixas, tomei dois oito ponto alguma coisa que me irritaram profundamente [...]. Estava sem os óculos e não sabia disso, sabia apenas que tinha mandado muito mal e que eles não curtiram ou não entenderam (ALCALDE, 2014).

Mestre Aedo me deu sua opinião, quando o entrevistei:

[...] acho que poesia pra batalhar em slam, eu acho que não pode ser uma poesia local. Porque, por exemplo, eu posso falar de algum problema que tá acontecendo por aqui em Salvador, a chacina do Cabula, é uma situação que aconteceu aqui e que hoje muitos poetas colocam em suas poesias. Mas tipo se eu chegar em algum outro local, por exemplo até mesmo em Minas, São Paulo, e eu batalhar em algum slam, eu recitar algumas poesias que falem de problemas locais de Salvador talvez as pessoas não compreendam... não vão entender (Trecho de entrevista - 29/09/2018).

Dando espaço a reflexões como essas sobre as batalhas, o momento de esperar no ponto de ônibus à saída do slam acabava

fazendo parte, também, de toda a performance. Essa foi a única vez em que estive ali conversando com participantes, mas em outras vezes pude vê-los naquele local, indo embora. É Schechner quem propõe uma sequência da performance que inclui o treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, a performance propriamente dita, o esfriamento e os desdobramentos (SCHECHNER, 2011). Falei aqui sobre o treinamento ou ensaio (instruções aos jurados, sacrificiais), o aquecimento (conversas sobre a cena, inscrições), a performance (ritualizada em suas rodadas e intervalos), e por todo o trabalho busco apontar desdobramentos das batalhas. No ponto de ônibus, sinto que posso mencionar um esfriamento, prolongamento do final do evento no Cenpah, em que Sandro encerrava a batalha com os avisos e convite para a próxima edição.

Em uma noite um grupo estava ali animado ainda conversando, tecendo críticas e trocando expectativas – quem iria ganhar a final? Alguém comentou que naquela edição não havia ninguém “da casa”, só gente de fora. Outro anunciou: “Essa poesia vai dobrar a língua de muita gente”. Vi, assim, acontecer ali uma “avaliação da performance” (SCHECHNER, 2011, p. 230), quando as pessoas conversavam sobre o que aconteceu. Pude notar como alguns espectadores tornam-se, nos termos de Schechner, “*conaisseurs*”, sabendo bem sobre as regras do jogo, as dinâmicas e os competidores, os melhores lances, como fazem os espectadores de esportes. Essa alusão também cabe quanto ao comportamento da plateia que algumas vezes lembra uma torcida – o público dá incentivos, completa versos, diz: “eu falei que você ia ganhar!”.

Ali era o momento de comentar sobre os poemas apresentados, como as duas jovens poetisas o faziam, em nossa conversa nessa noite que narro, comentando sobre o poema de Thianne, apresentado na 1ª rodada. Esta achava que havia declamado tão rápido que ninguém entendeu, mas a amiga a apoiava, dizendo que era só impressão. Ana disse que no fim não sabia se aplaudia, porque o

poema era triste, pesado. Eu nunca tinha pensado na possibilidade de outra forma de reação que não aplausos e gritos...

Enfim, busquei aqui registrar minhas narrativas sobre esta e outras batalhas às que assisti, narrativas que se firmam nos embates poéticos, nos textos performados, no formato contestador das performances, nas relações entre os atores, suas formas de estar juntos e nos discursos construídos. Nesta proposta em que procuro ver o cenário como “cena”, tudo na performance é significativo: a atuação do slammer, do slammaster, a adesão e a resposta do público, o não-público (aquele que simplesmente passa pelo slam e segue seu caminho), o entorno (o lugar onde acontece a batalha: o espaço da performance, a rua, o bairro), as chegadas e movimentações, as vozes que são ouvidas, os gestos, as regras, os ritos (as repetições dos gritos de guerra, a colaboração do público com aplausos ou com estalos de dedos quando o slammer por acaso se perde no texto...).

Coelho reproduz em sua dissertação uma carta que Roberta Estrela D’Alva costuma enviar aos slams, como o que ele próprio organiza em Belo Horizonte:

Nós acreditamos, sobretudo, na instância performática do slam. E performance aqui quer dizer tudo o que acontece “em relação a”. A relação de um fato com outro, de uma pessoa com outra, do espaço, do tempo. Por exemplo: se chove e um poeta “forte” fica ilhado e não aparece naquele dia é um outro que talvez não tivesse ganho, ganha, isso faz parte da performance. Se uma tiazinha que está julgando acabou de perder o filho e o poema fala disso e ela se identifica, se emociona e dá nota alta, ainda que alguém ache aquele poema poeticamente “pobre” ou “não qualificado”, isso faz parte da performance. Se por outro lado um menino acaba de brigar com a namorada e a poeta que está em cena é a cara dela e isso influi na nota, isso faz parte da performance. Se alguém do público interfere falando alto e o poeta joga com isso e eleva o seu poema a outro patamar, isso faz parte da performance, assim como se ele se atrapalha todo e dana porque alguém falou algo, ou falhou o microfone. No nosso entender esse é o

jogo, essa é a especificidade do slam, do que acontece na hora ali, ao vivo, que não tem volta ou roteiro, o não planejado. Essa é uma das características que faz o slam ser o que é em todo o mundo (D'ALVA apud COELHO, 2017a, p. 107).

Assim como Kuma pedia silêncio porque queria dizer seu poema, a performance é do slammer, do público, do júri – tudo pode interferir. Também a chuva que deixa o competidor ilhado – sua mobilidade na cidade. O que circunda o slam, o que está na vida dessas pessoas, é slam também.

As batalhas da batalha

Bolha começa seu poema como um tiroteio:

Arma de fogo branca é na mão dos preto/ armas de fogo teleguiadas diretamente ao pesadelo/ que causa medo e desespero/ e se mantenha ligeiro/ que no primeiro vacilo/ esse fogo vai de encontro a seu cerebelo/ mas não quero morrer - quem quer morrer?! a oportunidade de viver se encontra no crescer/ proceder/ visão que falta na pista/ e ao sair de minha casa pela favela não quero escutar "tei tei"/ ten-tei fazer disso aqui um lugar melhor pra se sobreviver/ mas como? / se só estamos sobre a terra sem viver/ o rap salva e me salvou de várias fitas/ que se eu não tivesse aqui agora recitando essa poesia/ poderia estar na biqueira/ raiado vendendo crack/ mas não, tô de boa/ sem boca/ sim usando a boca pra lutar e me expressar/ e temendo a extinção de mais meio milhão/ não tô na biqueira, mas com meus versos tô traficando/ várias visão (Bolha - Trecho de poema recitado no Slam da Onça - 28/07/2018).

Bolha, na época com 16 anos, é um jovem poeta de Sussuarana que sempre me chamou a atenção, desde o primeiro slam em que o vi se apresentar, no começo de 2018. De bermuda, camiseta e pés descalços, movimentava-se por todo o palco, recita com raiva, gesticula muito com os braços, estendendo-os pra frente e baixando-os ao longo do corpo, firme e incisivo, asseverando, concluindo, avisando, como se argumentasse com o público, vigoroso, de um púlpito, um júri, e em suas mãos e sua fala recorre sempre à munição poética, a referência à arma da poesia contra a arma letal, da polícia e do tráfico, ou da violência simbólica que é lançada cotidianamente às populações negras e periféricas. A menção ao tráfico e às drogas, e ao rap como alternativa para essa vida não desejada, são referências da vida de Bolha (como de muitos poetas marginais):

[...] eu gosto de escutar muito rap, e esses raps mesmo falando da realidade...[...] querendo ou não, pra mim esses atos de resistência e de expressão vêm como um pouquinho de anarquismo, entendeu,

porque vai contra o sistema e contra as coisas que estão acontecendo, não são pessoas acomodadas, entendeu, pessoa que fica lá na sua casa, “não, ‘tá tudo bom, não ‘tá acontecendo nada, ‘tá tudo tranquilo...”. Não, não é assim, são pessoas que querem fazer alguma coisa pra que isso de alguma forma mude [...] (Trecho de entrevista – 09/11/2018).

Como Bolha repete seus poemas em algumas apresentações (e também, como ele me explicou, por causa de “corres nos ônibus”, onde quem está com ele acaba acompanhando e aprendendo suas poesias, assim como ele aprende poesias de outros artistas), em alguns versos pessoas no público declamam junto, fazendo coro: “Tei Tei!” – compartilhando seu disparo, e concluindo com ele – “traficando várias visão”!

O mote de muitas poesias na cena marginal diz sobre esses versos que respondem ao tiro violento, a palavra poética como uma “pedrada”, uma “arma”. Como em anúncio na página do Facebook do Slam da Onça, em 2017: “as melhores pedradas poéticas da noite levam premiações!”, e do Slam Deixa Acontecer, que ocorria na Sussuarana Velha, no mesmo ano: “Nós batalhamos com palavras! é assim que mantemos viva a poesia nas periferias de Salvador e de todo o Brasil”.

Nos slams, assim, ritualiza-se uma batalha “contra o sistema”, efetuam-se disparos de forma tão dura que se acaba ensejando o uso de um “colete”, um “remédio para o coração”. Os textos *atingem*, *afetam*: não como o tiro seco, o barulho que acorda trazendo o medo, mas como antídoto para o medo:

Onde o galo canta às três da manhã/ o que se ouve às 9 é o som de tiro/ e da real realidade eu não tenho nem a noção/ a cada minuto ouço um novo estampido/ e torço pra ele ter acertado uma parede / ou somente o chão (Heder Novaes – Trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018 e publicado com o título *Canta galo no livro Poéticas periféricas...*, JESUS, 2018).

A referência à palavra – e à voz poética – como arma é compartilhada com o rap, como atesta Salles (2007, p. 90): “Não raro, o rapper estabelece comparações do seu microfone com uma arma (da qual o pensamento é, geralmente, a munição)”. Coelho relata, sobre as performances de um participante de batalhas de rap e de poesia em Belo Horizonte:

[...] mãos que se transformam em armas, em gestos que simulam a violência em apelos de palavras. Rajadas de metralhadores são disparadas junto com suas palavras rápidas, num *flow* muito peculiar aos MC's contemporâneos. O microfone sempre junto à boca é explorado por ele como arma de fogo, da qual dispara suas rimas velozes (COELHO, 2017a, p. 88).

Tão fortemente ligados à cena do rap em Salvador, muitos poetas de saraus e slams trazem dali essas formas de narrar. Mas na batalha, se não há microfone como no caso dos MCs, as armas estão no próprio corpo, por olhares, gestos, movimentos. Quando entrevistei Bolha eu o fiz notar que até ao conversar ele tende a esboçar com as mãos gestos de armas de fogo. Nas performances, repete-se esse sinal de arma, de disparo. Por vezes uma arma pequena, com uma das mãos, por vezes, um fuzil – usando também a extensão dos braços.

Em uma noite de slam, Elton Henrique – poeta do bairro de Mata Escura, próximo de Sussuarana – de pés descalços, bermuda jeans, camiseta esportiva sem manga, corrente prateada no pescoço, assim disparou seu poema, como se contasse algo e “trocasse ideia” com o público, com gírias e uma ginga muito próprias de rapaz da quebrada (os gestos feitos pelo slammer na performance estão aqui dispostos em itálico, junto de cada verso a que se referem):

Acendo o cigarro e a mente apaga *gesto de tragar*
um baseado / pa pa! aponta com uma das mãos
em forma de revólver, para um lado – pa! – e para o
outro – pa! em direção a um alvo invisível em posição
inferior / na madrugada / mais um / ou menos um /
na favela / morto bêm ali / pega a visão, ô / naquela
escada aponta para uma suposta escada em meio a

arquibancada, como quem comenta um acontecido suspeito / apago o cigarro e a mente volta as mãos ao lado do rosto, a voz com um tom de aflição / Volta! as mãos se transferem para uma concha na boca, gesto de chamado / gritou a mãe / só que esse aí / já tá longe, tia / solta o som / enquanto nós faz o passinho da maloka ergue as mãos e as balança, também no que se assemelha a duas pistolas / e segue o baile / e o cego, em Braille / já consegue enxergar / quem são os de verdade / estão aqui / ao meu lado aponta para os que estão ao seu redor, abrangendo o público / agora abaixa esse som / que só faz aumentar a fúria (T.P.⁴⁴) / Joga, joga, joga, joga... joga com nós cantarola, em referência a um pagode / lá os pivete tem três oito "guarda" uma arma na cintura / e nós aqui tentando trocar só com a voz gesticula com a mão perto da boca indo e voltando simbolizando um diálogo / 'Cês tão cortando, né? / enquanto eu continuo aqui, porra bate no peito / só me importando / lutando dia após dia / pra abrir as mente / e quando eu percebo / as portas pra mim estão se fechando cruza as duas mãos, fechando-as à frente do rosto / ô, fulano / é zero hora / o fulano zerou as hora / saiu, bebeu, cheirou e... / acabou a história / han, eita final sem graça / era só lembrar, porra! se exalta / que aquele (T.P.) / não era de graça / era de Juliano, era de Carlos, era de Fernando enumera nos dedos / era de tanta... gente / e no final a sua vida vale um quilo de um tal pozinho branco / só que essa história / vai ficando cada vez mais louca apontando pro público como se a chamar sua atenção / porque o cara que cheirava pra caralho coça o nariz / não foi morto pelo nariz / foi morto pela boca com os dois braços "porta" um fuzil, e dá passos em direção ao público, como quem "chega atirando" / e nessa boca aí não tem pasta que dê jeito / só com os PM, né / que são os dentistas da favela / e com 32 dentes na sua boca / eles só perfura os que são preto mais uma vez com o "fuzil" nas mãos, agora com uma "rajada de tiros", balança os braços firmemente nesse gesto / esses aí não podem fazer parte / da arcada dentária / só da arcada senzala / pra toma cada porrada! gesto com uma das mãos, de ameaçar bater, já com fúria / E a mãe desse tal sujeito / que vivia reclamando que não tinha dinheiro pra comprar nada / descobriu quando o filho morreu / que ele ostentava / e que tinha até / aspirador de pó dentro de casa gesto de cheirar / me fode! / até nessas horas é o branco que mata é o preto que morre! Expressa-se com fúria / e nem adianta tentar / que essa desgraça te domina / e o dominado do momento foi um tal

⁴⁴ Transcrevi os poemas através dos registros em vídeo feitos em minha pequena câmera fotográfica. Para os versos ou palavras que, no processo de transcrição, eu não consegui compreender, aponto com o sinal T.P. – trecho prejudicado.

de Coca / filho de quem? *Pergunta ao público* / filho de Nina (Elton Enrique – Poema recitado no Slam da Onça – 29/09/2018).

Nesse poema, o slammer trata de violências cometidas pela política e por traficantes, causando a morte de mais um rapaz na favela. Enquanto isso ele, como narrador, faz parte de um grupo que “tenta trocar só com a voz”. Bolha também traz esse desequilíbrio:

Regressão/ de um país em construção/ fruto de uma falsa/ colonização/ onde a poesia.../ a poesia é ritual de libertação/ mas me mantenho esperto: / liberdade nenhuma se eu me bater com a PETO...⁴⁵
(Bolha – Trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018).

De um lado a liberdade simbolizada pela poesia, de outro o temor da polícia ou do tráfico. Recorro a Zumthor (1997, p. 283-284) quando afirma: “Quanto mais o grupo é fraco, ameaçado e consciente dos perigos, mais a voz poética aí ressoa com força. A canção torna-se arma [...]”. Embora eu tome muito cuidado com o uso do adjetivo “fraco”, compreendo o termo como se referindo à situação de um grupo ameaçado. Nos slams os poetas afirmam, nesse sentido, a poesia como alternativa à vida no crime, e como denúncia da atuação, principalmente, das forças policiais perante a população negra e periférica. E afirmam a si mesmos como veículos de mensagens que provocam reflexão e promovem conscientização entre seus pares sobre esses e outros temas que lhes afetam, através do que consideram a “função”⁴⁶, o “corre” dos poetas das periferias, recorrendo a outra metáfora que, além da arma, é constante nos poemas de slam: o “tráfico de informação”.

Usar da referência a atividades ilegais para falar da disseminação de seus versos acaba sendo uma estratégia. Evanilson Alves, em

⁴⁵ PETO (Pelotão de Emprego Tático Operacional) é uma força especial da Polícia Militar da Bahia que tem entre suas atividades o combate ao tráfico de entorpecentes.

⁴⁶ Utilizo o termo “função” aqui entre aspas, na acepção da gíria dos guetos – assim como “corre” – que se refere a atividades ilícitas, como envolvimento em pequenos roubos e furtos ou tráfico de drogas.

postagem reproduzida pela página do Slam Deixa Acontecer, adianta-se irônico: “E antes que me pergunte sobre minha correria. Sou envolvido, sim, com a poesia” (Postagem de 04/09/2017). Assim como Kuma faz em seu poema (*R)evolução*, referindo-se a si mesmo como “aviãozinho” ou “falcão”⁴⁷, recrutando jovens para o tráfico de poesia:

[...] ouvi alguém falar
 E finalmente aceitei um padrão
 E me rendi à categoria de traficante de
 informação
 (in JESUS, 2018, p. 90)

Quanto a isso, em nossa entrevista, Kuma argumentou:

[...] é uma ressignificação da palavra, na verdade, porque, assim, a gente é marginalizado, né, estereotipicamente falando, a gente é marginalizado, então se eu passar eu vou ser lido como traficante, então aí eu assumo esse papel, né, sou traficante, sim, mas eu trafico informação (Trecho de entrevista - 18/11/2018).

Para ilustrar, narro aqui um poema performado por ele no Slam da Onça⁴⁸. Kuma declamou o poema em uma cadência marcada, compassada como num *flow* de rap:

Tipo mestre dos magos eu desapareço / e que corcel
 indomado eu desobedeço / eu reafirmo no verso
 que eu sou o inverso do avesso / o que ‘cês querem
 deixar claro / eu venho e escureço *esse trecho foi por
 ele cantarolado* Ó, não seja mais um boçal / todo corre
 é essencial / respeita a trajetória / da tua mãe, do teu
 pai / pois estar na faculdade ou ser reconhecido / não
 é (T.P.) pra desvalorizar / a correria dos seus amigos
 / Jeny, Rool, Mirele, Odara / pretas em ascensão dói
 mais que um tapa na cara / então repara, se prepara
 / não adianta reclamar / (T.P.) preparadas pra atacar

⁴⁷ Aviãozinho e falcão são “funções” no tráfico de entorpecentes. O aviãozinho é aquele que leva a droga para o consumidor, retornando com o dinheiro. O falcão é o “olheiro”, geralmente um menor, que vigia a favela e avisa da eventual chegada da polícia.

⁴⁸ Porque Kuma declama com rapidez, num ritmo intenso, e pela acústica própria do lugar, alguns trechos eu não consegui transcrever inteiramente, o que não interfere, a meu ver, na compreensão do poema e seu teor.

/ contra-atacar / não é só chegar lá / tem que chegar e botar o terror / e se questionarem a sua identidade / diga que o rei voltou / encarnado em cada preto, encarnada em cada preta / veio pra (T.P.) / pra causar muita treta / (T.P.) Teresa de Benguela / uma Gama de Rebouças / renascentista da favela / com Carolina de Jesus, à la Ruth de Souza / to na pista (T.P.) / como norte eu trago sempre meu nordeste / eu sou de caju e castanha / de Euclides da Cunha / e se for dente por dente / eu vou te arrancar na unha / eu sou falcão / recruta os meninos pro tráfico de poesia / Grande Otelo, Conceição e às vezes Lima Barreto / com um bico de urubu / eu sou mais um guerreiro preto / na universidade / sou a ferida exposta que o tempo não sara / O tempo, corre, preto... / então chega de ser um ponto preto / mancha logo esse papel / eu sou o príncipe maldito / dito por Maquiavel *nota-se reação do público* / não seja mais um preto / de pensamento colonizado / porque de nada vale meu corre se (T.P.) / vai lá, toca o terror / assusta a burguesia / é cada um com as suas armas, porra, e a minha é a poesia / eles me pintam como um monstro, eu sou um pobre vagabundo / no pique de Pinky e Cérebro eu vou dominar o mundo / a minha vida não se resume / ao sistema carcerário / pode começar avisando que mudamos o cenário / e nem venha tirar minha glória com / "é só mais um cotista" / vai me dizer que não viu a UFBA tomada pelo Sartre e pelo Marista?! / Sei que devem tá me odiando, mas, porra / é só mais um pra minha lista / presente e resistente e cheio de vontade / não vou pedir licença pra passar com minha ancestralidade / o sinhozinho tá fodido / porque os pretos que ele tanto odeia / hoje é seu colega, ó, de faculdade / se fechar a porta, a gente entra / entenda, vamos entrar / se não alcançar, eu dou o pezinho / eu sou o Moisés do morro / a poesia é o sapato que me fez o negro forro / eu sou aviãozinho / só tô seguindo o passo que era do meu guia / e entre pastéis e coxinhas, porra, não seja mais um bosta / e perceba que a esquerda vira a direita/ assim que a gente vira as costas *batendo no ombro esquerdo e depois no ombro direito, Kuma vira as costas para o público, que aplaude vigorosamente* (Kuma França – Poema recitado no Slam da Onça – 29/09/2018).

Ao colocar-se como traficante de poesia, Kuma cumpre nesse texto o papel de disseminar informações: traz referências negras importantes na literatura, na História nacional; carrega a valorização de sua origem; orienta seus pares a tomar espaços na universidade – simbólica e materialmente um local de produção de saber e de

ascensão social; critica o racismo que envia muito mais negros que brancos ao sistema carcerário; enfatiza o empoderamento coletivo – não adianta só o seu próprio “correr” dar certo – e conclui expressando crítica política quando estávamos a uma semana do primeiro turno das eleições de 2018, que polarizavam, e o fazem até hoje, o país⁴⁹. Na guerra simbólica representada pelas batalhas, populações configuram alianças e protegem-se, até mesmo contra a atuação do Estado (que lhes vira as costas, sendo o governo de direita ou de esquerda), mantendo-se como elo, nas palavras de Minchillo (2017, p. 7), “a solidariedade entre os subalternos, os que ocupam um lugar social desvalorizado [...] e vivem sob ameaças e riscos”.

Nessa linha de tiros, por enquanto tem restado pouco espaço para o amor. Ainda é discreta a dedicação dos poetas a temáticas que não sejam engajadas, combativas, de denúncia. Bolha contou quando conversei com ele:

Eu gosto muito de usar realidade, temas como tipo preconceito, educação, entendeu, são coisas que eu gosto muito de usar assim porque tipo... é o que eu quero passar, entendeu, porque querendo ou não, poesia é uma forma de você se expressar, uma forma de você falar, olha eu ‘tô achando que isso aqui tá errado, entendeu, isso aqui não pode ficar desse jeito, não é assim que é pra ser, entendeu, e aí acaba criando muito disso, muito esse ciclo assim, aí toda vez que eu vou escrever, agora eu não consigo, é o que eu falo que eu não consigo escrever “flor”, entendeu? Eu não consigo mais escrever “flor”... *(eu pergunto se ele escreve sobre amor e ele ri)* Eu já tentei realmente!, eu já tentei escrever, mas eu não consigo... Só sai aquela pedrada... (Trecho de Entrevista – 09/11/2018).

Assim, ainda quando não trata de tiros e disparos, a poesia no slam quase sempre trata de embates com o inimigo – o “sistema”, o preconceito –, mesmo quando fala de amor. Ilustro com trecho do poema de Rick Lima, recitado no Slam da Onça, e que trata do amor homoafetivo:

⁴⁹ As eleições foram decididas em segundo turno entre o candidato do PT, Fernando Haddad, e o candidato do PSL, Jair Bolsonaro, identificado com valores de extrema direita.

[...] e agora eu sou doente por ser gay, tá bom/ ser gay agora é doença/ daqui a pouco vai ser minha cor, meu cabelo, minhas crenças/ aí 'cê pensa: a sociedade prega igualdade e respeito/ mas não te dá o direito de amar e ser amado/ amar, menos se você for viado (Trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018).

Lembro-me de outros poucos poemas românticos declamados nos saraus e slams que visitei – um deles, que não registrei, mas já mencionei anteriormente, falava sobre o clima em um baile *black*, ou seja, um poema referenciando, também, sua cultura e seus valores. Outro de que me lembro foi de Marcos Oliveira, que titubeou tímido: “um beijo, um sentimento/ larga desse bla bla bla/ traz um vinho, um cigarro/ que hoje nós vamos... transar”, fazendo uma pausa e tomando certo cuidado ao dizer essa última palavra (Slam da Onça – 29/09/2018). O poema, diferente da maior parte dos textos recitados ali, traz trechos amorosos como “Tu teve uma sorte que outras mulheres não têm/ eu te amei tão bem.../ você, me amou talvez...”.

Souza (2011), ao analisar slams, afirma que grupos podem adotar códigos sem os quais alguém pode sentir-se deslocado, o que determinaria tendências de temas e até de vestimentas, resultando em sensação de pertencer. “Em situação de *performance*”, diz, “a reação da plateia continua sendo a medida dos acertos do poeta: é preciso saber o que pode não agradar o público, conquistando, com isso, a sua adesão e concordância” (SOUZA, 2011, p. 110). Isso me faz pensar no “horizonte de espera” de que trata Zumthor (1997, p. 193) na performance da poesia oral, aquilo que os espectadores têm intenção de ver, que se relaciona aos valores, preconceitos e costumes do grupo que se reúne para dela participar, e aquilo que, enfim, creem ser a finalidade de sua existência. Assim, penso que não se “espera” falar de amor no slam, ao que cabe a crítica de Kuma:

E a galera tem muito disso, de o movimento poético em si tem muito do fixar-se na tristeza, fixar-se na pobreza, na revolta, e a gente não é só isso, né, a gente ama, a gente faz amizade, a gente... Negro é

tudo, mulher é tudo. Né? Apesar do machismo as mulheres fazem tudo isso, apesar da homofobia os LGBT faz tudo isso. Tipo, a gente tem que falar de outras coisas também, porque senão a gente acaba num discurso de que a gente só é fodido e só vai ser cada vez mais fodido e só isso que nos pertence (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Mas, na mesma entrevista, Kuma fez esta observação, comparando outros circuitos:

Na Flup tem os dois slams BNDES, né, o nacional e o internacional, e aí eu percebi que as únicas poesias que tinham um teor mais de revolta, assim, no México, eles ‘tavam falando sobre a questão da imigração, muito forte, e na... na Angola que fala muito sobre a questão racial, e tal, mas fora isso eram outras questões... não que a gente não mereça falar de amor, não que a gente... que a gente sofre o tempo todo, mas os outros países, né, os países mais embranquecidos, pelo menos, não tinha esse teor a não ser a França que foi uma mulher que foi apresentar e ela levou muitas questões do machismo, né, sobre as lutas das mulheres, e tal, mas fora isso era pô, havia uma pedra no meio do caminho no meio do caminho havia uma pedra... (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Quem pode falar o quê, ou quem deve falar o quê? Para fazer um comparativo breve, trago o estudo realizado por Ávalos Galicia (2015) sobre o slam na cidade de Puebla, no México. Ele afirma que todos os poemas que analisou, em número de 20, eram expressão de experiências de vida relacionadas à identidade dos autores. Os temas se distribuíram desta forma: amor/desamor (6), sexualidade/erotismo (5), narração de experiência de vida (3), protesto social (3), duelo (2) e loucura (1).

Já Émery-Bruneau e Yobé (2014), estudando cerca de 100 poemas de slam no Quebec (incluindo declamações em microfone aberto, sacrificiais e rodadas) detectaram cinco temas fundamentais. O discurso interior, que se manifesta através de temas como sofrimento, infância, solidão, família, identidade, intimidação, ira, depressão, suicídio e velhice; o compromisso, que se divide nos

subtemas sobre consumo, política, meio ambiente, corrupção, economia, solidariedade, falta de moradia; e outros temas menos abordados, mas também frequentes: amor e sedução, linguagem do slam, doença e morte. Outros textos foram classificados pelas autoras como “diversos”, por terem temas singulares.

As autoras consideram, no entanto, e diferentemente do que vejo acontecer no Brasil, que o slam, tendo nascido de um discurso militante, agora “se transformou até o ponto de dar mais espaço ao indivíduo (discurso interior) do que ao coletivo (discurso militante)” (ÉMERY-BRUNEAU; YOBÉ, 2014, p. 266, tradução minha). Parece-me que, ao contrário, aqui os aspectos do discurso interior, individual – amor, solidão, família, por exemplo – vêm agarrados sobremaneira ao discurso militante, coletivo – o amor homoafetivo, a solidão da mulher preta, o abandono parental. A Mestre Aedo perguntei diretamente: Pode falar de amor? Ele respondeu:

Pode. O slam ele é livre. Você tem a temática livre. E, assim, tipo, uma coisa que conta muito em slam além da sua interpretação do seu texto é a forma como aquele texto vai impactar as pessoas. Slam fala muito também de sentimento. Pode falar de amor, de felicidade, falar sobre o que você quiser... Mas é bom ter em mente que é importante a gente utilizar de recursos que realmente tragam algum tipo de impacto nas pessoas porque tudo no slam conta como pontuação, e competição um décimo já faz toda a diferença, então é bom a gente estar atento, mas, tipo, é livre. Pode falar de amor sim, inclusive eu sinto falta de pessoas que (T.P.) em slam, em sarau, porque as poesias elas são muito mais nesse sentido mais pesado mesmo (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

Mencionei a Kuma o episódio narrado na dissertação de Coelho (2017a), sobre uma slammer de Minas Gerais, Nivea Sabino, que decidiu recitar, em uma final, um poema sobre o “cheiro da mexerica”. Na verdade, na hora me confundi e mencionei a “flor da mexerica”. Ao que ele me respondeu:

É, aí o cara ‘tá julgando, aí, poxa, massa, legal a história dessa florzinha, mas o cara tomou cinco tiros

aqui, 'tá ligado?, o cara pesa muito isso, aí parece que você 'tá ali pra pesar desgraça, né, aí você foi, contou uma história desgraçada, aí eu tenho que contar uma história mais desgraçada que a sua pra ser mais aplaudido (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Coelho, a respeito do episódio, comenta que recitar um poema como *O cheiro da mexerica* numa final de slam foi um desafio que muitos slammers preferem não enfrentar, por não ser um “poema de slam”. O autor transcreve os argumentos da poeta: “eu recitei o ‘mexerica’ porque eu queria mostrar outras coisas... outros poemas que falam de mim, da minha essência. Foda-se se não é o que eles queriam ouvir [risos], mas eu queria falar” (COELHO, 2017a, p. 118). Mas é o próprio pesquisador que propõe a reflexão:

Na última edição do Slam BR, em São Paulo, a gente pôde observar um fato interessante. A partir do momento em que houve a transmissão via streaming e que os vídeos do evento são postados nas redes sociais, surgiram comentários muito contrários [...]. Elas diziam coisas como: “Se não for feminista e não falar de racismo não ganha *slam*?”. As pessoas não entendem que esse é um momento de efervescência (COELHO, 2017b, p. 292).

A questão não é fácil de resolver e a própria Roberta Estrela D’Alva a propõe, sem tentar respondê-la, no documentário *Slam: Voz de Levante* (2018)⁵⁰. Penso que se, por um lado, não dá para falar de amor enquanto zunem tiros, enquanto amigos caem, enquanto falta água, enquanto sobram “raros momentos de contemplação”⁵¹, por outro, repito Kuma: “a gente não é só isso”.

Escolho apreciar os debates que surgem no seio do próprio grupo e suas próprias escolhas nesse campo. Somers-Willett, citando Turner, propõe que performances representam “o olho através do qual a cultura vê a si mesma e o painel de desenho no qual atores criativos esboçam o que eles acreditam ser ‘desenhos de vida’ mais

⁵⁰ Dirigido por Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva, coproduzido por Miração Filmes e Globo Filmes/Globo News.

⁵¹ “[...] alguns raros momentos de contemplação são contrabandeados pelas brechas de uma vida que não oferece nada de graça” (KEHL, em *Radicais, Raciais, Racionais* – a grande frátria do rap na periferia de São Paulo”, 1999, p.104).

aptos ou interessantes” (TURNER *apud* SOMERS-WILLET, 2009, p. 136). Nesse caso as performances não são espelhos refletores da cultura ou de mudanças, mas própria parte de processos de mudança:

O slam de poesias é trabalho que tem o potencial de ser tanto formativo como transformativo. Slams não são exercícios meramente literários ou performances de entretenimento mas eventos nos quais indivíduos têm o potencial de influenciar audiências e reificar, mudar ou de outro modo problematizar posições de identidade (SOMERS-WILLET, 2009, p. 136).

Na busca por gerar para si alternativas mais viáveis de existência, as performances poéticas, nas vozes de seus atores, geram alternativas, recriam possibilidades: “Todo slam é um levante” (LUCENA, 2017). A performance do slam acaba por ser uma espécie de espelho quebrado que, em fragmentos, perturba a imagem, não a deixa intacta – tem a potência de ferir, afetar e, com isso, modificar.

Fala-nos de afeto, nessa relação íntima, a concepção de Schechner, trazida por Turner (2015), em que “a vida afeta a arte, e a arte afeta a vida”, no movimento de um oito infinito.⁵² O estilo de vida vivido e recriado no slam é transposto para a vida cotidiana, mas também vem do drama cotidiano todo o repertório usado, no corpo e no texto, na performance.

Batalhas do Corpo

Cavalcanti (2013, p. 424), ao abordar os temas do campo artístico da performance trata da “[...] obra que é o próprio corpo do artista, e deve ser vivida junto com o público”. No slam, como se proíbe o uso de adereços e acompanhamentos musicais, “apenas com a gestualidade do corpo (do qual a voz é parte integrante),

⁵² Schechner elaborou o modelo “infinity-loop” – um oito deitado, ou o símbolo do infinito, reproduzido por Turner (2015, p. 103). O autor demonstrava que “a forma processual dos dramas sociais” se torna “implícita aos dramas estéticos”, “enquanto a retórica dos dramas sociais – e, portanto, a forma do argumento, é tirada das performances culturais” (TURNER, 2015, p. 128, grifo do autor).

os poetas devem criar todos os efeitos que qualquer um desses elementos trariam” (NASCIMENTO, 2012, p. 102). A intenção é passar através dele, a mensagem textualizada previamente na escrita, gerando esse novo texto que é construído também junto a outros corpos – a plateia. Nessa performance, nos termos de Coelho:

O corpo presente dá indícios que alteram o texto, fazem com que ele tenha contextos, hipertexto e envolvimento com a emoção, com a voz, com o momento em que está sendo dito e com as pessoas que se olham no momento em que aquilo está acontecendo (COELHO, 2017a, p. 288).

É evidente que, em Salvador, as temáticas mais frequentes nas batalhas se referem às vivências de opressão que afetam os corpos de seus atores: preconceito racial, desigualdade e violência de gênero, LGBTfobia, violência policial contra corpos negros. Suas performances, assim, trazem um saber do corpo e só podem ser entendidas “na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (TAYLOR, 2003, p. 3, tradução minha). Retiro tais questões do conceito de repertório, de Taylor. Na concepção da autora, o repertório atua por encenações de “memória encorporada”, modo de produção e reprodução de conhecimento que requer a presença do corpo, através de performances, gestos e oralidade que, embora se constituam de modos efêmeros, vinculam-se a questões profundamente históricas. Para ilustrar, trago trecho do poema *Na Mira*, de Mestre Aedo:

Por isso, tenho que dizer que vocês têm sorte
que o meu ódio ainda resulte em rima.
Porque eu quero ver o que vocês vão fazer
Quando esse ódio resultar em morte
(in JESUS, 2018, p. 35).

Vários poemas como esse nos slams trazem a alusão à reparação do passado marcado por injustiças e discriminações. Mesmo porque esse passado ainda repercute de forma cruel no presente, tal ideia guarda estreita relação com o conceito de Schechner (2011) de “comportamento restaurado”, ou “*twice-behaved behavior*”, o comportamento que se “reitera” nas performances. Unindo as duas noções: “performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade através de comportamento reiterado” (TAYLOR, 2003, p. 2-3, tradução minha). Dawsey adiciona que: “Tal como um cineasta faz uso de tiras de filme, rearranjando ou reconstruindo as tiras num trabalho de montagem, um performer cria o seu trabalho com o comportamento restaurado” (DAWSEY, 2013, p. 314).

A performance no slam aciona memórias, narra com vigor o presente, como contradiscurso e contra-ataque, e fornece a seus atores horizontes, outro vir-a-ser, através não só da potencialização de seus discursos, mas da socialização de suas vivências, valorização de suas experiências e compartilhamento de projetos de futuro. Escreve Zumthor (1997, p. 157): “Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”. Desse modo, pode-se dizer que “aprende-se” a estar no slam, assim como o slam aprende com o “ser na vida”. Pensando sobre aproximações entre o espaço do rito e da rua, escrevi certa vez:

Batalha-aniversário. Festa-periferia. Casas com música, violão, grupos se preparam para sair, casa iluminada. Pessoas que vivenciam realidades de marginalização, invisibilização, opressão; contra isso *batalham*. Negros, periféricos, LGBTQs, mulheres, mulheres negras. Ali encontram um lugar para dizer de si e encontram na recepção calorosa do outro o entendimento que não têm em outros espaços da sociedade. Reproduzem ali o espaço em que vivem – seu espaço geográfico e seu espaço social – nas falas, nas referências, nos discursos, nos movimentos, nos atravessamentos, no cenário, nos símbolos, na batalha e na festa, nos risos que entremeiam as performances, nos abraços e beijos afetuosos... nos

metafóricos balões de gás que carregam [...] (Trecho do caderno de campo – 25/08/2018).

A ideia de festa e batalha acompanhava minhas reflexões sobre o slam e sobre as periferias em si. Não era raro que no meu percurso na rua do Cenpah, indo e voltando de saraus e slams, eu visse pessoas carregando sacolas de presentes, crianças com balões de gás, bolos, ou mesmo sentisse o clima geral de “festa” de sábado à noite, entrevendo as lajes das casas, ou as reuniões pelas calçadas. Conversava, e não contrastava, com esse clima de festa o fato de eu estar indo para uma “batalha”, ouvir tratarem de temas sérios e profundos, que dizem sobre essas mesmas pessoas que eu via festejando. A batalha, assim, também reproduzia, ao lado da luta, a confraternização, do modo como eu costumava ver na rua – as falas atravessando de um canto ao outro, os risos, beijos, abraços, o clima geral de afeto que eu sentia nas ruas transportado para o anfiteatro Abdias Nascimento.

Mais tarde em minhas pesquisas encontrei a festa e a luta relacionadas por Nascimento ao explicar as origens do hip-hop:

[...] o hip-hop nasce em uma festa. Mais precisamente, em uma festa de rua, a chamada *block party*, que inevitavelmente traz consigo as forças presentes na festa popular realizada num espaço público: autorrepresentação, celebração e diversidade. Uma festa que surge como possibilidade de vida frente à morte planejada a toda uma comunidade de excluídos, um momento único de comunhão (NASCIMENTO, 2012, p. 8).

Festa e luta, no slam, restauram, e reativam comportamentos da vida social. Assim como são transportados para o palco os símbolos de luta do movimento negro ali tão presente: os atabaques ao fundo do cenário, a imagem de Abdias, as cores da cultura rastafári; o recitar de pés no chão e o uso da parte inferior ao palco, que eu percebia como um intuito de aproximação e de deslocar centralidades (slammer, público, slammaster, fotógrafo, todos quase sempre no mesmo plano); a afirmação das referências locais

– a mesa com os livros publicados, amplificando as vozes que dizem ali (vários poemas recitados podem ser encontrados nas páginas das publicações); e o próprio cenário do anfiteatro valorizando a paisagem local – à semelhança da laje, ao mirar por sua lateral aberta as casas sem reboco na linha do horizonte.

Silva (2018, p. 134), que investiga a performance do caboclo em terreiros de candomblé, explica como, no barracão, contexto pesquisado por ele, “somos remetidos a espaços fora das delimitações dos terreiros, assim, o enquadramento ritual atua internalizando ambientes externos em seus espaços”. A arena de batalha no slam – seu espaço ritual – dessa forma, remete intimamente ao que se passa fora dela. Compondo sua “metáfora” da vida, é ritual que rompe e reproduz, agenciando repertórios – reproduz quando reitera símbolos e comportamentos de luta; rompe quando valoriza o acolhimento a indivíduos que, em outros espaços, têm suas vozes e seus corpos severamente aviltados.

Em performance na primeira edição do Slam Deixa Acontecer, em 2017, Fabiana Lima declamou um poema que trago a seguir. Eu não estive nesse evento, mas o vídeo de sua apresentação está disponível no Youtube⁵³. A plateia espalha-se ao seu redor, alguns de pé, outros sentados. Vê-se, do ponto de vista em que está gravado o vídeo, um público masculino. A câmera está parada e Fabiana se movimenta por todo o espaço. Os meninos usam bermudas, chinelos, os trajes que se vê nas ruas. Ela usa uma camiseta com os dizeres: “Tem poesia na minha cabeça”. Por várias vezes Fabiana aponta para a própria cabeça ou para os meninos com os dedos em forma de arma. Em algum momento, passa entre o público e volta para o que seria o palco, no chão de cimento. De pés descalços, ela movimentase neste nível abaixo de onde o público lhe observa atento. Ela grita, tem raiva, perde o controle da voz, como se numa discussão exaltada.

⁵³ No link <https://www.youtube.com/watch?v=P0gwwYb05ZY> . Acesso em 08 nov. 2021.

Para mim, que assisti ao vídeo e não à performance ao vivo, ainda assim “sinto” que ela conta algo que lhe dói profundamente.

Por causa do tom de voz, e sua declamação veemente, incandescida, muitas palavras eu não conseguia compreender. Assisti a outra artista performando esse mesmo poema, em um vídeo do Coletivo ZeferinaS, e também descobri haver uma versão musicada, com o grupo de rap Os Agentes, também da Sussuarana, com o mesmo nome do poema: *O racismo mata*. Assim, a transcrição a seguir é mescla das três performances, já que me baseei primordialmente na apresentação de Fabiana no slam, mas apoiei-me nas outras duas performances para preencher alguns trechos – há diferenças sutis entre uma e outra, como é natural na performance oral e, ainda assim, houve trechos que preferi apontar com a expressão Trecho Prejudicado (T.P.):

Polícia racista, polícia racista, polícia que mata /
 Polícia racista, polícia racista / são porcos de farda /
 / Se a Rondesp é que lhe pega / é caixão e vela /
 / Se a Rotamo⁵⁴ lhe enquadrar / você vai rodar e
*repete os primeiros dois versos – essa primeira parte
 é cantada, ela se movimenta em suspense mirando o
 público em tom ameaçador / Autorizados pra matar /
 pelo Estado legitimado / invadem os barracos / com
 preconceito fardados / Impulsionados pela TV / que
 é do deputado / e têm uma mente de quem / vive
 em condomínios fechados / Me digam – como chega
 arma na comunidade? / A munição, o colete, a cocaína
 e o crack? / Quem financia? / Quem autoriza? / Quem
 tá na pista? olha de frente um rapaz e lhe aponta / e
 quem tá na (T.P.) / Se perguntarem por que / branco
 de classe média / quando aparece traficando / “Ah,
 é só jovem de classe média” / Mas usuário tipo nós
 assim, da comunidade / é estampado “traficante”,
 eu sei / A mídia é covarde / Disparos propositais /
 versões oficiais / T.P. equivalente a 3 versos / a elite
 branca lucra mais / com a mãe preta que não tem
 paz / O racismo mata aponta para a própria cabeça
 / o racismo mata aponta com a outra mão para a
 própria cabeça / Pena de morte no Brasil / já vem
 sendo aplicada / sendo em plena luz do dia / ou de
 madrugada / invadindo a quebrada mete-se meio
 ao público / descarregando suas armas / O chefe*

⁵⁴ Rondas Táticas Motorizadas (Rotamo) e Rondas Especiais (Rondesp) são forças policiais, respectivamente, do estado da Bahia e de Salvador.

do esquadrão da morte, / nosso governador, / diz que foi goleada / Encurrallaram, meteram bala / julgaram pela aparência / e nos registros alegaram / "Auto de resistência" *ergue as mãos atrás da nuca* / Jovens negros / mortos por arma de fogo / triplica / Os brancos / cai um terço! *começa um climax, ela desce, bate com as mãos no chão, o tom de voz fica mais e mais feroz* / Me explica! / Associa o tráfico / *T.P. equivalente a 3 versos* / Mesmo viva a mãe / também se vai / A lembrança é um fantasma / que não se esvai *respiração parece ofegar enquanto o clima se torna mais tenso, reduz o tom da voz* / O que foi que eu fiz...? / o que foi que eu fiz...? / Por que atiraram em mim...? / Por que atiraram em mim...? *como um corpo atingido, cambaleante, se pergunta, mira o chão, passa as mãos no rosto, no ventre, e enfim explode* / Parem de atirar em nós!!! / Parem de atirar em nós!!! / Eu sou mulher preta *bate no próprio peito com força* / que vem do gueto / e recito em uma só voz! / Porcos fardados que entram nas favelas / e que nos matam / Menino favelado / morto na calada / Bala acerta corpo preto, corpo preto! *puxa a própria camiseta* / dilacerando famílias / Sem o menor direito / eles são uma quadrilha / Encarceram nossa população / nos trata como bicho, ó, desde a escravidão / Pra eles nunca tivemos alma / Mas, viemos de África *o tom de voz recupera a calma, soberano* / Poder da Ancestralidade / Nós viemos de África / Mesmo que o estado critique ou / a cada corpo no canal / Eu, você, nós / Seremos a resistência marginal! / O racismo mata!

Ao fim, em uma última denúncia, ao clamar "O racismo mata!", Fabiana se joga no chão como um corpo abatido.

Porque a temática combativa acontece mais natural e fluida nas batalhas, como já discuti, chega a ser uma quase condição, subsumida, de participação. Recordando a crítica de Kuma, "poesias de revolta, hierarquicamente falando, sobrepõem poesias de amor. A gente quase não vê, de dez poetas, dez fazem de revolta" (Trecho de entrevista – 18/11/2018). Mas, ao assistir uma performance como a de Fabiana, extremamente viva, eloquente e dolorosa, torna-se difícil para quem é de fora tecer qualquer crítica.

São várias formas superpostas com que ali se montam "tiras de comportamentos", mesmo nos recortes temáticos, e que remetem às razões de ser do slam em questão. Escolhe-se, ali, o

que se quer representar, que identidades valorizar. No slam, que se propõe autoidentitário, usando a palavra de Sandro, os atores assumem vivências que constam do repertório de público e poetas. Ao mesmo tempo, os movimentos – expressões corporais, textos, o comportamento ritualizado – é condicionado, permeado pelo jogo: as experiências vividas são restauradas na performance, retirando-se delas as tiras que serão utilizadas no palco, na disputa – as que se encaixam na disputa. O rito, através do comportamento restaurado, “ensina” o performer a atuar. Constrói-se dessa forma o *modus* do rito, seu roteiro vivido.

Por isso torna-se de tanta importância levar em conta na análise dessas performances a “história do texto”, seus temas e o que sua repetição (ou reiteração) sugere e, na medida em que se puder notar, histórias de vida de seus autores. Muitos poetas ali vivem a realidade de perderem amigos, irmãos, de forma violenta – pela ação da polícia ou para o tráfico de entorpecentes. A maioria numérica se constitui em minorias sociais, que encontram ali um refúgio e espaço de luta. Assim, como Taylor propõe, a performance torna-se “simultaneamente ‘real’ e ‘construída’” (TAYLOR, 2003, p. 3, tradução minha).

Dawsey, por vez, traz a consideração de Turner sobre seu aprendizado, a partir de Schechner, de que “toda performance é ‘comportamento restaurado’, que o fogo do significado irrompe da fricção entre as madeiras duras e suaves do passado [...] e presente da experiência social e individual” (TURNER *apud* DAWSEY, 2016, p. 4). Refletindo a respeito, quero retomar o que Kuma explanou sobre o que considera um ponto negativo no slam – a pontuação dos poemas. Disse-me:

Ninguém sabe o que é que ‘tava rolando com a gente na hora da gente escrever, ainda mais quando é uma poesia..., tem muito problema em poesia de revolta, porque é doloroso, porque você viveu aquilo, aí depois você teve que *reviver* aquilo pra transcrever aquilo, e depois recitar, e aí você *revive toda vez que você vai recitar*. E aí é foda, e aí vem alguém e

levanta uma notinha lá 7,1, sem nem saber o que que você passou pra escrever aquilo ali, então essa pra mim é a pior parte do slam (Trecho de entrevista – 18/11/2018 – Ênfases minhas).

O poeta, assim tão bem ilustrado por Kuma, revive o momento para escrever o poema, e a cada vez o revive na performance. Há, nesse sentido, de comportamentos do comportamento, também batalhas por dentro da batalha, e por isso, talvez de forma paradoxal, as críticas dos slammers se voltam justamente à questão das notas, do ganhar e perder – da competição. Como nas falas de Mestre Aedo e Sandro:

Que, tipo, a maioria das poesias que a gente faz são poesias que a gente 'ta levando um tipo de mensagem, a gente fica até alegre quando a gente ganha slam, essas paradas, mas a nossa poesia não são poesias que falam de alegria, sabe, é muito triste as histórias que existem por trás das poesias, e a gente consegue entender que as pessoas elas sentem dores reais através das suas escritas, e é bastante complicado essa questão porque é realmente essa parada de luta diária, a gente 'ta todo dia, 'ta combatendo, 'ta na militância, na atividade... então é bem aquela faca de dois gumes, né. Por um lado, é bom a gente estar ali sempre refletindo, né, escrevendo as nossas poesias, mas por outro lado a gente tem que entender que existe um sofrimento ali, sabe [...], e às vezes é até mais importante (Trecho de entrevista – Mestre Aedo – 29/09/2018).

Então, é como Evanilson até fala na poesia dele, né, que ele fala: “Aqui não tem nenhum ator, sou um ser humano em ebulição”. Enquanto nós estamos ali nós não estamos representando um texto, *nós estamos vivendo o texto*, né. E isso é muito mais direto do que a interpretação em si (Trecho de entrevista – Sandro – 30/06/2018 – Ênfase minha).

A performance carrega nessa atuação do corpo um “ser humano em ebulição”, que não interpreta na performance, mas *vive* seu texto. Há, no slam, um afeto naquele corpo que diz, e no corpo que escuta e recria. É o corpo quem sofre as duas (e mais...) vezes da vivência e de cada performance.

É o corpo que também, pela performance, aprende e ensina. Um conhecimento que, como afirma Dawsey, não é simplesmente transmitido, ele produz novos conhecimentos e reconhecimentos:

[...] o conhecimento encorporado (*embodied knowledge*) do mundo se transforma em vontade de interromper o seu curso. Nas histórias que se contam através do corpo, há histórias que nele se alojam e que ainda não vieram a ser (DAWSEY, 2013, p. 315).

Interessante que Sandro também usa “reconhecimento” para dizer do processo que ele denomina como uma “revolução”:

A gente evoluiu bastante, porque foi a poesia que resgatou a gente. Do que a gente começou pra como nós nos comportamos hoje existe uma revolução muito grande, e a gente precisa exaltar isso, né, fazer com que as pessoas conheçam que não foi (*estala os dedos*) do nada e viramos poetas. Tem todo um processo de descoberta, de autoconhecimento, e reconhecimento para que a gente consiga hoje ter a imponência, né, e a firmeza de falar com a nossa propriedade, com nosso protagonismo (Trecho de entrevista – Sandro – 30/06/2018).

Sandro se refere a “nossa propriedade” – o direito de falar é deles, e só deles, que vivem essas experiências. Há um argumento de legitimidade que se infere da voz poética periférica e que afirma esse repertório de corpo vivido e assumido pelo poeta do slam. Desenho alguns nexos com outros autores: Zumthor (1997, p. 168), que tratando de performance, afirma: “Na vibração da voz se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência”; e Bourdieu, que em seu conceito de *habitus*, o considera uma “história incorporada, inscrita no cérebro e também no corpo, nos gestos, nos modos de falar, ou em tudo o que somos” (DEFFNER, 2010, p. 122-123). É preciso ter gravada certa experiência de corpo para elaborar e atuar em certas performances. Como acontece no rap: lembro-me de ter escutado uma letra, no último Sarau da Onça em que estive, que dizia “antes de escrever um rap me liga e pergunta se pode”⁵⁵. Arrisco-me a dizer que é o caso do slam.

⁵⁵ Trata-se da música Oorral, de Emicida. A faixa é do álbum Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que cheguei longe (2009).

São relações que se estabelecem no jogo e que buscam deslocar sentidos no drama social para além do jogo: nesse caso, o *habitus* é potência – “um conhecimento adquirido e também um haver, um capital” (BOURDIEU, 1989, p. 61), que estabelece por ele mesmo, e por aquilo que outrora se considerava socialmente com sinais negativos, outras perspectivas para romper e modificar diferentes fluxos de vida. Assim, chama a atenção Minchillo:

[...] os *slams* contribuem para a construção de discursos contra-hegemônicos que desestabilizam representações negativas cristalizadas a respeito dos espaços periféricos e de seus moradores, propondo uma narrativa diferente, calcada no orgulho de ocupar a margem, enfrentando com coragem suas agruras e revelando as alternativas (sociais, culturais, políticas) que talvez só a margem, na sua oposição à ordem social excludente, possa oferecer (MINCHILLO, 2017, p. 45).

Tais relações se dão de modo ambivalente: se, por um lado, as disposições estabelecidas pela noção do próprio lugar – “*sense of one’s place*”, usando a expressão de Goffman emprestada por Bourdieu (2004, p. 155) – tendem à manutenção de determinadas posturas e posições dos agentes, por outro tais disposições guardam potencialidades, que podem ser acionadas na flexibilização ou ruptura das próprias posições.

Trago uma fala interessante de Kuma que tensiona essa noção. Ele critica as pessoas que, mesmo dentro do movimento, acham “que a gente tem que estar recluso só à periferia, que poeta tem que andar fodido mesmo”. E que comentam de forma negativa, por exemplo, o fato de ele usar roupas de marca: “Não, poeta não pode, você vem da periferia, vem de Cajazeiras, você ‘tá usando... que poeta é esse vendido?”. Então, ele acha que o poeta periférico acaba construindo “um estereótipo de fodido” e que “fica parecendo que a gente só pode ser isso, entendeu, se a gente for pra uma coisa melhor, não pode, porque a sua condição de poeta periférico se restringe só a isso aqui, se você passar disso aqui ‘tá todo errado”

(Trechos de entrevista – 18/11/2018). Esse senso do que é “o lugar” de um poeta de periferia – fora disso ele está “todo errado” – é subvertido por Kuma. O que esse lugar “permite” que ele seja passa a ser muito mais amplo:

[...] eu vejo muita gente falar, né, tipo, não, a gente tem que ter orgulho de ser pobre, ou orgulho de... aí eu falo “quando for falar de favela, fale como símbolo de resistência, porque orgulho de pobreza e não ter nada na panela, isso pra mim não é raiz, é demência”⁵⁶. Porque eu vou ficar batendo no peito porque eu passei fome? Isso não me dá, isso não me traz orgulho nenhum... “não, mas a partir disso...”, mas tipo, beleza aí eu não sou só fome, a fome que eu passei me possibilitou chegar em lugares, que talvez se eu não tivesse passado por essa etapa eu não valorizasse as coisas que eu tenho hoje. Então a fome não é pra mim um sinal de orgulho, é sim de superação, que apesar da fome eu cheguei onde cheguei, não é “ah eu passei fome”, com sorriso no rosto, quem gosta de passar fome, quem gosta de ser pobre, quem gosta de estar passando do lado e a mulher apertar a bolsa?, ninguém gosta de ser marginalizado e eu vejo isso em alguns discursos, né, “não, porque a gente é pobre mesmo, favelado”, e bate no peito, não que você vai ter vergonha de ser favelado. Mas você também não vai ter esse orgulho de “beleza, só a favela que me pertence” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

E questiona:

Por exemplo, se eu quiser, eu moro em Cajazeiras, se eu quiser sair de Cajazeiras e ir pro centro eu vou deixar de ser morador... de ter sido morador de Cajazeiras porque eu moro no Centro? Não, eu tenho que valorizar essa minha história de Cajazeiras, mas ficar feliz que eu pude alcançar outros locais, a não ser ali (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Pensando nas disposições como potências, em suma, a performance no slam atua como processo de repensar o social através das próprias posições e trajetórias de seus atores, em resistência e contradiscurso sobre si e suas vivências, sua história, seus territórios. Defende-se o direito primordial de narrar (e mudar)

⁵⁶ Trecho de poema seu que eu conhecia e, naquele momento, completei com ele.

sua própria história. Para explicar melhor, deixo Renildo Santos, recitando no traje mais comum aos jovens que se apresentam nos slams da Sussuarana, de bermuda, camiseta e chinelos, aqui tomar a palavra que é mais deles do que minha:

Eles chamam de vitimistas nós, que fazemos o diferencial/ quem tira os guris da bica, da pista/ e leva pro sarau/ quem desarma a mente do menor só busca treta/ fazendo os manos ser perigoso/armado com a caneta/porque na quebrada nunca teve lazer pros menino/ que viviam em meio ao crime/ e Racionais como hino/ mas favela é favela/ nós dá nó em pingo d'água/ e eu cheguei aos 20 sem dar mole pros de farda/ Pele parda?/ Moreninha?/ Esqueça/ A minha poesia e a minha pele é preta (Trecho de poema recitado no Slam da Onça - 29/09/2018).

Está nessas reações o contágio de um menino que começa a escrever poesia por causa do outro, e no intuito expresso da poesia no slam, que é “passar a mensagem”, como contágios que desenham devires. Sandro, em nossa entrevista, citou uma fala de Evanilson Alves: “a poesia é o divisor, antes dela repressão, depois dela liberdade”:

Então o slam é isso, sabe. Antes da poesia você não sabia que você *podia*, esses meninos não sabiam que *podiam*. Depois da poesia eles são livres pra eles fazerem o que eles quiserem, inclusive nada, sabe? (Trecho da entrevista - Sandro - 30/06/2018 - Ênfase minha).

Lembro-me de ter me chamado atenção o verbo *poder*, assim sem objeto. A frase com o fim a completar, infinda, infinita, abre-se ao possível. Um poder de dizer, poder de dizer de si, poder de dizer o que não se é. Mesmo que se permaneça no público, no slam existe sempre uma potência. Certa vez o slam já estava se encaminhando para o fim quando Sandro ainda perguntava, de pé, misturado no meio do público, se mais alguém desejava declamar. Talvez não esperássemos mais nenhum participante, mas uma menina gritou: “Eu!!!”, levantando-se de algum ponto da arquibancada. O público

reagiu aplaudindo efusivamente. Sandro, que estava perto de onde eu estava nesse momento, sorria satisfeito, balançando as mãos pedindo mais aplausos. A menina não era slammer costumeira, não era alguém que sempre declama, eu nunca a havia visto ali. Assim, era alguém que parecia haver aguardado até aquele momento para poder “dizer” – e o disse com força, com esta palavra: eu! Mais do que dizer, pôs-se de pé. Naquele ponto, ela ainda não havia declamado nada – a vibração toda que nos tomou foi por seu ímpeto. “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência...” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Cito Ranciére, que diz bem sobre esse mover-se:

[...] a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser [...] (RANCIÈRE, 2014, p. 55).

Mais que os aconselhamentos e referências que os poemas podem trazer, como transmissão de saber, e os trazem, há ali sempre o corpo que performa. O corpo que se agita, grita na arquibancada, o corpo poético anônimo que quer descer ao palco. Nessa potência reside parte vital do slam, nas batalhas que esses corpos travam cotidianamente para garantir seu direito de existir e de dizer.

Uma experiência na praça

Algo que me interrogava todas as vezes que ia aos eventos no Cenpah, e sobre o que cheguei a conversar com Sandro Sussuarana, era o fato de eles acontecerem em um ambiente fechado, cujo acesso, embora franco, era de conhecimento relativamente restrito. O que eu sempre esperava de saraus e slams em periferias é que eles acontecessem em plena praça, na rua, em um bar aberto..., de modo que pessoas que passassem se interessassem pelo evento e pudessem ficar. Nos Estados Unidos, por exemplo, slams acontecem em bares fechados, muitas vezes com cobrança de ingresso. Mas esse não é o caso, em geral, dos slams no Brasil. Como apontou Kuma, de forma divertida em nossa conversa:

[...] lá [nos EUA] o slam é pago, cobra-se ingresso, é feito em bar, e é a alta sociedade que paga pra 'tar no slam. Aqui é totalmente diferente, os slams são abertos, saraus são abertos, se você for cobrar entrada eu acho que 'cê vai tomar um murro... na cara. Né?" (*e riu*). (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

A escolha do lugar para a realização de um slam tende a envolver seu projeto de ocupação de espaços, com finalidades políticas e identitárias. “A imagem do espaço real onde se desenvolveria a performance se integrava ao projeto poético”, diz Zumthor (1997, p. 163), analisando a evolução dos costumes urbanos em relação aos lugares físicos (abertos ou fechados) e, por consequência, sociais, em que se deram as performances poéticas ao longo do tempo na Europa. A rua, afirma o autor, foi e tem sido utilizada “não fortuitamente, nem sempre por faltar um teto, mas em virtude de um *projeto* integrado a uma forma de arte” (ZUMTHOR, 1997, p. 162, grifo meu).

No primeiro ano da pesquisa eu havia estado em dois slams das Minas, na praça do Conjunto ACM, no bairro do Cabula. Mas

minhas observações na época ainda eram superficiais. Eu desejava ter oportunidade de estar novamente em um slam promovido em praça pública, mas, no ano seguinte, apenas o Slam da Onça seguiu acontecendo, dentre todos os que haviam estado em atividade em 2017. O Slam das Minas continuou realizando vários eventos, mas não promoveu slams até o segundo semestre. E, mesmo assim, decidi não participar do circuito nacional competitivo (Slam BR), articulando-se em circuito específico de Slams das Minas. Assim, meu olhar voltou-se para um slam recém-surgido em Camaçari⁵⁷, região metropolitana de Salvador, e realizado em um lugar aberto: a Praça Abrantes.

Mesmo não estando especificamente dentro da área que havia delimitado para meu campo, fui até lá em busca de vivenciar uma “experiência na praça”. Isso aconteceu em agosto do segundo ano da pesquisa e, no fim, apesar de a batalha na Praça Abrantes não ter acontecido realmente, por falta de inscritas, presenciei a organização e o transcorrer do evento, que contou com programação artística e cultural, e esse deslocamento me permitiu reconsiderar e elaborar algumas questões.

Nesse dia, um sábado, cheguei à praça, que fica no centro de Camaçari, perto das 15 horas. O slam estava programado para começar nesse horário. Naquele momento já havia som e muitas pessoas espalhavam-se, tanto sentadas nas arquibancadas como praticando esportes. A praça é grande e a área em que as meninas produziam o evento era a quadra de esportes, onde rapazes andavam de skate e jogavam basquete. De um lado da quadra, erguia-se a arquibancada. Em uma mureta próxima a ela está grafitado “Slam das Mulé” e, em um degrau da arquibancada, de cor vermelha, está escrito “Arte em movimento”, nome e expressões que mostram

⁵⁷ Camaçari é um município de vocação industrial, com cerca de 243 mil habitantes, segundo Censo IBGE de 2010, e fica a cerca de 50 km do centro de Salvador. Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/camacari/panorama>. Acesso em: 16 mar. 2019.

uma demarcação daquele espaço. Há ali também uma pista de skate e de patins vertical. Do outro lado da quadra passa uma avenida movimentada, com um ponto de ônibus, comércio e uma barraca de lanches. Nas arquibancadas as pessoas iam sentando-se em duplas, grupos ou às vezes sozinhos, mas havia muita movimentação e em geral me parecia que muitos eram conhecidos entre si, cumprimentavam-se e, por vezes, sentavam-se juntos.

Logo minhas impressões se voltaram aos tipos humanos que transitavam ou permaneciam por ali. Anotei:

Os meninos estavam separados das meninas, jogando basquete e andando de skate, enquanto as meninas organizavam o evento. Havia um só homem na organização, auxiliando com a aparelhagem de som. Havia uma mistura maior apenas na arquibancada. À medida que foi anoitecendo o campo ficou cada vez mais homogêneo e as poucas pessoas que não pareciam “pertencer” àquele mundo – não negras, usando o mesmo tipo de roupa e com mesmo tipo de postura – apenas orbitavam o espaço.

Passam muitos ônibus, o ponto fica logo em frente. Há também um ponto de mototáxis muito próximo de onde estamos. Mas as pessoas que transitam ao redor da praça parecem passar sem dar muita atenção. De onde estou, na arquibancada, vejo à frente a quadra. As meninas no canto mais à esquerda, com a aparelhagem de som e uma mesa com uma caixa térmica onde vendem bebidas. Os meninos espalhados em todo o resto do espaço, jogando bola e andando de skate. Para além da quadra, vejo a avenida, com ônibus passando. E o ponto de ônibus logo em frente, que parece destoar do que vejo aqui. Pessoas “comuns”, cuidando de seus afazeres. Em dado momento vejo um grupo de ciganas que aguarda o ônibus (Trechos do caderno de campo – 18/08/2018).

Faço notar em minha narrativa essa existência de “nichos” distribuídos no cenário: as meninas do slam, os meninos praticando esportes (só um menino ajudava no evento), as pessoas que apenas orbitavam, as que esperam o ônibus do outro lado, aparentemente destoando do que se passa aqui na quadra – e que denominei de “pessoas comuns” – e, enfim, o grupo de ciganas.

Fiz outros registros que me lembram agora minha preocupação naquele momento – entender se pessoas “comuns”, ou seja, “não-poetas”, não “de slam”, estariam participando do evento, interessadas nele, ou apenas coexistindo no cenário.

Dei uma volta e vi um homem maltrapilho dormindo sobre um banco de cimento, um pouco depois da quadra, na direção do ponto de mototáxis. Mais tarde o vi passar, direto, pela quadra, e ir embora.

Há também uma varredora limpando a praça. Uma senhora, que para e brinca com o nenê de uma vendedora de artigos de artesanato – pulseirinhas, brincos – que fala em espanhol e está com seu companheiro, que parece ser brasileiro. Eles também parecem fazer parte daquele contexto e conhecem as pessoas (Trechos do caderno de campo – 18/08/2018).

Esse é um problema que já tem sido debatido no círculo do slam. Coelho, também slammaster em Belo Horizonte, aponta:

[...] muitos espaços autogestionados têm tido dificuldades com o slam e os saraus. Eu acredito muito quando eles acontecem não só para as pessoas que costumam ir [...]. Quando isso é identificado, o resto da população fala “isso não é para mim”. Não é democrático, cria-se o que a Cidinha da Silva⁵⁸ chama de “mais uma igreja” de poetazinhos bonitinhos (COELHO, 2017b, p. 295).

Èmery-Bruneau e Yobé (2014, p. 255, tradução minha), tratando do slam em Quebec, trazem narrativa próxima: “O slam parece viver em um paradoxo entre seu desejo de democratização da poesia e a realidade de uma prática social constantemente limitada a um círculo mais restrito”. Trazendo o assunto para Salvador, Kuma refletiu, em nossa conversa:

[...] eu acho que a gente ‘tá precisando sair dos locais que a gente ‘tá ocupando aqui [...]. Porque o que que ‘tá acontecendo, você falou no início que ‘tava havendo muitas pessoas, os mesmos poetas falando pras mesmas pessoas, e as mesmas pessoas

⁵⁸ Conforme nota dos autores, blogueira, contista, cronista e poeta de Belo Horizonte.

aplaudindo as mesmas poesias⁵⁹. É isso que 'tá acontecendo com o slam. Nesse cenário político a gente 'tava falando "Ele não"⁶⁰ pra quem já não era "ele". "Não vote em Bolsonaro" – você já não ia votar em Bolsonaro e 'tá eu aqui te explicando [...]. É essa pessoa que 'tá precisando dessa informação? Não! É aquela lá que a informação ainda não chegou e você não 'tá fazendo questão de ir lá. [...] a gente precisa parar de falar pra nós mesmos, falar pra quem já sabe, a gente 'tá recitando poesia pra quem já sabe a nossa poesia, a gente *'tá falando de revolta pra quem já está totalmente revoltado*. Né? Então a gente 'tá levando a luz onde já 'tá iluminado e onde tá escuro ninguém 'tá fazendo questão de sair da sua zona de conforto e ir pra lá, então é muito fácil eu, enquanto poeta, ir pra onde?, pro Sarau da Onça. Massa. Mas por que que eu não quero ir pras escolas municipais? Por que que eu não quero pegar o meu sarau e levar pra outro lugar? (Trecho de entrevista – 18/11/2018 – Ênfase minha).

Kuma faz-me pensar sobre estratégias – de ocupação de espaços, de movimentos “para fora”, de uma certa engenharia do slam que possa não só evitar a “igrejinha de poetas”, mas trazer (ou levar) outros atores, outros lugares a estarem no slam. Quanto a essa engenharia, em Camaçari, o que eu notava na praça era que pessoas que estavam alheias ao evento não paravam para observar e participar. Ao menos não naquele episódio. Assim, fui elaborando que não pelo fato de acontecer em um espaço aberto o slam torna-se mais “público”. Considero que ele terá um apelo maior ou menor da forma como ele for orquestrado no-lugar.

Tecendo comparações, lembro-me de que no Slam das Minas havia uma interação maior entre os que participavam do evento e os que passavam por lá, porque o palco e o público estavam em um mesmo plano dos passantes, de certa forma interferindo no trânsito das pessoas. No Slam das Mulé, o palco estava isolado no canto de uma quadra, e para chegar ali era preciso adentrar alguns espaços:

⁵⁹ Eu havia-lhe contado sobre o incômodo que me havia motivado a tentar, anos antes, produzir um sarau alternativo em minha cidade, em Minas Gerais.

⁶⁰ Kuma refere-se ao movimento “Ele não”, organizado em 2018 em todo o país, que se levantou em oposição ao então candidato de extrema-direita, Jair Bolsonaro, à presidência da República.

adentrar a própria praça, que naquela área parecia estar “ocupada” por uma determinada tribo urbana representada pelo skate, o basquete e o hip-hop (identificadas com um determinado estilo de vida muito próprio e em geral marginal) e depois adentrar a quadra, limite quase impenetrável que demarcava o espaço de quem estava organizando o evento e detinha, ali, certos níveis de poder. Como registrei:

No Slam das Minas tratava-se de uma praça menor, parte do trajeto de muitas pessoas que passam por ali no sábado à tarde, elas atravessavam a praça para ir para casa, ou aos bares ao redor... e poderiam parar para assistir à roda de capoeira que se desenrolava ali, a movimentação do slam... elas não precisavam adentrar a praça para assistir as performances, *elas já estavam dentro.*

[No Slam das Mulé] De fato, o público não entrava na quadra. Permanecia na arquibancada. Apenas desceram algumas pessoas quando se fez a roda de conversa sobre o tema LGBTQ+, e também grupos participaram da roda de freestyle, muito animados, e da oficina de dança contemporânea (Trechos do caderno de campo – 18/08/2018).

Assim, algumas atividades chamavam à participação na quadra. Do contrário, apenas as organizadoras permaneciam ali. A arquibancada, então, representava uma espera do espectador, que estava aguardando para assistir a um evento, o que se distancia um pouco das migrações de papéis que venho explicitando ao longo do trabalho quando me refiro aos saraus e slams no Cenpah.

Ainda com relação aos lugares físicos do acontecimento de slams, outra consideração minha que se reconfigurou naquela situação foi minha noção de periferia. Quando decidi ir assistir à batalha em Camaçari, verifiquei que a Praça Abrantes se encontra no centro da cidade. O que pude detectar, no entanto, é que, mesmo estando no centro, o slam ali acontece em um setor da praça que pode ser considerado uma área periferizada. A outra parte da praça tem banquinhos, quiosques, chafariz, é bem cuidada. Esta parte

não recebe os mesmos cuidados e atenção, sendo tomada pela juventude *underground*, que sofre com a marginalização.

Kuma, na conversa que tivemos, comentou sobre essa territorialidade do slam, em Salvador e no Brasil, embora, como ele próprio narra, haja outras configurações:

Essa é a grande diferença do slam daqui e do slam dos Estados Unidos, e qualquer outro também. Tipo... A gente viajou agora pro Rio Grande do Sul, e a gente foi pra fronteira, né, Brasil com Uruguai, e tem o slam lá que é fechado, e 'tava tendo copa, 'tava tendo seleção pro Slam BR, e o que que acontece, foram 3 dias de seletiva e a final, e cada 3 dias você comprava um ingresso, se você quisesse ver, e a final era mais cara. Coisas que aqui não acontece. Então, a grande diferença daqui pro resto do mundo é essa exclusividade da periferia, de ser acessível a todo mundo (Trecho de Entrevista - 18/11/2018).

Conversei naquela tarde na praça com um rapaz que de mim se aproximou, notando que eu era uma pessoa estranha àquele espaço. O que ele me disse era que o outro lado da praça recebe incentivos do poder público, e que esta parte, em que estávamos, é esquecida, pois há, segundo ele, a pretensão da prefeitura de transformá-la em estacionamento.

Disse que aquele lado da praça é "feio" mas que ali tem respeito. Eu disse que ali não era feio, me referindo aos vários grafites que enfeitam a pista de skate que estava muito perto de onde estávamos. Ele afirmou que só existia aquilo porque eles faziam mutirão pra pintar. Ali é um ponto de encontro, segundo ele. Todos se conhecem. O que realmente parece ser, já que enquanto conversávamos vários rapazes vieram cumprimentá-lo e perguntar se ele ia ao show Tributo a Raul que ia haver depois em outro lugar, e ao qual me pareceu que grande parte das pessoas ali também iria.

Assim, eles - ocupantes da praça - tentam protegê-la e conservá-la, inclusive orientando forasteiros como eu a tomar cuidado em determinadas partes e horários, para que não aconteça nada que possa dar motivo para que falem dali... (Trechos do caderno de campo - 18/08/2018).

O cuidado com a praça por eles mesmos, como um patrimônio do grupo, remete-me à postagem que o Slam das Mulé publicou em julho de 2018, tratando o slam, também, como um patrimônio a ser defendido por elas.

Manas, precisamos trocar uma ideia! O Slam é um evento feito por e para mulheres, com o intuito de conhecer a arte uma das outras. Visamos, essencialmente, expor o trabalho e o talento das poetisas da nossa cidade! Todo o evento gira em torno da Batalha de Poesia, que é o nosso principal foco. O evento foi criado para abrir um espaço que, até então, era dominado por homens. Mas, infelizmente, não podemos continuar com o Slam se não temos meninas para batalhar. Temos total consciência de que Camaçari está lotada de poetisas sensacionais! Esse evento é feito para vocês e é por isso que insistimos em fazê-lo. Mas se não tiver meninas para batalhar, nos sentimos forçadas a acabar com o Slam. Então, está lançada aqui a pré-inscrição para a Batalha de Poesia da 5ª edição do Slam das Mulé. Se não houver inscrições, o evento será cancelado⁶¹.

Apesar de eu não ter voltado ao Slam das Mulé para assistir outros eventos, a fim de tecer comentários mais densos e vivenciar outras dinâmicas, naquela noite, porém, um acontecimento ainda iria enriquecer mais minha visita apesar de não ter vivenciado a batalha propriamente dita (o que confirmava minha impressão de que muitas coisas que me foram importantes para pensar o slam não estavam *no slam*). As meninas continuavam aguardando a chegada de slammers inscritas, e eu estava conversando com o rapaz que havia me abordado. Já anoitecera, quando começou a chover e todos correram dali para se abrigar. Nós também corremos. Atravessamos uma rua e fugimos para debaixo de uma marquise, lugar que já estava quase lotado, mas nos cederam espaço. Ali acabei conversando brevemente com uma menina que era organizadora do slam, como me informou o rapaz. Ela me explicou que seis meninas

⁶¹ Disponível em: https://www.facebook.com/Slamdasmule/posts/2172640092955906?__tn__=-R. Acesso em 06 abr. 2019.

havam se inscrito para a batalha, mas não compareceram. Então, como registrei no caderno de campo:

Ali ficamos por algum tempo. Aos poucos foi parando a chuva, algumas pessoas foram deixando a marquise. De repente – eu não vi o motivo – uma moça começou a cantar, uma canção que logo reconheci – *Rodo Cotidiano*, da banda O Rappa. Quem ainda estava ali parou pra ouvir – uma voz macia e potente surgindo de uma calçada qualquer debaixo de uma marquise onde apenas havíamos ido nos proteger da chuva [...]. Longe da quadra, do palco “principal” do evento, essa moça fez da calçada seu palco e irrompia com versos cortantes o “cotidiano”, nos fazendo interromper-nos para assisti-la. Não apenas sua voz era maravilhosa, ela, ali mesmo, construiu uma performance, cantando para nós e para a rua vazia, como se vislumbrasse ali um público. [...] Eu sorria, o rapaz ao lado dela olhava para a gente acenando com a cabeça dizendo “sim” (exatamente como nos slams) (Trecho do caderno de campo – 18/08/2018).

A letra diz:

A ideia lá
Corria solta
Subia a manga
Amarrotada social
No calor alumínio
Nem caneta, nem papel
Uma ideia fugia
Era o rodo cotidiano
Era o rodo cotidiano
Espaço é curto
Quase um curral
Na mochila amassada
Uma quentinha abafada
Meu troco é pouco
É quase nada
Meu troco é pouco
É quase nada
Não se anda
Por onde encosta

Mas por aqui não tem jeito
Todo mundo se encosta
Ela some é lá no ralo
De gente
Ela é linda, mas não tem nome
É comum e é normal
Sou mais um no Brasil da Central
Da minhoca de metal
Que corta as ruas
Da minhoca de metal
Como um Concord apressado
Cheio de força
Que voa, voa mais pesado que o ar
E o avião, o avião, o avião do trabalhador...⁶²

Como na letra da canção, foi essa moça, linda e sem nome, surgida dentre os “amarrotados sociais” que somem nos ralos de gente do cotidiano opressivo da cidade, que irrompeu com sua performance nesse circuito marginal, sem caneta e sem papel, debaixo do teto improvisado em que também tivemos que ficar apertados e nos encostar como num súbito vagão. Ela me fez pensar como a arte brota na periferia, naquela paisagem, espontânea, mesmo longe do palco oficial, e sem prévia inscrição. O rapaz que me olhava sorrindo, acenando que “sim” com a cabeça, identificasse, reconhece-se, valoriza, e parecia me dizer orgulhoso: “Tá vendo? É nosso”. Eu vi.

⁶² A música faz parte do álbum “O Silêncio que precede o esporro”, lançado em 2003.

Considerações finais (recomeços)

No dia do último evento do Sarau da Onça de 2018, as árvores na rua estavam decoradas para o Natal e um clima familiar tomava conta daquele percurso. Mas no Cenpah não houve sarau. Havia poucas pessoas e o clima intimista levou a uma roda de conversa improvisada, a título de encerramento.

Um dos temas debatidos foi a permanência dos slams no cenário de Salvador que, sem incentivos e meio às demandas cotidianas de seus atores, têm dependido da atuação de protagonistas que “carreguem a tarefa nos ombros”, o que sempre envolve certo grau de heroísmo. Kuma, quando conversamos em início de novembro de 2018, havia comparado a situação do slam baiano à cena do slam no eixo Rio-São Paulo, onde existem patrocínios e apoios institucionais e governamentais. Sugiro que em parte vinculados a figuras proeminentes como de Roberta Estrela D’Alva e Emerson Alcalde, finalistas da Copa do Mundo de Slam na França, artistas já consagrados dentro, mas, principalmente, fora da cena das batalhas. Kuma me dizia que nesse eixo o slam “tem outra pegada”, outro tipo de valor. O SESC, por exemplo, patrocina slams paulistas, e alguns poetas conseguem trabalhar com slam, elaborando projetos para editais. No Rio, há o Flup Slam, campeonato nacional patrocinado pela prefeitura e por várias instituições financeiras. Kuma analisa que a quantidade de editais que chega à Bahia é muito menor se comparada às da região sudeste e questiona: “aí você vai ficar se desgastando todo mês pra tentar conseguir um edital de 10 mil reais, não dá, né, tipo, eu, meu corpo só, beleza, e quem é pai? quem é mãe? fazer uma loucura dessas?” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Também creio ser um desafio que o slam se renove, buscando novos lugares geográficos ou sociais, nas próprias periferias, e mesmo fazendo o caminho inverso, de que fala Kuma:

Então eu acho que a gente 'tá precisando parar de falar pra gente, parar de falar pra quem já sabe, e alcançar outros locais, porque entra numa parada que a gente não merece estar nos outros locais. A poesia chegar no teatro – a poesia é da periferia, massa, mas se a poesia chegar no teatro a poesia vai deixar de ser da periferia? Não. Vai ser uma poesia que é da periferia e é do teatro, que é da escola, que é..., sem deixar de ser da periferia. (Trecho da entrevista – 18/11/2018).

Essa talvez seja sua “função” maior. Espalhar-se... O slam tem promovido uma popularização da poesia, criando audiências onde antes ela não era “esperada”. Sua abertura à diversidade atrai os públicos periféricos e marginalizados, estendendo, assim, a novas plateias e autores a possibilidade não só da fruição, mas da produção e da crítica poéticas.

Observo que, em Salvador, os atores do slam estão conectados e engajados em uma cena maior artística e de ativismo cultural em suas periferias, e compartilham vivências – refletidas em suas temáticas – de opressão e desigualdades, que atingem o povo negro, pobre e periférico na capital. No slam, como batalha ritualizada que dramatiza a vida, disputam batalhas dentro da batalha, restauram comportamentos e elementos trazidos de suas experiências, e acionam afetos, quando armados com o corpo e versos denunciam situações de injustiça social contra as quais resistem, recriando alternativas de existência. Slams, nesse contexto, são batalhas com o corpo, em que, baseados em repertórios que se agenciam em lugares-cenários, deflagram-se fragmentos partidos da realidade vivida, com potência de afetá-la – neles há um saber do corpo que disputa a vida, um saber incorporado. Ao restaurar cenários e vivências, os sujeitos afirmam identidades e buscam conscientemente “passar o recado”, a visão, em um discurso que provoque consciências, promova reflexão e mudança, luta e reconhecimento.

O impacto da performance assim transborda, passa a contextos mais amplos, do ponto de vista dos impactos que gera. Recupero

a figura do “traficante de informação” como uma provocação: os poetas no slam disseminam conhecimento social e preservam memória, mostram outras realidades possíveis, ressituaando-se face a negações e faltas, estas que se tornam potências. Repensam duplamente o poético e o ético: Eu sou daqui. Eu sou poeta. A gente também faz poesia. Essas são as nossas referências. A plateia, na figura do público-performer, também cumpre seu papel participando ativamente, torcendo, comovendo-se, incentivando e também tomando a frente para gritar “eu!”, se assim o quiser.

A performance poética no slam, no-lugar de suas ações – ações do corpo do slammer na interação com as histórias também de quem ouve – é, assim, inscrita no espaço e nos corpos, impregnados que estão todos esses elementos que a um tempo significam e são a batalha, a batalha maior pelo direito de dizer e existir.

Tentei aqui expressar algumas das tensões e paixões percebidas no cenário do slam em Salvador. Transmitir a incandescência desses embates não era uma tarefa fácil. Mas espero que o texto contenha evidências e narrativas que possam provocar reflexões, um pouco das que em mim geraram, nesse campo de batalha. Afinal, no slam disse que o mais importante não são os pontos. Marc Smith considera que “meia hora depois a maioria das pessoas já esqueceram-se das notas, mas, felizmente, não dos poemas”... (ZAP!, [2009?]). Aqui, como na batalha, desejo que o texto “chegue”, passe a mensagem. Que venham novos debates a aumentar nosso repertório. No slam, afinal, quem ganha é a poesia. E, como disse Kuma em nossa tão bonita conversa:

[...] ‘tá tendo suas maravilhas, tá, ‘tá dando... como todo movimento tem coisas boas e ruins, a gente precisa que as coisas boas sobreponham as ruins, que é a gente enquanto ser humano tentar vencer o ego e entender que acender a luz do outro não é apagar a sua. E você poder ouvir, você ceder a sua escuta praquela que te escutou também é importante. Isso é militância, isso é slam, isso é poesia.

Referências

ALCALDE, Emerson. **Relato da experiência na COPA de slam da França**. Emerson Alcalde – Blog, 2 jul. 2014. Disponível em: <http://emersonalcalde.blogspot.com>. Acesso em: 05 abr. 2019.

ÁVALOS GALICIA, César E. **Los efectos psicosociales de la poesía Slam**. Repositorio Institucional de la Universidad Iberoamericana Puebla, Departamento de Ciencias de la Salud, Psicología, Área de Síntesis y Evaluación, [7 p.], 2015. Disponível em: <http://repositorio.iberopuebla.mx>. Acesso em: 02 abr. 2019.

BARBOSA, Lícia M. de L. As mulheres no hip-hop: o contexto baiano. **Revista Olhares Sociais**, Cachoeira, v. 2, n. 2, p. 61-97, 2013. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/>. Acesso em: 29 mar. 2019.

BAUMAN, Richard; Briggs, Charles L. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha>. Acesso em: 29 mar. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto C. As “Cidades” de Salvador. *In*: CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto Corso (org.) **Como anda Salvador**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 81-107. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br>. Acesso em: 30 mar. 2019.

CAVALCANTI, Maria L. V. de C. Drama, Ritual e Performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, nov. 2013. Disponível em: <https://revistappgsa.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 30 mar. 2019.

COELHO, Rogério M. **A PALAVRAÇÃO**: Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017a.

COELHO, Rogerio. À voz, à luta: uma entrevista com Rogério Coelho. [Entrevista concedida a Douglas Silva; Gustavo Bicalho]. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 286-296, jan./abr. 2017b. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br>. Acesso em 01 abr. 2019.

CORREIA, Messias N. Poética do corpo a céu aberto. Movimento Poetas na Praça: cultura, trajetória e resistência. **Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões**, Ilhéus, v. 2, n. 2, p. 175-200, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/626>. Acesso em: 30 mar. 2019.

D'ALVA, Roberta E. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil**, [s.l.], n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. **Boletim do Museu Nacional**. Nova série. Antropologia. n. 27, Rio de Janeiro, mai. 1978. Disponível em: <http://www.ppgasmn-ufrrj.com>. Acesso em: 30 mar. 2019.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil. 5 ed. [Rocco]: Rio de Janeiro, 1997.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**: Revista de Antropologia, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos>. Acesso em: 30 mar. 2019.

DAWSEY, John C. Descrição *tensa* (*Tension-Thick Description*): Geertz, Benjamin e performance. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2., p. 291-320, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra>. Acesso em: 30 mar. 2019.

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções **Cultures-Kairós** – Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants, [s.l.], n. 7, dez. 2016. 16 p. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/pdf/1404.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2019.

DEFFNER, Veronika. Geografia da desigualdade social: Uma perspectiva de geografia urbana crítica apresentada a partir do exemplo da produção social da favela em Salvador-BA. **GeoTextos**, Salvador, v. 6, n. 2, p. 115-137, dez. 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br>. Acesso em: 30 mar. 2019.

ÉMERY-BRUNEAU, Judith; YOBÉ, Valérie. El slam em Quebec: de práctica social a objeto de enseñanza. **Impossibilia** – Revista Internacional de Estudios Literarios, Granada, n. 8, p. 247-268, out. 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>. Acesso em: 30 mar. 2019.

ESPINHEIRA, Gey. Prelúdio – por uma ciência social engajada. Uma prática de intervenção: conhecimento de causa e a causa do conhecimento. *In*: ESPINHEIRA, Gey (org.). **Sociedade do medo**: teoria e método da análise sociológica em bairros populares de Salvador: juventude, pobreza e violência. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, Joseli A.; PEREIRA, Cilene M. Do *Griot* ao *Rapper*: narrativas da comunidade. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Três Corações, v. 15, n. 2, p. 620-632, ago./dez. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br>. Acesso em: 30 mar. 2019.

FREITAS, Daniela S. de. **Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea**. 2018. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GLAZNER, Gary M. **Poetry Slam**: The competitive art of performance poetry. San Francisco: Manic D Press, 2000.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 445-476, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v46n2/a12v46n2.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

JESUS, Valdeck A. de. (org.). **Poéticas periféricas**: novas vozes da poesia soteropolitana. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018.

KEHL, Maria R. Radicais, raciais, racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, jul./set. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300013. Acesso em: 01 abr. 2019.

LEITE, Roberta V. Belezas e memórias do Subúrbio Ferroviário de Salvador: Redescobrimo a periferia com o Acervo da Laje. **Geograficidade**, Niterói, v. 6, n. 1, p. 95-99, Verão 2016. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/geograficidade>. Acesso em: 01 abr. 2019.

LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 22, n. 57, p. 77-96, ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/wjCffw9dtKzRXsWjSyHSq8d/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01 abr. 2019.

LUCENA, Cibele T. **Beijo de línguas**: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGNANI, José G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytj/?lang=pt>http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 01 abr. 2019.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br>. Acesso em: 01 abr. 2019.

MINCHILLO, Carlos Cortez. **Slam**: cartografia social e território poético. Palestra na abertura do Ciclo de Debates “Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações”, Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, mar. 2017.

MIRANDA, Claudia de A. **Aubervilliers e Cooperifa**: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOREIRA, Laura V. F. **Reportagem – RAP e poesia**: diálogos urbanos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

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

NUNES, Davi. Bairro Sussuarana e os Sussus ancestrais. Blog Duque dos Banzos. [Salvador], 29 jul. 2015. Disponível em: <https://ungareia.wordpress.com/2015/07/29/bairro-sussuarana-e-os-sussus-ancestrais/>. Acesso em: 13 ago. 2018.

OLIVEIRA, Roberto C. de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 6 jun. 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra>. Acesso em: 01 abr. 2019.

PACELLI, Shirley. **Ainda pouco divulgada no Brasil, a poetry slam cresce e conquista público dia a dia**. Portal Uai [s.l.], 13 out 2015. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e->

mais/2015/10/13/noticia-e-mais,172835/ainda-pouco-divulgada-no-brasil-a-poetry-slam-cresce-e-conquista-publ.shtml. Acesso em: 05 abr. 2019.

PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. **Escritos à margem**: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

QUEIROZ, Cosme J. P. **Construção do Conhecimento e valorização do lugar**: Atlas Escolar da região do Colégio Polivalente do Cabula – Salvador/BA. In: Conedu – CONGRESSO Nacional de Educação, 3. 2016, Natal. *Anais*, v. 1. Campina Grande: Realize, 2016, [12 p.].

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RODRIGUEZ, Benito M. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 22, p. 47-61, 2003. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8943>. Acesso em: 01 abr. 2019.

SALLES, Ecio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SARAU BEM BLACK. **Blog**. Salvador, 2009. Disponível em <http://saraubemblack.blogspot.com>. Acesso em 06 abr. 2019.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo>. Acesso em 01 abr. 2019.

SERPA, Angelo. Os espaços públicos da Salvador contemporânea. In: CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto Corso (org.) **Como anda Salvador**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 173-188.

SILVA, Antonio de P. S. e. **Movimento Poetas na Praça**: uma poética de ruptura e resistência. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura

e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Fábio A. F. da. **“Eu vou ali e volto já, daqui a pouco tô no mesmo lugar”**: performances e agências sociorrituais no culto aos caboclos em Santo Amaro. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2018.

SILVEIRA, Flavio L. A. da. A poética do cotidiano missioneiro: etnografia e reflexão sobre si mesmo. Compartilhando imagens e emoções com os contadores de causos nas Missões Gaúchas. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 13-29, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo>. Acesso em: 01 abr. 2019.

SOMERS-WILLETT, Susan B. A. **The cultural politics of slam poetry**: Race, identity, and the performance of popular verse in America. University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, Tiago B. **A performance na cantoria nordestina e no slam**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire**. Duke University Press, 2003.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. Passagens, margens e pobreza: Símbolos religiosos da communitas. *In*: CASTRO, Celso. **Textos básicos de antropologia**. Cem anos de tradição: Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros. Rio de Janeiro: Zahar. 2016.

VAZ, Sergio. **Cooperifa** – Antropofagia Periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Sobre a autora

Doutoranda em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ).
E-mail: dani.dagama@hotmail.com.

Slams, criados nos EUA em 1986 e trazidos para o Brasil em 2008, são competições de poesia que buscam provocar espaços de socialidade e expressão através da performance poética e têm ganhado espaço em locais periféricos de grandes centros urbanos. Esta obra analisa o cenário dos slams na cidade de Salvador-Bahia, onde as batalhas engajam-se politicamente a questões de afirmação da identidade étnico-racial negra e integram-se a outras manifestações de mesmo foco. Como em uma batalha ritualizada que dramatiza a vida, seus atores restauram cenários e vivências e acionam afetos, recriando alternativas de existência.

ISBN: 978-65-88622-28-5



Editora UFRB