

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

**A VOZ E A VEZ DE DIZER: BATALHAS DE POESIA EM
COMUNIDADES DE PERIFERIAS EM SALVADOR/BA**

CACHOEIRA – BAHIA

2019

**A VOZ E A VEZ DE DIZER: BATALHAS DE POESIA EM
COMUNIDADES DE PERIFERIAS EM SALVADOR/BA**

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama

Dissertação apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Rogério Penteadó Júnior

CACHOEIRA – BAHIA

2019

Ficha Catalográfica: Biblioteca Universitária de Cachoeira - CAHL/UFRB

G184v Gama, Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da
A voz e a vez de dizer: batalhas de poesia em comunidades de periferias em Salvador/BA / Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama. – Cachoeira, 2019.
250 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Wilson Rogerio Penteado Junior.
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2019.

1. Sociolinguística. 2. Slam - Batalhas de poesia - Salvador (BA). 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Poema - aspectos sociais - Salvador (BA). I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Artes, Humanidades e Letras. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. II. Título. III. Título: Batalhas de poesia em comunidades de periferias em Salvador/BA.

CDD: 306.44

DANIELLE MARCIA HACHMANN DE LACERDA DA GAMA

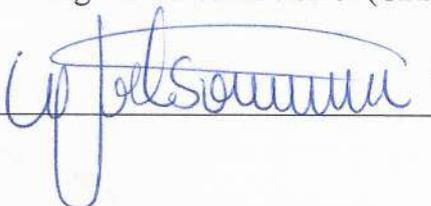
**A VOZ E A VEZ DE DIZER: BATALHAS DE POESIA EM COMUNIDADES DE
PERIFERIAS EM SALVADOR/BA**

Dissertação submetida à avaliação para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

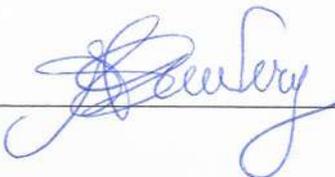
Cachoeira, 29 de abril de 2019.

EXAMINADORES:

Prof. Dr. Wilson Rogério Penteadó Junior (UFRB – Orientador)



Prof. Dr. Maria Salete de Souza Nery (UFRB – Examinador)



Prof. Dr. Edil Silva Costa (UNEB – Examinador Externo à Instituição)

A meus pais, pelo amor e pela máquina de escrever.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que esteve ao meu lado diuturnamente, trocando mensagens silenciosas em meus momentos de dúvida e solidão.

A meu pai e meus irmãos, que apoiaram minha aventura, e que juntos temos suportado essas saudades que não se acabam.

A Alexis, parceiro de quase todas as horas, amigo e companheiro que me levava por Salvador e a quem eu levava ao universo do slam em meus debates cheios de dúvidas existenciais – sem você as coisas não teriam sido tão ricas, nem tão bonitas...

A Pedro, que me acompanhou à Sussuarana em meu primeiro Sarau da Onça – como “peixes fora d’água” – e a quem recorri “sem ar” tantas vezes nestes dois anos. Já respiro, Pedro, sem ajuda de aparelhos. Nossas conversas continuam sendo inspiradoras.

A Marcos P. de Passos (Sibilino), parceiro da academia, com quem de longe troquei tantas impressões sobre as batalhas da vida. Do começo da pesquisa, quando nós dois em exílios escolhidos compartilhávamos nossas condições de estrangeiros em nossos campos, e durante estes dois anos em que nossas trajetórias pareciam espelhar-se em mesmos dramas.

Ao meu orientador, *profe* Wilson, que chamava de *profe* até o último instante, e que só bem tarde acabei por me perguntar se esse vocativo era de “bom tom” na pós-graduação... Profe, sua presença em momentos difíceis da minha vida, longe de minha família, foi próxima e consoladora. Se saio do mestrado sentindo-me uma pessoa renovada, em muito devo a nossas conversas, acadêmicas ou apenas (apenas?) cotidianas.

À comunidade do Sarau da Onça, e aos moradores da Sussuarana, onde realizei a maior parte de minhas visitas e observações e onde eu sentia pulsar a poesia que me comovia e que eu buscava transmitir no texto. Em especial aos parceiros que tanto colaboraram com a pesquisa, aceitando-me e dando informações e apoio inestimável: Sandro Sussuarana, Valdeck Almeida de Jesus, Carlos de Meneses (Mestre Aedo), Kuma França e Vinícius Lima (Bolha).

Às professoras Salete Nery e Edil Silva Costa por suas contribuições inestimáveis na banca de qualificação.

A todos aqueles com quem me encontrei por aí, trocando ideias, e que me ajudaram a construir este meu novo repertório. Cada conversa me abriu caminhos, às vezes dolorosos. Algumas me entornaram mundos novos (especial carinho a Bruno, que viu um valor em minha pesquisa – e em mim... – que em algum momento eu mesma havia desistido de dar). E a Diego, por nossas conversas infinitas.

Agradeço também à FAPESB, pelo financiamento da pesquisa.

Espero, com este texto, honrar os aprendizados que vocês me possibilitaram. Se nele houver falhado deveras, que os honre o meu percurso: a batalha, no fim, como diz Sandro, é sempre contra si mesmo... e sinto em meu coração que venci.

“O lugar do poema deve ser onde possa inquietar”.

Lindolf Bell (Os Ciclos)

RESUMO

Esta dissertação tem por tema competições de poesia, que levam mundialmente o nome de Slams. O Slam, criado nos EUA em 1986 e trazido para o Brasil em 2008, é uma batalha de poesias que busca provocar espaços democráticos de expressão e, no Brasil, como em outros locais, têm sido em geral promovidos em locais periféricos de centros urbanos, onde mais se encontram as carências da população em termos de investimento do poder público. Esta dissertação aborda o cenário dos slams na cidade de Salvador/Bahia, pela abordagem teórica dos Estudos de Performance. A pesquisa utilizou a descrição etnográfica, através das técnicas da observação participante e entrevistas semi-estruturadas, com o objetivo de compreender de que modo a performance do slam age na criação de novos locais de fala para moradores das periferias e como o slam atua e ganha sentido, podendo contribuir para a geração de formas de pensar o poético e o ético nos espaços da cidade de Salvador. Foi possível observar que, nesta capital, o slam é um fenômeno engajado politicamente a questões de afirmação da identidade étnico-racial negra e integrado a outras manifestações artísticas e culturais de mesmo foco, nas quais seus atores transitam. Como em uma batalha ritualizada que dramatiza a vida, seus atores disputam e restauram cenários e vivências e acionam afetos, recriando alternativas de existência face a negações e faltas, estas que também se tornam potências.

Palavras-Chave: Slam; Batalhas de poesia; Periferias; Salvador; Performance.

ABSTRACT

This dissertation has as theme poetry competitions, that have been named Slams in various parts of the world. Slam, created in the USA in 1986 and brought to Brazil in 2008, is a poetry battle that seeks to provoke democratic spaces for expression and, in Brazil, as in other locals, have been promoted, in general, in peripheral sites in urban centers, where population deficiencies in terms of public investments are most likely to be found. This dissertation addresses the scene of slams in the city of Salvador/Bahia, by the theoretical approach of the Performance Studies. This research has used the ethnographic description, by means of the techniques of participant observation and semi-structured interviews, aiming to comprehend in what ways the performance of slam acts in the creation of new locals of speech to peripheries inhabitants and how slam acts and acquires sense, being able to contribute to the generation of ways of thinking the poetics and ethics in the spaces of the city of Salvador. It was possible to observe that, in this capital, slam is a phenomenon politically engaged with issues of affirmation of black racial/ethnic identity, and it is integrated to other artistic and cultural manifestations of same focus, in which their actors transit. As in a ritualized battle that dramatizes life, their actors dispute and restore scenarios and experiences, and activate affections, recreating alternatives of living, face to denials and scarcities, these ones that also become powers.

Keywords: Slam; Poetry Slams; Peripheries; Salvador; Performance.

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 – Poetisa no Slam das Minas/BA – jul. 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/slamdasminas.ba/photos/a.138214193368255/252904081899265/?type=3&theater>..... p. 29
- Fig. 2 – Jurada apresenta sua nota no Slam das Minas/BA – abr. 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/slamdasminas.ba/photos/a.178095139380160/178095496046791/?type=3&theater> p. 39
- Fig. 3 – Slam das Mulé – Praça Abrantes, Camaçari/BA – maio 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/Slamdasmule/photos/a.2126898584196724/2137384266481489/?type=3&theater> p. 50
- Fig. 4 – Imagem turística típica de Salvador – Fonte: <https://viagemeturismo.abril.com.br/cidades/salvador-7/>..... p. 57
- Fig. 5 – Renildo Santos no Slam da Onça – Sussarana/BA – jul. 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1896855587043303/1896862080375987/?type=3&theater> p. 65
- Fig. 6 – Fabiana Lima no Slam das Minas/BA – jul. 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/slamdasminas.ba/photos/a.218429222013418/218430158679991/?type=3&theater> p. 71
- Fig. 7 – Evanilson Alves aponta sua “arma-livro” – nov. 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.2044899955572198/2044925922236268/?type=3&theater> p. 82
- Fig. 8 – Ana Karina recita no Slam da Onça. Ao fundo, o banner do sarau. À direita, Sandro assiste – jul. 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10211743301274416&set=a.10206672080497066&type=3&theater> p. 93
- Fig. 9 – Mapa de saraus em Salvador – Fonte: <http://sarausdepoesiaemsalvador.blogspot.com/>..... p. 95
- Fig. 10 – Parte da vista que representa Sussuarana – as casas sem reboco da quebrada – Fonte: <https://ungareia.wordpress.com/2015/07/29/bairro-sussuarana-e-os-sussus-ancestrais/>.. p. 108
- Fig. 11 – Mapa do caderno de campo ilustrando a região do Cenpah – Fonte: da autora p. 111
- Fig. 12 – O anfiteatro Abdias Nascimento, com seus nichos e desníveis. A lateral à esquerda da imagem é aberta. Na lateral à direita está a imagem de Abdias, que aqui não aparece. No fundo, a escada que Sandro chamou “camarote”, e a caixa d’água – maio 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1804191959643000/1804195152976014/?type=3&theater> p. 116

- Fig. 13 – Centro de Pastoral Afro (Cenpah) – abr. 2019 – Fonte: da autora p. 122
- Fig. 14 – Bolha se apresenta no Slam da Onça. Noto o olhar sempre zangado ao recitar – maio 18
Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1804191959643000/1804194426309420/?type=3&theater>..... p. 127
- Fig. 15 – Mestre Aedo e o banner do Sarau da Onça – as casas, e a onça em posição de ataque – maio 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1447378731990993/1447380021990864/?type=3&theater> p. 138
- Fig. 16 – Indemar Nascimento “aponta” suas palavras – maio 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1447378731990993/1447379368657596/?type=3&theater> p. 154
- Fig. 17 – Sandro Sussuarana – maio 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1673989676012667&set=t.100002049538242&type=3&theater> p. 171
- Fig. 18 – Mesa com livros, no anfiteatro do Cenpah – jul. 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1896855587043303/1896868803708648/?type=3&theater> p. 184
- Fig. 19 – Kuma se apresenta e eu, no público, registro-o – out. 2017 – Fonte: <https://www.facebook.com/saraudaonca/photos/a.1570495666345965/1570507606344771/?type=3&theater> p. 192
- Fig. 20 – Slam das Mulé – Praça Abrantes, quadra de esportes – Camaçari/BA – maio 2018 – Fonte: <https://www.facebook.com/Slamdasmule/photos/a.2126898584196724/2137896513096931/?type=3&theater> p. 203

SUMÁRIO

Introdução	11
1 – Corpos em movimento	29
1.1 Ativismo cultural e cartografias poéticas – os saraus de poesia em periferias	29
1.2 Slam!	39
1.3 O lugar da cidade – que periferias?.....	50
2 - Cartografias culturais e o slam em Salvador	57
2.1 A cidade do Salvador – esboços de um panorama sociocultural	57
2.2 Vozes periféricas em Salvador	65
2.3 Salvador das palavras.....	71
2.4 Circuitos culturais - falas políticas.....	82
2.5 O bairro Sussuarana, o surgimento do Sarau e do Slam da Onça	93
3 - Pega a visão! - Etnografias da performance	108
3.1 Atravessando Sussuarana.....	108
3.2 Vamo' batalhar! - Aquecimentos.....	116
3.3 Chama que vem - o saber performático.....	127
3.4 Entre ritos e afetos.....	138
4. As batalhas da batalha	154
4.1 Armados até os dentes - Traficando informação.....	154
4.2 Batalhas do corpo.....	171
4.3 Transbordamentos.....	184
4.4 Performance dos (des)encontros etnográficos: uma pesquisadora em campo de batalha.....	192
4.5 Dinâmicas do lugar – uma experiência na praça.....	203
Considerações (finais) para novos recomeços	215
Referências	221
Anexos	235

Introdução

“Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis” (de Jesus, 1960, p. 43)¹.

Slam! “Barulho repentino e alto”. Essa é uma das traduções do verbete pelo dicionário de Cambridge. Mas o léxico já atualiza o termo também como “evento no qual pessoas leem seus poemas para serem julgados por uma audiência” (tradução minha). Assemelhando-se ora a recitais e saraus ora a duelos de rap, os slams são batalhas de poesia falada, que vêm crescendo no Brasil nos últimos anos, na esteira de outras manifestações artístico-culturais, sempre realizadas em locais públicos na paisagem de cidades, valorizando a produção cultural nas periferias e convocando a audiência a participar e refletir sobre temas de interesse comum.

Posso dizer que a história de meu encontro com o slam é quase como a de um encontro amoroso. Para uma breve introdução a esta história, 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 dizer. Já mais recentemente, quando morava no sul do país, inseri-me no circuito de saraus da cidade, fazendo parte da chamada “Sociedade de Escritores” do local. Noites poéticas e oficinas ocuparam alguma parte do meu tempo. Alguns anos depois, já morando em Minas Gerais, dei passos mais largos. Ministrei oficinas de escrita, baseada na experiência adquirida, lancei fanzines de poemas, aventurei-me em recitais e passei a ser convidada para também lá me unir aos saraus artísticos.

Em todo esse percurso, no entanto, uma coisa sempre 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. O que eu via eram sempre os mesmos poetas declamando para os mesmos músicos, em troca de audiência

¹ Carolina Maria de Jesus, catadora de papel e moradora da Favela do Canindé em São Paulo, teve seus diários editados e publicados no livro “Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada” (1960), tornando-se um dos maiores ícones da literatura produzida em periferias no Brasil.

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?

Fui criando em mim uma vontade de realizar o que eu imaginava que a poesia podia ser para elas. Foi quando me deparei com notícias sobre os saraus que estavam acontecendo principalmente nas periferias de São Paulo. Acirrei minhas leituras sobre o tema. Inspirada por estes, protagonizei a criação de um coletivo poético na cidade onde morava, ainda em Minas Gerais, com a proposta de realizar um sarau em que *as pessoas* tivessem livre acesso ao microfone, para declamar, ler, cantar, qualquer coisa que desejassem. Dei o nome de “Sarau Sem Vergonha”, aceito pelos colegas do grupo, a este sarau que propunha uma mudança de foco dos artistas de sempre, do público de sempre, para os poetas anônimos e um público que pudesse “perder a vergonha” de poetizar.

A vida do coletivo foi curta, mas pude presenciar cenas memoráveis graças a seus poucos minutos de fama. E dessa concretização tive ainda mais firmeza naquilo que eu acreditava que, nestes contextos, a *poesia podia representar*. E nesse limiar entre as práticas em saraus e programações literárias e as leituras sobre os saraus em periferias, quanto mais eu pesquisava, mais eu *acreditava*.

Assim, encontrar o slam em meio a minhas pesquisas foi como encontrar um grande amor que eu ainda não conhecia. Eram batalhas de poesia com poucas regras: qualquer pessoa podia se inscrever para apresentar seu poema, bastando que este fosse autoral e que não durasse mais de três minutos. Além disso, apenas o corpo e a voz poderiam ser usados. Nada de adereços, nada de acompanhamento musical. A mescla da atividade dos poetas e do público era vibrante, com intensa troca de papéis. Um júri escolhido em meio ao público é quem dava nota aos poemas, que, sem nenhum pudor, tratavam de temas tabus, de temas tensos, densos, ou apenas (apenas?) falavam de amores e flores, performados por público-artistas que por alguns momentos podiam sair de seu silêncio cotidiano, e expressar e compartilhar seus sentimentos com toda a plateia.

Os slams vêm conformando, assim, novos locais de fala, com importante papel no protagonismo cultural de indivíduos, em particular na apropriação da poesia como alternativa de expressão. As batalhas passaram a representar momentos que influenciam novos olhares de si e do outro – o outro próximo, o outro distante, quiçá – em seu público e artistas.

Os combates inserem-se em um contexto mais amplo de produções culturais e artísticas iniciadas nas regiões periféricas de conglomerados urbanos, onde historicamente mais se têm percebido as ausências e falhas de equipamentos do poder público no atendimento às demandas das populações. Estes espetáculos, performados sempre em locais públicos, têm se convertido em novos espaços de sociabilidade em que se busca, através da poesia, o desvelamento e debate de questões sociais, apoiados na interação entre artista e plateia (nem sempre objetivamente distinguidos). Os poemas apresentados, que podem versar sobre qualquer tema, na maior parte das vezes se voltam a denunciar aspectos das realidades vividas em comum.

Minhas leituras e pesquisas sobre o slam, assim, cada vez me levavam a dirigir mais simpatia e conseqüente curiosidade investigativa pelo movimento, o que me moveu a escolhê-lo como tema desta dissertação. Assim, diversas inquietações de ordem socioantropológica surgiram traduzidas em questões como: De que modo este fenômeno age na criação de novos locais de fala para moradores das periferias? Como o slam 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?

Ao longo deste trabalho busquei problematizar tais questões, verificando modos de atuação entre público e slammers (poetas do slam), e de que forma estes modos influenciam no desenvolvimento de um pensar e agir pelos participantes, baseados na fruição da performance poética; pesquisando o surgimento e as dinâmicas de campeonatos de slam nas periferias de Salvador; 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. Neste aspecto, vejo o slam como performance ritualizada, preenchida por repertórios sociais e agenciada por indivíduos nas periferias, através de acontecidos que o antecedem².

Parto do pressuposto de que o slam configura espaços de popularização da fruição e produção poéticas e, neste sentido, aliando às questões expostas linhas acima, vislumbrei também compreender seu potencial na formação de espaços de vivência artística e política nas comunidades onde é promovido. Conforme nos fala Durham, “a antropologia sempre demonstrou especial interesse pelas minorias despossuídas e

² “Uma dada performance está ligada a vários eventos de fala que a procedem e sucedem”; “(...) sua forma e significado são índices de uma gama mais ampla de tipos de discurso” (Bauman *et* Briggs, 2006, p. 189).

dominadas de todos os tipos”, revelando “afinidade particular por aqueles que eram claramente periféricos à grande arena das lutas políticas” (1986, p. 18). A diferença, porém, é que hoje, segundo a autora, “essas minorias desprivilegiadas emergem como novos atores políticos, organizam movimentos e exigem uma participação na vida nacional da qual estiveram secularmente excluídos” (*idem*). Assim, tive por foco nesta pesquisa um fenômeno organizado pelas periferias para as periferias e para fora delas, a fim de compreender os percursos e relatos destes agentes.

Ainda sendo um fenômeno relativamente novo no Brasil (o primeiro slam no país foi criado em 2008), o tema tem despertado o interesse de pesquisadores em diferentes áreas, embora ainda grande parte da produção acadêmica e crítica de fôlego sobre o tema seja produzida em inglês ou francês (sendo os Estados Unidos o berço do slam, e a França considerada a capital mundial do slam, onde ocorrem os campeonatos internacionais anuais). Em consulta ao Banco de Teses da Capes, em início de 2019, utilizando a palavra-chave “slam” encontramos 99 ocorrências, porém destas, a maior parte se referem ao uso de termo homônimo relacionado à área de sistemas computacionais, eletrônicos e robótica, entre outros campos das ciências exatas. Menos de uma dezena abordam as batalhas de poesia ou mesmo as tangenciam.

Um dos primeiros destes trabalhos com que travei contato, ainda na fase de feitura do projeto de pesquisa, foi a dissertação de Mestrado de Tiago Barbosa Souza, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), que busca tecer comparações entre o fenômeno do slam e a cantoria nordestina (“A Performance na Cantoria Nordestina e no Slam”, 2011); também nesta fase me utilizei de outra dissertação, realizada no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), por Cláudia de Azevedo Miranda: “Aubervilliers e Cooperifa: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade” (2015). Neste trabalho, a autora traça paralelos entre os saraus de periferia em São Paulo e os slams realizados em *banlieues* (subúrbios de grandes cidades) de Paris. “Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram” é um dos mais recentes e originais trabalhos realizados sobre o tema. Cibele Toledo Lucena, do Mestrado em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) realizou em 2017 a dissertação em que pesquisou o Slam do Corpo, onde se apresentam poetas surdos e ouvintes, em uma “mestiçagem”³ da Língua

³ Termo da autora daquela dissertação.

Portuguesa e da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Ainda em São Paulo, já em 2018, na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Lidiane Viana produziu a dissertação “*Poetry Slam* na Escola: embate de vozes entre tradição e resistência”, travando contatos entre o slam e letramentos no contexto escolar. Em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Rogerio Meira Coelho apresentou sua dissertação do Mestrado em Artes: “A *Palavração* – Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no *Poetry Slam* Clube da Luta” (2017).

Além de trabalhos que versam sobre as batalhas há diversos outros que as tratam de forma tangencial, como pesquisas sobre literatura periférica, saraus de periferias, conexões entre rap/hip-hop e poesia. Dentre estes destaco aqui a dissertação de Mestrado de Roberta Marques do Nascimento, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), intitulada “A performance poética do ator-MC” (2012).⁴ Em sua dissertação, posteriormente publicada em forma de livro⁵, Nascimento aborda a linguagem do teatro hip-hop, destacando aspectos da cultura hip-hop, que apresenta fortes conexões com as culturas do slam e de seus participantes.

Dois trabalhos em formato de artigo também estão neste mapa: “Slams – Letramentos Literários de Resistência ao/no mundo contemporâneo”, de Cynthia Agra de Brito Neves, artigo publicado em 2017 que traz em uma de suas seções uma breve narrativa do Slam Sófálá, de São Paulo, aproximando-se de um relato etnográfico, porém sem usar este termo em seu texto. E, por fim, o único texto expressamente etnográfico, o artigo de Marcello Giovani Pocai Stella: “A Batalha da Poesia... O *slam* da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo” (2015). Como informa o autor, o texto apresenta resultados obtidos no âmbito da disciplina de Pesquisa de Campo em Antropologia, realizada na Universidade de São Paulo (USP), e foi publicado na revista de Antropologia Urbana dessa universidade, a Ponto Urbe.

⁴ Roberta, que utiliza o nome artístico de Roberta Estrela D’Alva, é slammer, atriz e apresenta o Programa da TV Cultura “Manos e Minas”. A autora conheceu o slam em viagem de estudos sobre o hip-hop, nos EUA e, ao voltar para o Brasil, criou a primeira batalha de poesias do país, em São Paulo, com o nome de ZAP!, Zona Autônoma da Palavra, em 2008, que acontece ainda hoje. Roberta representou o Brasil na *Coup du Monde du Slam*, em 2012, na França e, ainda hoje, o Slam BR (campeonato nacional de slams) é organizado anualmente pelo coletivo artístico Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, do qual a artista faz parte. No ano de 2018, Roberta e Tatiana Lohnam lançaram o documentário “Slam: Voz de Levante”. No texto, onde referencio trabalhos acadêmicos de Roberta, utilizo o sobrenome Nascimento (conforme utilizado por ela em tais trabalhos) e, ao referenciar entrevistas ou demais documentos, utilizo o nome D’Alva, como aparece mencionado em outros espaços fora da academia. Assim, Nascimento e D’Alva tratam-se da mesma pessoa. Este artifício faz-se aqui necessário para cumprir com as normas de referências bibliográficas.

⁵ “Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator MC” (2014).

Outra das principais referências que utilizo neste trabalho é o livro de crítica “*The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*” (2009), da norte-americana Susan B. A. Somers-Willett, obra fundamental para compreender o surgimento do slam e aspectos de sua dinâmica, centrado, porém, nos Estados Unidos. Somers-Willett é PhD em Literatura Americana pela Universidade do Texas, com pesquisas nas áreas de Estudos Afro-Americanos, Estudos das Mulheres, Poesia e Estudos Culturais, tendo desenvolvido a graduação concentrada em Poesia e Poéticas⁶.

No Brasil, nota-se por um lado uma geolocalização dos estudos, focalizados na região Sudeste (São Paulo e Minas Gerais, especificamente), e por outro a diversificação das áreas e perspectivas pelas quais o tema dos slams tem sido acessado, seja pelo ponto de vista linguístico, literário, educacional, artístico-performático ou psicológico. Meu texto vem somar-se a estes trabalhos, apresentando a proposta de analisar, na área das Ciências Sociais, as dinâmicas culturais do acontecimento do slam, em comunidades de periferias na cidade de Salvador-Bahia, a partir dos grupos em atividade (no primeiro ano da pesquisa em número de 6, passando a 3 no segundo ano), buscando compreendê-los em seus determinados contextos, através de experiências etnográficas. Ressalto a importância de o estudo ser realizado em Salvador, cidade com quase 3 milhões de habitantes, sendo a quarta maior cidade do Brasil e a maior capital da região Nordeste brasileira, região periferizada nos discursos construídos sobre o país, e ainda não considerada nos estudos sobre o tema, apesar de configurar-se espaço em que já existem diversos slams, inseridos em movimentos e cenas com características próprias. Em Salvador, o primeiro slam foi criado em 2014, o Slam da Onça, que acontece ainda hoje e que acompanhei durante esta pesquisa, de maneira mais detida.

Já há, é necessário notar, pesquisas realizadas sobre o acontecimento de saraus na cidade de Salvador, como o Sarau da Onça e o Sarau Bem Black. Tais pesquisas são de imensa relevância para a compreensão maior do cenário do slam na cidade, vez que eles surgem, aqui, nos mesmos locais ou com a participação e influência dos mesmos atores. No entanto, o slam guarda particularidades, que justificam abordá-lo de modo específico, como as que busquei desvelar ao longo deste trabalho.

Proponho aqui pensar os slams sob perspectivas da etnografia, em uma tentativa de realizar uma descrição aprofundada e integrada do fenômeno, não apenas

⁶ Dados extraídos do site oficial da autora, disponível no endereço <http://www.susansw.com/vita.htm>. Acesso em 14 mar. 2018.

observando-o pelos seus textos em suas formas literárias, por um lado, ou pelos seus contextos – tratando de seus porquês, as motivações e realidades debatidas pelos atores que surgem das periferias, convivendo com suas violências e (im)possibilidades, por outro. Mas, sim, a intenção é entender o slam, nos termos de Dilthey (citado por Clifford), como um grande “texto” cultural a ser narrado e interpretado, usando dados como “pistas, traços, gestos e restos de sentidos” (Clifford, 2008, p. 34). Para Zumthor, uma performance “é duplamente temporalizada: por sua duração própria e em virtude do momento de duração social em que ela se insere” (1997, p. 158). Analiso os slams como performances, que são duplamente situadas também no espaço e no corpo: contextualizam-se na sua produção e constantemente se inscrevem e reinscrevem na paisagem da cidade, sobre ela, a partir dela, conforme e contra suas estruturas, atualizando-se perante plateias que se mobilizam; e, sendo, realizadas em locais públicos, convidando à participação livre, falam *sobre* a cidade – em seu cenário e, muitas vezes, como é o caso de Salvador, tematizam *o seu cenário*, com falas marcadas pelas vivências dos moradores de suas periferias, e suas narrativas sobre as dinâmicas urbanas que lhes afetam. Ademais, porque performáticos, estes acontecimentos jogam com o corpo de seus atores, através de um corpo que é *afetado*. Faz-se necessário debruçar-se sobre o texto maior que se narra nas/pelas batalhas.

Estes aspectos me fazem pensar na etnografia, através de perspectivas dos estudos de performance, como uma forma acertada de aproximação ao tema. Tais cruzamentos da performance com o cenário ou “texto” maior na qual é narrada, e do qual retira suas narrativas, demandam uma análise teórica e uma abordagem empírica que possam dar conta destas narrativas e de seus participantes em seus textos e (com)textos.⁷

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. Proponho, portanto, analisar a perspectiva dos sujeitos na tessitura destes textos, ou em

⁷ Prefiro esta elaboração do termo à de Dawsey quando afirma que “cultura é con-texto, um conjunto de textos” (2013, p. 300-301). Procuo dizer de textos que se envolvem uns nos outros, entretecidos.

seus intertextos. O que dizem e como dizem não está descolado de suas práticas vivenciais, de suas histórias – suas histórias de vida, ou as definições postas por uma “história” maior que diz sobre suas vidas, as narrativas escolares, as narrativas midiáticas, as quais muitas vezes é preciso tratar de reconstruir. Propus-me a ouvir, em uma Salvador poética e em especial nas batalhas do slam, suas provocações.

Para tal, retomando o “olhar de perto”, como nos propõe Magnani (2009, p. 132), ressalto a observação em campo, como recurso metodológico essencial à prática etnográfica, e em especial a observação participante, que emprego nesta pesquisa. Também a presença em campo implica aquilo que marca os discursos das batalhas e performances do slam: o corpo. Em campo encontram-se as clivagens e aspectos que particularizam ou aproximam os corpos dos sujeitos – temas de nossas pesquisas – e nossos próprios corpos – de pesquisadores. É através deles que fazemos nossas leituras dos textos sociais e que seremos também lidos e interpretados pelos sujeitos com os quais dialogamos.

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 reiterações. Além dos poemas declamados em slams, também contam 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 em campo – muitas coisas foram “ditas” pelo campo em minha vivência nele. Foi preciso participar de vários eventos e vivenciar muitas experiências em Salvador para elaborar interpretações sobre o campo e destas possíveis “respostas” fundamentar outras questões. A entrevista é uma tentativa de perceber uma realidade pela perspectiva dos atores sociais nela envolvidos, e os sentidos por eles atribuídos a suas ações (Haguet, 2010). Optei por realizar entrevistas semiestruturadas, propondo algumas perguntas pautadas, mas pensadas em forma de diálogos, me aproximando do que Bauer e Gaskell (2002, p. 104) chamam de entrevistas de narrativas, em que durante a conversa as ideias e trajetórias dos sujeitos entrevistados podem surgir mais livremente. Porque as entrevistas ocorreram após mais de um ano a partir do início de minha vivência no slam, o diálogo fluía, pois senti que efetivamente eu e os interlocutores “trocávamos ideias”

sobre ele. As entrevistas, assim, serviram como importante apoio para compreender sentidos subjacentes dos 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; em contraponto aos meus próprios achados, o que é que “eles acham”? Afinal, o que produzo como texto etnográfico é, nos termos de Geertz, uma interpretação de segunda mão (2008). Em último caso, uma ficção, produzida sempre em fricção com os sujeitos que observo⁸. Bauman e Briggs, em sua análise sobre performance e poética, afirmam que “precisamos tomar os atores (*performers*) e membros da audiência não como simplesmente fontes de dados, mas como parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais a este discurso” (2006, p. 190, grifo dos autores).

Utilizei, então, as entrevistas para obter informações sobre quem são estes sujeitos, suas relações com o slam e a poesia, e como percebem o slam em seus aspectos simbólico, ético e político, como parte de suas vivências. Como afirmam Jean e John Comarrof, “a etnografia não fala *pelos* outros, mas *sobre* eles. Ela jamais pode ‘capturar’ sua realidade por meio da imaginação, nem da empiria” (2010, p. 12, grifo dos autores). Propus o falar *com* eles, em uma tentativa de discurso mais polifônico (embora eu tenha consciência da escrita solitária que é, por último, apenas minha, e ainda apenas uma interpretação...)⁹.

Além das técnicas mencionadas – observação e entrevista, Frankham nos faz notar ainda outras formas, mais indiretas, de obter dados empíricos:

“(...) aqueles fragmentos que se acumulam sem que o pesquisador esteja sempre ciente deles no momento, em partes de conversas, em silêncios, em respostas emocionais nas margens das notas, no modo de se repetir uma história, na importância atribuída a um mito” (Frankham *et* Edwards-Kerr *apud* Frankham *et* MacRae, 2015, p. 70).

Para registrar estas percepções, o caderno de campo tomou lugar especial. Utilizei ainda uma pequena câmera fotográfica com que eu filmava trechos de performances, para posterior transcrição de poemas e verificação mais detida de momentos das apresentações. Não me preocupei em tirar fotos, pois havia decidido utilizar, para ilustrar o trabalho, imagens que os próprios participantes faziam dos eventos, postadas publicamente em suas redes sociais, como mais uma forma de

⁸ Unindo os termos, Dawsey propõe a ideia de uma “f(r)icção” (2016).

⁹ Na transcrição das entrevistas, utilizei a orientação de Mahfoud: “buscamos respeitar os estilos de linguagem de cada participante, buscando nos aproximarmos ao máximo da forma como o próprio sujeito escreveria aquilo que ele fala” (Mahfoud *apud* Gil, 2008, p. 44).

demonstrar como o grupo mesmo se vê e se mostra. Através destes registros, e do caderno de campo, em grande parte, tentei, na fase dedicada à escrita, transformar, nos termos de Peirano, o que foi “vivo e intenso” (2014, p. 386) na pesquisa em texto, com uma preocupação que eu guardava de, em certos modos, reverberar aqui a energia dos momentos vividos no campo.

Oliveira nos fala da 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 (1996, p. 23). Afirmo, 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. E não me parece contraditório reunir na prática etnográfica a escrita científica e a escrita poética, esta inteiramente subjetiva. O que escolhemos observar no campo, o que decidimos contar, dentre tantos acontecidos e potências, são apenas recortes, por nós fabricados. A etnografia demanda um contato intersubjetivo, em que nós, pesquisadores, nos envolvemos buscando interpretar outras culturas em nossos próprios termos, ou nossas próprias culturas em outros termos... Para isso tudo é preciso “estranhar”, ser afetado pelo campo, de uma forma ou de outra. E tanto a poesia como a etnografia trazem em si afetos. Afetam-nos como sujeitos. E a vivência etnográfica afeta nossos escritos.

Silveira, em sua etnografia sobre contadores de causos nas Missões Gaúchas, resume que “o ato de etnografar e textualizar é emocional ou simplesmente não o é” (2007, p. 5). 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 a esta prática cultural deriva o contato dialógico entre sujeitos que se afetam, se aprendem, vivem experiências e assim constroem e desconstroem juntos suas próprias vivências e teorias.

Este intercâmbio com o grupo se infere em Goldenberg, falando da tendência da antropologia reflexiva ou pós-interpretativa que “propõe uma antropologia cujo resultado de pesquisa ‘não seja fruto da observação pura e simples’, mas de um diálogo e de uma negociação de pontos de vista, do pesquisador e pesquisados” (2004, p. 27). Ainda, para Geertz, o antropólogo deve realizar o que chama de “descrição densa”

(2008, p. 4), observando em profundidade as culturas como, utilizando um conceito de Weber, “teias de significados” (*idem*) a serem interpretados.

Tal negociação de significados nem sempre é pacífica e transcorre com tranquilidade. Ademais, o pesquisador não pode se considerar neutro nessa negociação. Goldenberg cita: “Wright Mills, em *A imaginação sociológica*, propõe que o cientista social seja autoconsciente, reconhecendo que necessariamente, seus valores estão envolvidos na escolha dos problemas estudados e, por isso, devem ser permanentemente explicitados (2004, p. 45-46). Aqui, minhas próprias intenções foram alvo de alguma narrativa anteriormente. E apesar do sincero e até certo ponto apaixonado interesse pelo tema das batalhas de poesia, nem por isso os caminhos escolhidos me foram facilitados. É ainda Goldenberg que afirma que o pesquisador interfere com sua presença no grupo e que essa interferência pode ser minimizada ou analisada como dado de pesquisa (*idem*, p. 55). Mais adiante, caberá ressaltar algumas situações em que me coloquei – ou fui colocada – em meu lugar de pesquisadora branca (já que a maioria dos poetas e público do slam em Salvador são negros e afirmam esta identidade), como dado de pesquisa. Conforme nos informa Gil:

“Numa comunidade rigidamente estratificada, o pesquisador, identificado com determinado estrato social, poderá experimentar grandes dificuldades ao tentar penetrar em outros estratos. Mesmo quando o pesquisador consegue transpor as barreiras sociais de uma camada a outra, sua participação poderá ser diminuída pela desconfiança, o que implica limitações na qualidade das informações obtidas” (Gil, 2007, p. 104).

A performance vem de um “repertório do corpo”. Assim, meu corpo também é narrativa, incorpora saberes e também eu aprendi e sofri pelo corpo as tensões que se colocavam nos palcos do slam. Utilizo, nesse sentido, a ideia de uma “política da etnografia” (Baumann *et* Briggs, 2006, 216) pela qual foi imprescindível a contextualização dos acontecimentos e de minha presença, e de meus diálogos intersubjetivos no campo. Também entretecida a outros textos através de meu corpo de pesquisadora, de mulher branca, vinda de outro lugar, busquei refletir sobre o que as batalhas provocavam, também, em mim, e eu estando nelas. Inspiro-me em Diana Taylor¹⁰: “Situando-me como mais um ator social nos cenários que eu analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico nos argumentos. Escolho não suavizar as

¹⁰ Taylor analisa performances culturais nas Américas, colocando-se através de seu lugar mestiço, entre origens canadenses e mexicanas, compartilhando ou não experiências com os sujeitos que pesquisa.

diferenças em tom, mas sim deixá-las falar às tensões entre quem eu sou e o que eu faço” (2003, p. xvi).

Detendo-me nas performances poéticas, são ainda Baumann e Briggs quem defendem que

“análises orientadas pela performance estão, então, bem posicionadas para continuar a missão crítica sobre a qual foram fundadas, testando nossas próprias concepções da linguagem e nossa prática acadêmica, ao buscar compreender o papel da linguagem e da poética (*sic*) na vida social das culturas do mundo” (2006, p. 216).

Lido com a performance poética, enfim, como propõe Zumthor, acionando corpo e sentidos corporais (visão, audição) como órgãos do conhecimento:

“Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação – percepção – conhecimento – domínio do mundo (...) a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me ‘coloca no mundo’ no sentido mais literal da expressão” (2007, p. 81).

Unindo textos, contextos e provocações, esboço então uma aproximação entre a poesia e a etnografia, e sugiro que esta, como forma de “ler” o slam em Salvador (e de “escrevê-lo”, com minhas próprias tintas), permitiu-me trabalhar com a perspectiva dos afetos e do lirismo, que existem no texto poético como “insistem”, legitimamente, em nossas vivências, ainda que sejam estas vivências nossos esforços de produções científicas.

Assim, escrevendo estas histórias sobre o slam em Salvador, a etnografia foi experiência integral a orientar meu olhar e a provocar ordenações possíveis às peças fragmentárias das performances e/em seus (com)textos. Participei de quatro eventos de slam durante o ano de 2018 e dois eventos de slam em 2017, no Slam da Onça, no bairro Sussuarana. Outras ocasiões de vivência e pesquisa contribuíram para uma compreensão maior do fenômeno, possibilitando-me tecer comparações, abstrações, refazer sentidos. Frequentei saraus no Cenpah (Centro de Pastoral Afro Padre Heitor), no mesmo espaço em que acontece o slam. Estive em dois eventos de slam¹¹ no Slam das Minas, em 2017, no bairro do Cabula. À época eu ainda não ficava até o final dos eventos – por não estar familiarizada com os trânsitos e percursos em Salvador eu

¹¹ Daqui em diante, no decorrer do texto, referir-me-ei aos eventos de slam como simplesmente slam.

costumava não ir muito tarde para o ponto de ônibus para a volta (os slams costumam terminar em torno das 22 horas). Também ainda não estava bem preparada para o exercício etnográfico, e realizava observações e registros de forma bastante intuitiva e pouco densa, mas que me deixaram “pistas” sobre o slam, e pegadas marcando meu próprio caminho. As leituras de textos etnográficos e de estudos teóricos sobre o trabalho em campo e modos de interpretar foram elaborando melhor meu olhar, e o treino foi se dando ao longo destes dois anos, em que fui aprendendo a observar observando. Assim, considero que estas primeiras incursões em campo serviram para nele me inserir e “me fazer presente”, o que me forçou a, logo de início, pensar mais fortemente a própria questão de minha presença em campo.

Importante também foi o momento de não realização do slam, no Slam das Mulé, em Camaçari, região metropolitana de Salvador, evento programado para 18 de agosto de 2018, em que a batalha acabou não sendo realizada por falta de inscritas, mas que me permitiu algumas considerações importantes para consolidar categorias de análise e me fazer rever modos com que vinha pensando o slam. No mesmo sentido, reflexões importantes foram possíveis a partir de vivências em Salvador, pegando ônibus, transitando pelos bairros, desvelando a cidade em meus trajetos e identificando cenários de poesia para além dos palcos dos saraus e slams. Fui construindo a percepção de uma cidade poética, em que se envolvem muitos artistas de rua, rappers, jovens que recitam poemas nos ônibus, enfim, uma teia de atores engajados com a poesia, com a poesia marginal e militante que viceja nas periferias desta metrópole.

Alguns destes artistas aparecem em antologias de poetas periféricos de Salvador. Estive em dois lançamentos de livros realizados também no espaço do Cenpah, em Novo Horizonte, e sua leitura foi importante para a elaboração desse certo “mapa” provisório de uma “Salvador das palavras”.¹² Percebia cada vez mais a circulação dos poetas entre diferentes slams, entre saraus e slams, aparecendo nas antologias, alguns me falavam sobre sua participação em grupos teatrais e coletivos de poesia em ônibus coletivos... Eu saltava, assim, de um cenário “destacado” do slam, entretecendo-o com outros cenários.

Saltei também das páginas e performances, buscando contatos outros, como a ida ao Pelourinho quando participei da roda de conversa “Pendurando saberes poéticos – Sarau da Onça”, capitaneada por Sandro Sussuarana – criador e organizador do Slam da

¹² Expressão que é grata contribuição do orientador desta pesquisa.

Onça – na Flipelô (Festa Literária Internacional do Pelourinho), em agosto de 2018 e, no mesmo mês, do simpósio sobre experiências trans e negras na arte, da qual fez parte Kuma França, campeão do Slam Bahia de 2017, no Enecult (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), na UFBA (Universidade Federal da Bahia), e da mesa sobre descentralização e ocupação cultural realizada no Instituto Goethe em novembro deste mesmo ano, com a participação também de Sandro. Nestes momentos retomava os atores do slam em outros espaços simbólicos e rituais, em conversas que me levaram a considerações importantes sobre o slam e seus próprios espaços de existência.

Por último, retomo e considero significativa minha vivência no curto período de existência do Sarau sem Vergonha – idealizado por mim e concretizado em um coletivo com mais três colegas de universidade em São João del-Rei - MG. Foram apenas três saraus produzidos, mas não só os eventos como as discussões empreendidas por nós na época hoje geram reflexões substantivas para minha análise dos slams, além de me permitir uma compreensão do que se tornou fruto de minhas próprias “batalhas internas” em relação aos saraus de poesia e, hoje, em relação aos slams – seu teor, seu lugar, seu movimento. Ademais, foi minha atuação no Sarau Sem Vergonha que me trouxe ao slam, a esta pesquisa e a este lugar, físico e subjetivo, que ocupo hoje nos slams em Salvador.

Slam e os Estudos de Performance

Os Estudos de Performance surgiram entre as décadas de 1960 e 1970 na Universidade de Nova York, 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 que “conduz a uma espécie de redenção pela imersão na experiência vital compartilhada, onde o tempo vira fluxo, finitude, aflições, sofrimento, cura, contradições, e sempre empatia e afeições” (Cavalcanti, 2013, p. 415).

Transpondo estas características para as batalhas de poesia, podemos afirmá-las como eventos ritualizados, com um princípio e fim claros, regras estabelecidas, comportamentos esperados, em que ocorre a socialização de sentimentos e narrativas que são, naquele momento, compartilhados e sentidos em comum.

Além disso, para Mostaço (2012), o ritual possibilita a crítica social, demarca e organiza o que ainda não está categorizado, e por isso também carrega um sentido epistemológico. Assim, através do processo ritual contido na performance, o “suprimido revela-se” (Dawsey, 2006, p. 19), em etapas que enumera em um modelo de experiência: algo é percebido, causando dor ou alegria, a performance evoca imagens, emoções são associadas e revividas, coisas são lembradas, e o passado/presente se articulam tornando possível a construção do significado, quando se tem a expressão. “Performance”, então, “termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência” (Turner *apud* Dawsey, 2006, p. 19).

Nesse embate de versos e gestos representados no slam, escancaram-se o que Turner denomina dramas sociais, que “pretendem ligar a compreensão do processo social à estrutura social” (2007, p. 128). Desta forma, experiências reais e lutas do campo social são representadas e revividas por artistas e público na arena, promovendo o debate de questões caras ao grupo, e configurando-se esta, em especial no contexto das comunidades periféricas, no processo de desvelamento de acontecimentos de seu passado e seu presente – reconhecidos como comuns –, em espaço de lutas e (re)conhecimento. Como um ritual que dramatiza a vida, desvelando dramas da sociedade, a performance do slam organiza e mobiliza experiências no enfrentamento a realidades de desigualdades sociais.

Ainda, para Cavalcanti, no campo artístico da performance estão aquelas obras que “são” o próprio corpo do artista, e que devem ser vividas junto com o público, pelo valor da presença mútua e dos símbolos não verbais que influenciam na apreensão do sentido de sua experiência estética (2013). Assim, podemos considerar o slam como uma obra do campo da performance, na qual a interação entre slammer e público faz parte do próprio espetáculo – os aplausos e a vibração da plateia “alimentam” a energia daquele que declama, e este emite sinais em sua apresentação que são percebidos pelo público em uma troca constante, e em que o corpo, em sua potência, torna-se a própria linguagem.

Cabe aqui ressaltar observação feita por Cavalcanti, de que a analogia entre a vida e o drama teatral não foi criada por Turner, mas este trouxe, sim, uma nova perspectiva sobre ela.

“A analogia entre a vida social e o drama/teatro há muito tempo já estava disponível nas ciências sociais, tanto na teoria ritual do drama quando na ideia da vida como um teatro com o desempenho de papéis por atores sociais. Entretanto, como indica Geertz, com Turner, a ideia de drama 1) foi aplicada de modo intensivo e sistemático, não sendo uma metáfora incidental e 2) foi aplicada de forma constitucional e genuinamente dramatúrgica: trata-se de *fazer* e não de *fingir*, da possibilidade de transformação da experiência vivida” (2007, p. 130, grifos da autora).

Busquei aprofundar ao longo de todo o trabalho aspectos que possibilitam pensar o slam como este lugar de “fazer”, de transformar vivências, no que chamei de “transbordamentos” da batalha para o campo social. O drama social, diz Castro, é um curso de tempo de experimentação subjetiva, afetiva e cognitiva pelos atores sociais e seu desenrolar revela focos de tensão e constitui lugar de reflexão e transformação (Castro, 2007). No momento do slam, apartados por alguns instantes de seus afazeres domésticos, profissionais ou estudantis, slammers e público se encontram em uma situação única de experiência comum em que se desvelam sofreres e se compartilham e produzem saberes, no enfrentamento a dificuldades cotidianas.

Este período de suspensão da vida cotidiana pode ser chamado, nos termos de Turner, de período liminar. Para ele, neste período dá-se a promoção de “laços de camaradagem, comunhão e igualitarismo que os indivíduos tendem a criar entre si” (Castro, 2016, p. 239). O termo foi originalmente criado por Arnold Van Gennep, e Turner o expandiu, preferindo o termo “liminoide” para caracterizar o mesmo fenômeno em comunidades contemporâneas. São oportunidades em que, fora de suas usuais posições, indivíduos se encontram

“livres, sob exigência ritual, para contemplar por algum tempo os mistérios com que se defrontam todos os homens, as dificuldades que assaltam peculiarmente sua própria sociedade, seus problemas pessoais, e as maneiras pelas quais seus próprios predecessores mais sábios procuraram ordenar, explicar, justificar, encobrir ou mascarar (...) esses mistérios e dificuldades” (Turner, 2016, p. 249-250).

Turner considerava que indivíduos envolvidos em seu cotidiano de trabalho não estavam livres para “meditar e especular sobre as combinações e oposições de pensamento” (2016, p. 248). Daí que, quando colocados em situação de ritual – momento de liminaridade ritual – ou em situações liminoides, eles seriam colocados fora do sistema e de seus conflitos, ou seja, ficariam livres para pensar sobre outras questões. Podemos exemplificar momentos liminoides hoje como momentos em que o

indivíduo pode repensar o social, podendo ser sutis e incorporados a hábitos cotidianos – como assistir a um filme – ou mais percebidos como momentos rituais – como a própria performance do slam.

Observa-se nas batalhas, “entre as temáticas engajadas e as mais subjetivas”, conforme afirma Souza, “a transpiração de experiências através de uma poética contundente, que defende seus ideais e impõe ao mesmo tempo as sentimentalidades, as dúvidas, os sofrimentos de cada um, versificados em um jogo intenso de trocas constantes” (2011, p. 98). E ainda:

“Improvisado ou não, o slam também encontra situação favorável à harmonização de sua obra com o gosto do público, posto que acontece no local da apresentação frente à plateia, assistindo a todas as apresentações, e que pode administrar versos e estrofes, decorados ou anotados, de acordo com o efeito que imagina dar à situação. Consideramos, com essa discussão, que há também um teor de teatralidade propriamente dita na performance poética. Nesse ponto, o termo pode ser compreendido em sua acepção primeira, que não deixa de levar em conta a importância da relação da performance com o produto artístico, quer dizer, a influência do processo na composição da obra (...)” (*idem*, p. 93).

Os atores ali se retroalimentam e recriam seus universos, suas representações de si e do outro, enfim, reconfiguram e ressignificam seus dramas reconstruindo a si e ao seu cenário.

Ao longo da dissertação procuro aproximar o leitor do slam, desenhando-o dentro de seus contextos, entretecendo percursos e impressões a diálogos teóricos e à fala dos atores pesquisados – seja pelas nossas conversas ou por seus poemas. No primeiro capítulo, *Corpos em movimento*, abordo o surgimento do slam, nos EUA, e esboço algumas de suas características e dinâmicas, que são mantidas nas batalhas ao redor do mundo. Contextualizo a cena da literatura periférica contemporânea como movimentos onde o slam no Brasil veio a nascer, em sua confluência com os saraus de periferias que passaram a proliferar desde o início dos anos 2000. Tematizo, ainda, a própria periferia, ou, como procuro tratar aqui, as periferias, e o que elas representam no contexto dos slams, suas realidades de faltas e potências, como cenário primordial das batalhas, em suas buscas por reconhecimento e afirmação.

Em *Cartografias culturais e o slam em Salvador*, segundo capítulo, transito pela cidade de Salvador e as manifestações que me a fazem ver como uma cidade “poética”, destacando o Movimento Poetas da Praça, que surgiu em fins da década de 1970, o movimento hip-hop, a partir da década de 1990, e o Sarau Bem Black, já nos últimos

dez anos, chegando, em uma perspectiva sincrônica, aos circuitos culturais que foram dando forma ao surgimento do primeiro slam na capital – o Slam da Onça.

Em seguida, no capítulo 3, *Pega a Visão! – Etnografias das batalhas*, concentro a escrita etnográfica deste texto, narrando uma batalha de poesias acontecida em julho de 2018, entremeando esta narrativa com discussões teóricas e outras impressões, colhidas em outros eventos, nas entrevistas e vivências na capital. Elaboro análises a partir dos estudos de performance, narrando os ritos e afetos transmitidos nestas performances poéticas.

No quarto e último capítulo, *As batalhas da batalha*, apresento uma perspectiva sobre as disputas usando como eixo metáforas utilizadas pelos próprios poetas – a poesia como arma, as palavras como tiros. Busco analisar os slams como batalhas de corpos, ao mesmo tempo com efeitos que transbordam para a vida de seus atores e como performances carregadas de tensões vindas de suas vivências. Na penúltima seção deste capítulo, trago uma espécie de autoetnografia em que narro algumas batalhas minhas neste período de pesquisa, que tomo a licença de contar como *Performance dos (Des)Encontros etnográficos – uma pesquisadora em campo de batalhas*.

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

1. Corpos em movimento

1.1 Ativismo Cultural e cartografias poéticas: saraus de poesia em periferias



Fig. 1 – Poetisa no Slam das Minas-BA
Fonte: facebook Slam das Minas, Créditos: Tamires Allmeida

“Algumas palavras poéticas e *talvez* o mundo vivido começa a se transformar: criam-se aberturas” (Certeau, 1995, p. 36, grifo do autor).

Durante a década de 1960, as pesquisas sobre cidade se concentravam sobre migrações e problemas referentes às favelas, tendo foco nas questões da marginalidade, participação, urbanização e desenvolvimento (Durham *apud* Melatti, 2007, p. 31). Já na década de 1970 houve, segundo o autor, avanços significativos na Antropologia Urbana, como o número crescente de pesquisadores na área. No entanto, o que mais nos importa

aqui é que passou a notar-se nos estudos sobre cidades “uma preocupação em considerar também a maneira como os agentes que são objeto da investigação pensam a respeito de seus próprios problemas e como ordenam seus conhecimentos e experiências referentes ao setor do mundo urbano em que vivem” (Melatti, 2007, p. 32).

Cada qual à sua maneira, com preocupações e modos de atuação diversos, paulatinamente, estudiosos, artistas e comunicadores também passaram a se preocupar com as difíceis condições de vida nas comunidades de subúrbios de grandes metrópoles brasileiras, cada vez com maior intensidade a partir dos anos 2000. Notabilizou-se a partir de então um movimento de visibilização das necessidades e desejos de comunidades periféricas, por elas mesmas, e de valorização de aspectos de suas culturas particulares, através da formação de grupos comunitários, organizações não governamentais e outros agentes sociais, que procuravam combater a violência sociocultural historicamente sofrida por estas comunidades e os “horizontes estreitos em que a periferia normalmente é confinada” (Leite, 2016, p. 99). Diversos livros foram publicados por autores vindos destes locais e intervenções artísticas começaram a surgir e a narrar seu dia-a-dia, sob o ponto de vista de seus habitantes. Trabalhos com informação, educação, arte, comunicação, e suas interseções, representavam iniciativas para fomentar e fortalecer expressões culturais marginais à cultura hegemônica.

Conforme Coutinho, que fala sobre intervenções teatrais no cenário da cidade do Rio de Janeiro, tais iniciativas constituíram fenômenos pelos quais as classes populares podiam se expressar por elas mesmas, contribuindo para “a construção de um outro imaginário social sobre esses espaços” (2013, p. 38). Tratava-se das periferias falando por si, sem intermediários, e alcançando um novo lugar cultural.

Com isso, como afirma Novaes,

“A palavra ‘periferia’ ganhou vida, se transformou. Seu sinal negativo marcava oposição ao ‘centro’, onde se concentram recursos materiais e simbólicos de poder. Com o tempo, tornou-se não só a afirmação de pertencimento territorial, mas, também, de uma nova vertente de produção artística e cultural (...)” (2013, p. 12).

No contexto das intervenções e inovações artísticas e movimentos culturais que se produziram, algumas obras e iniciativas foram fundamentais na construção de um novo lugar de fala para os indivíduos das periferias. Entre elas, está a criação, em 2004, do Sarau da Cooperifa, pelo poeta Sergio Vaz, bem como o 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 pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares, o ativista Celso Athayde e o rapper MV Bill. Também assinalo aqui a fundação em 2009 do projeto de extensão Universidade das Quebradas, no Rio de Janeiro, vinculado à UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) com o objetivo de promover a troca de saberes entre academia e produtores culturais das periferias.

Esta busca por uma cidadania cultural e política, como modo de empoderamento dos sujeitos e contra violências de várias naturezas exercidas pela mídia, pela escola, pelas ruas, passou a ser uma constante e a produzir efeitos. Como nos fala Coutinho, proliferaram:

“(…) eventos artísticos que procuram estar sensíveis à necessidade de abrir brechas, ou encontrar alternativas, para que a voz de grupos silenciosos ou silenciados possa ser ouvida, possa ser proferida. Proferida por eles próprios, com a sua versão, sua voz, seu corpo, histórias contadas a partir de uma perspectiva de dentro para fora, que dispensa mediação” (2013, p. 35).

Desta forma, conforme Prysthon

“A partir de movimentos culturais, especialmente da música, oriundos da periferia, jovens das classes menos favorecidas passam a ter voz num tipo de participação política completamente distinta daquele dos anos 1960, por exemplo (...). Dessa forma, a cultura já não pode ser reduzida a categorias estéticas e passa a ser um canal de expressão política e social” (Prysthon *in* Paiva *et* Barbalho, 2005, p. 106).

Ressalvo, quanto à autora, apenas, que não faço aqui uma separação entre estética e política nestas manifestações culturais. Adoto Rancière na discussão que propõe ao longo de sua “Partilha do Sensível”: “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005, p. 16-17). As obras artísticas e performances, assim, “fazem política, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (*idem*, p. 18-19). Assim,

“Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo, há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos

afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível” (*ibidem*, p. 63).

Leite¹³ aponta a importância que reside no esforço de que jovens, por exemplo, se descubram “abertos à grandiosidade que pode ser gerada por mãos humanas e, portanto, também por suas próprias mãos” (2016, p. 98). A visibilização das manifestações artísticas de grupos periféricos, deste modo, modifica “partilhas do sensível”, afeta consciências, e pode, segundo ela, levar indivíduos a transformar a si mesmos e a seu entorno. Através da produção artística que se lança ao outro, que se lança no mundo, também se constroem projetos comuns, compreensões novas, tensiona-se o visível, o dizível, quem pode ver e quem pode dizer.

Para reiterar ainda estas proposições, e atendo-me neste caso às produções literárias, trago a voz de Bourdieu:

“(…) em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das ‘escolhas’ têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas” (1996, p. 234).

Assim, podemos afirmar que nas duas últimas décadas o ativismo cultural que se formou e firmou nas paisagens periféricas tem cumprido o duplo papel do fazer artístico e do fazer político para estas comunidades, e destas em relação a seu exterior.

Dentre as produções artísticas que proliferaram nas periferias nas duas últimas décadas, destaco aquelas dedicadas ao fazer literário. Alguns fatores foram essenciais para a popularização desta arte, como os recursos das novas mídias favorecendo a multiplicação de blogs e páginas pessoais em que os indivíduos passaram a publicar livremente seus textos, editoras independentes que possibilitaram a publicação de obras que enfrentaram cânones com a literatura marginal, e a ampliação da entrada na universidade – campo outrora cerrado a um grande setor da população –, que permitiu o alargamento da aquisição de bens simbólicos, trocas de conhecimentos e capacidades críticas.

Neste sentido, a questão, para Rodriguez, é “entender a demanda pela expressão letrada como mecanismo de elaboração da experiência individual ou coletiva das classes

¹³ Em resenha ao livro “Belezas e memórias do subúrbio ferroviário de Salvador: Redescobrimo a periferia com o Acervo da Laje” (2014), de José Eduardo Ferreira Santos, projeto sobre o qual voltarei a tratar aqui.

populares em nossos dias e, sobretudo, quais as consequências práticas de tal empreendimento no quadro das relações socioculturais” (2003, p. 48). Como 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” (2010, p. 11).

É o que Rodriguez denomina um “mutirão discursivo”: para além das formas características “de como as classes populares urbanas operavam sobre a ideia de cidade, com suas respostas habitacionais, de circulação e de operação econômica ‘informais’”, surgem as novas vozes que “parecem apontar para concepções inusitadas de apropriação e elaboração do discurso letrado” (2003, p. 52). Nesse sentido, Santos considera que foram criados “(...) suportes, temáticas e meios de divulgação” que “priorizam a relação do artista com o leitor, além de enfatizarem a discussão a respeito de espaços e sujeitos submetidos a carências de todo tipo” (2011, p. 83).

Patrocínio sublinha a relação destes novos discursos com o espaço – também modo discursivo – no qual eles são gerados:

“A rua torna-se princípio identitário, lugar que não pode ser tomado porque é também discurso de onde nascem as narrativas marginais. O vínculo entre rua e discurso é reafirmado, ou seja, a junção entre território e sujeito apresenta-se como uma forma de construção de uma identidade inscrita no território da periferia” (2010, p. 211).

O autor declara ainda que,

“ao assumirem este termo como signo identitário, os autores marginais instauram uma espécie de cisão na produção literária nacional, demarcando um terreno específico de produção e atuação. Cria-se, nesse sentido, um discurso minoritário centrado na estruturação de ações que visam o estabelecimento de uma nova representação dos setores periféricos” (*idem*, p. 17).

Tal representação não era pronunciada pelos verdadeiros moradores destes locais. Através da produção literária marginal os sujeitos de periferias constroem

vínculos, criam e recriam identidades intimamente ligadas ao seu território e a seus pares. Ainda segundo o autor, constrói-se um mecanismo de intervenção social, que busca criar uma identidade “em oposição” aos grupos sociais do centro (*ibidem*, p. 19). É uma fala que vem das periferias, com esta “assinatura”. É ainda Patrocínio que afirma que, no que podemos considerar um movimento literário, há uma afirmação da “territorialidade do texto”, em que se usa o território tanto como cenário das narrativas, como sendo um lugar de identidade – o autor da narrativa se coloca enquanto residente de periferia (Patrocínio, 2010).

Transplantam-se, nestas narrativas, confrontos sociais, como de gênero e raciais, para o discurso literário, “transformando-o também em espaço de contestação e disputa política” (*idem*, p. 27), já que este “passa a ser concebido como uma prática que favorece a construção cultural de um grupo marginalizado” (*ibidem*, p. 29), “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, segundo o autor, poderiam ser pensadas a partir de um “cânone marginal”, em que “se faz necessário formar um referencial teórico que possibilite lançar novas luzes sobre esta disputa discursiva” (*idem*).

De modo geral, a produção literária periférica contemporânea tem se mostrado engajada e direcionada a recortes temáticos e de estilos que se propõem como forma de contestação política/estética que busca disputar o espaço público e conquistas sociais.

Na arte das palavras, além das obras escritas publicadas, por editoras independentes ou em mídias virtuais, e do rap, que representa esta disputa no campo da música, entre os eventos artísticos que se multiplicaram pelas comunidades destacaram-se os saraus, como eventos abertos ao público e um convite à livre expressão. 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, foi responsável por cunhar 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 estes eventos de certa forma transgressores em sua própria origem:

“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 decidiram nomear o 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” (*idem*, p. 88-89).

De acordo com Tennina, o “termo sarau deriva etimologicamente do latim *serum*, que significa ‘tarde’, período em que se davam os encontros” (Tennina, *apud* Silva *et al*, 2016, p. 153). Miranda explica que os saraus, inspirados em tradições europeias, eram eventos em que a Corte se reunia para apreciar artistas como músicos e poetas. Segundo a autora, importados quando da vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, os saraus sempre representaram “a elite culta” (2015, p. 40). Com a proliferação de saraus nas periferias dos grandes centros a partir dos anos 2000, porém, forçou-se um repensar a natureza deste evento. Para Frenette (*apud* Vaz, 2008, p. 56), a definição elitista da poesia já se tornou incompleta. Conta Vaz (2008, p. 13), que “muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido a uma peça de teatro, ou que nunca tinha feito um poema, começou, a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura”.

Afirma Tennina:

“Para poder entender o universo dos saraus da periferia, é fundamental assinalar que as declamações não são um discurso verbal autossuficiente em si mesmo, mas que se trata, isso sim, de um evento social, que exige uma reflexão sobre as outras além da letra. A declamação é um evento e, como tal, muitos de seus significados encontram-se fora do texto e radicalmente condicionados pela realidade social que lhe deu sustentação, marcada pela pobreza econômica e a exclusão social (...). Assim o estudo dos saraus exige, além de uma referência aos poemas, poetas e frequentadores, uma análise da

‘geografia’ do sarau, isto é, do bairro em que está localizado cada sarau e o bar em que se desenvolve” (Tennina, *apud* Miranda, 2015, p. 43).

Nos saraus, o grande objetivo, segundo Patrocínio (2010), é a autorrepresentação através da poesia. Nas saudações iniciais de abertura dos eventos da Cooperifa, Sergio Vaz costuma usar o vocativo: “Povo lindo, povo inteligente!”. Patrocínio afirma que tal chamado “ataca de modo frontal o olhar preconceituoso que se direciona à margem. Contra a argumentação de que nas periferias reside uma massa feia e que necessita da oferta de conhecimento (...)” (2010, p. 175).

Neste sentido, além dos saraus, a Cooperifa também promove bate-papos em escolas, distribuições de postais com poesias em shows de rap, entre outras intervenções urbanas, sempre procurando criar momentos poéticos e de afirmação da comunidade. No caso do projeto da Cooperifa nas escolas, Vaz afirma que “(...) na periferia a palavra poesia, ou poeta, parece coisa de estrangeiro, ou extra-terrestre: as pessoas já ouviram falar, mas não sabem se existe” (2008, p. 204). A proposta que se foi formando era de “incentivo à leitura e à criação poética”, e “de cidadania através da leitura” (*idem*, p. 166).

“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” (*ibidem*, p. 168).

Estes poetas escritores e leitores foram encontrando deste modo caminhos para o dizer de si, sem intermediários, e de amplificar suas narrativas para serem ouvidos em outros espaços. Segundo Miranda,

“A identidade da periferia durante muito tempo foi narrada por outras vozes, de um lugar de fora, sem nenhuma identidade com seu território e somente, a partir do final do século XX, com o desenvolvimento dos sistemas de tecnologia da informação, foi possível a efetiva projeção da voz da periferia, através de movimentos culturais que transformaram estes sujeitos invisíveis em sujeitos da enunciação. (...) Os saraus, como espaços agenciadores ou catalizadores desta partilha, onde os produtores culturais emergentes da periferia se transformam em produtores de suas próprias narrativas, muitas vezes autobiográficas, literárias ou midiáticas, propõem uma subversão das estruturas de controle das classes dominantes sobre o imaginário da cidade” (2015, p. 48).

Neste sentido, Bourdieu nos fala de uma

“(...) luta coletiva pela subversão das relações de forças simbólicas – que tem em vista não a supressão das características estigmatizadas mas a destruição da tábua dos valores que as constitui como estigmas – que procura impor senão novos princípios de di-visão, pelo menos uma inversão dos sinais atribuídos às classes produzidas segundo os antigos princípios, é um esforço pela autonomia, entendida como poder de definir os princípios de definição do mundo social em conformidade com os seus próprios interesses” (1989, p. 124-125).

Ora, como o real é aquilo que é aceito e compreendido por todos como tal, é necessário, para que um agente assegure existência e visibilidade em um campo, que ele participe do poder de dizer o que é real. Nesta revolução que parte das margens da sociedade, os agentes 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, nesta direção, a constatação de Sérgio Vaz: “a gente precisava mudar a, e não mudar da periferia” (2008, p. 62). Trata-se, portanto, da importância de que eles próprios vigiem e possam interferir no que se fala sobre seu território e suas vivências; e de que possam eles mesmos falar delas. Essa é a estratégia que tem sido utilizada pelos poetas periféricos contra a representação equivocada e tantas vezes desumanizada das instituições – mídia, polícia, academia – e, por consequência, da sociedade num contexto geral, a respeito das populações de periferias.

Sob novas configurações, passou-se a repensar o papel do artista das periferias em relação a sua comunidade e do indivíduo em relação à arte, seja como produtor ou espectador de intervenções, entrelaçados que estão seus papéis de sujeito e objeto do mesmo processo. Na fala de Vaz:

“É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só, exercita a revolução” (2008, p. 83).

Para Hollanda [2005], a “própria noção de cultura, e por tabela a de literatura, é forçada a repensar sua função social”. A autora afirma, ainda, que os saraus passaram a ter funções como: “formação de leitores, divulgação da literatura, estímulo à criação e à educação, letramento, empoderamento social, socialização em torno da cultura” (2014).

Aos poucos as comunidades passam a reconhecer seu direito à arte, sua fruição e produção.

Foi com o fortalecimento desse movimento, a proliferação dos saraus e sob a influência da cultura hip-hop – como duelos de rappers – 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.

1.2 Slam!



Fig. 2 – Jurada apresenta sua nota no Slam das Minas-BA
 Fonte: facebook Slam das Minas, Créditos: Tamires Allmeida

“Vejo a arte movimentando o mundo, vejo palavras serem lemas de luta” (Vasconcelos, *in* Sarau da Onça, 2017, p. 47)¹⁴.

Embora no Brasil sua história ainda seja recente (o primeiro slam aconteceu há uma década), os campeonatos em que poetas apresentam suas composições em forma de batalha originaram-se em fins da década de 1980, em Chicago (EUA). 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, trazendo 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 e publicou o livro de crítica *“The Cultural Politics of Slam*

¹⁴ Trecho do poema “Escrevo”, de Sol Vasconcelos, extraído do livro “O Diferencial da favela – Poesias e contos de quebrada” (2017), organizado pelo Sarau da Onça, de Salvador/BA.

Poetry – Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America” 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 participara de leituras onde as performances consistiam ‘na maior parte, de poetas lendo para poetas...’ (...). Para começar, Smith destaca, o comparecimento nestas 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 – deixar 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 trabalhadora de Chicago” (2009, p. 3, tradução minha¹⁵).

Howard (*apud* Somers-Willett, 2009, p. 3-4), conta que uma das primeiras tentativas de Smith ocorreu no *Get Me High Lounge*¹⁶, um local “pequeno e escuro”, em noites de segundas-feiras, que eram “mortas” no bar. Enquanto parte da audiência tentava assistir a jogos de baseball e tomar cerveja, poetas buscavam se apresentar, com instrumentos musicais e maquiagens teatrais. Smith também tentou, ainda segundo Somers-Willett, organizar performances nos bares *Dèja 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 aplauso 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

¹⁵ Todos os trechos retirados deste livro são de minha tradução.

¹⁶ Segundo a autora, um bar de classe trabalhadora branca em Chicago. Importante observar que nos EUA o slam tem se configurado como um evento de performers não-brancos e plateias predominantemente brancas, diferentemente do que acontece no Brasil, e provocando outro tipo de análise de questões identitárias e socioculturais, conforme debate profundamente Somers-Willett ao longo de todo o livro.

janela, um tipo diferente de relação entre poetas e audiência se tornou possível em um slam – um que era altamente interativo, teatral, físico, e imediato” (*idem*). 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 com poetas destas cidades. À época da publicação do livro de Somers-Willett, uma década atrás, o NPS contava com a presença de times de mais de 70 cidades dos EUA, Canadá e França e fora organizada a *Poetry Slam, Incorporated* (PSI), para regular as competições.

Também em 2009, segundo Miranda, 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 é a “capital mundial do slam, promovendo, inclusive, todos os anos, no mês de junho, a Copa Mundial de Slam Poetry” (Miranda, 2015, p. 38).

No Brasil, o slam chegou em 2008 com o ZAP! Zona Autônoma da Palavra, o primeiro evento do gênero no país, idealizado e organizado por Roberta Estrela D’Alva junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, coletivo artístico que desenvolve a linguagem do teatro hip-hop. Desde então, o número de praticantes vem aumentando e novos slams surgem em diversos estados do país.

O nome não é traduzido na maioria dos locais onde acontece. A onomatopeia que se refere “a um grande barulho, como o causado por uma porta que bate com o vento forte” (Garcia, 2017) lembra o fato de as poesias apresentadas serem, em geral, “agitadas, fortes” (*idem*). Glazner (2000) e D’Alva (2011) informam que a terminologia “slam” vem dos torneios de baseball e bridge, no que alguns autores consideram ser o “esporte da palavra” (Lucena, 2017, p. 114).

Embora em alguns eventos do tipo, em especial na França, não haja o combate (conforme informação retirada do blog do ZAP! Zona Autônoma da Palavra), o slam se difere de um sarau tradicional por incluir o fator de competição, com regras mais estritas para participação (como tempo de apresentação limitado a 3 minutos) e pela 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” (*in* Pacelli, 2015). E, numa festa, não apenas o artista participa, e sim todos os presentes. A forma oral de apresentação convida e inclui pretendentes à exibição: “Para ser um poeta slam basta um poema de autoria própria, um público e um microfone” (Garcia, 2017). Há liberdade quanto aos temas tratados, que vão de questões sociais como as de gênero e raça, a

sentimentos de amor, medo e revolta. Demandas e sentimentos que passam a ser compartilhados nas comunidades, assim como as denúncias que perpassam estes dizeres que, na maioria dos casos, remetem a todos os tipos de violências vividas nestes locais.

Como ainda, na fala de Miranda:

“Os slams, por sua vez, configuram o ritual de partilha através da alta circulação e troca de experiências poéticas de seu público diversificado. Os desafios de slam contam com a 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” (2015, p. 80).

Qualquer pessoa pode inscrever-se para 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 valer-se em sua performance de figurinos, enfeites ou acompanhamento musical ou cenográfico. Já o público em geral não precisa dispor de recursos financeiros para assistir ao evento. Alguns slams têm regras específicas, como o Slam das Minas, replicado com o mesmo nome em cidades como Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, no qual só mulheres podem se apresentar.

O livro “*Poetry Slam – The competitive art of Performance Poetry*” (Glazner, 2000), que, além de abordar aspectos dos campeonatos através de vários autores, também publica poemas já apresentados em batalhas nos EUA, conta que, cultivando a participação do público, os “*slams constroem uma audiência para a poesia*” (p. 1, grifo e tradução meus).

Assim, artista e espectador vivenciam uma troca simbiótica, por vezes mesmo trocando de papel e, como afirma D’Alva:

“os slams que nasceram como competições se configuram enquanto celebração coletiva, que depende do coletivo para a sua existência, pois se não houver plateia a performance poética acaba por se tornar vazia” (*apud* Stella, 2015, p. 3).

No blog do ZAP! afirma-se a importância do público nestes 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".

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 catártico e 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 compartilham tais experiências. Sobre isso, diz-nos Souza, “como constatam os próprios *slameurs*, ‘*le slam est le symptôme d’une société en manque de communication*¹⁷’” (2011, p. 98).

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”, ressaltando que ocorrem nos slams “debates enormes”, através da poesia. Ela conta que teve suas primeiras referências sobre o slam através de filmes norte-americanos, como o “*Slam Nation*” (do diretor Paul Devlin, que versa sobre os campeonatos de slam nos EUA) e “*Slam*” (filme premiado de Marc Levin, que narra o percurso de um homem negro morador de um gueto até sua entrada no universo do slam). Ao viajar para os Estados Unidos para realizar pesquisas sobre hip-hop, seu tema de estudo, D’Alva teve a oportunidade de assistir a um slam. 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. Assim, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, criou o ZAP! – Zona Autônoma da Palavra. A ideia é baseada no conceito de Hakim Bey (pseudônimo do historiador e poeta Lamborn Wilson) 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, segundo D’Alva, trata-se de um “rasgo no tempo”, que “você abre, vive uma coisa, pode ser uma festa, uma gira, no terreno da

¹⁷ “O slam é o sintoma de uma sociedade em falta de comunicação”, tradução do autor.

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”, explica.

A slammer ressalta ainda que o slam “não é sobre literatura escrita, é sobre performance”. Para além da força que destaca na oralidade da poesia falada, como em outras manifestações culturais populares, D’Alva 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 nesta forma poética e sua performance bombástica¹⁸.

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. D’Alva compara o momento do slam com a reunião de nossos antepassados em volta da fogueira para ouvir histórias.

Desta forma, o slam tem esta marca de expressividade que o distingue de outras formas de expressão artística no campo das produções literárias. Extremamente politizada e significativa, se aproxima de conceitos no campo dos Estudos Culturais, como Ação Cultural. Tomamos aqui o conceito aplicado por Jeanson, que vê este tipo de ação como um processo que se resume “na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos” (*apud* Coelho, 2001, p. 14). Ainda, segundo Perrotti e Pieruccini, “(...) apropriar-se de informação e cultura é ato próprio de protagonistas, categoria que no âmbito da educação e da cultura distingue-se das de usuários e de consumidores culturais” (*apud* Lima e Perrotti, 2016, p. 173).

Assim, a Ação Cultural deve existir incluindo o maior número possível de produtores, de um lado, e a apropriação verdadeira do processo pelos espectadores, vistos não como assistentes de um espetáculo em mera contemplação. Este processo permite a configuração de um modo de apropriação da performance pelos agentes que, se repetido em ações orgânicas e sistemáticas, pode gerar novas perspectivas críticas e participação social e política onde ele ocorre. Tanto os saraus como os slams têm buscado contribuir com este papel.

Aqui podemos encontrar aderências ao pensamento de Rancière (2014, p. 8). A visão de espectador a que se refere o autor é diferente daquele indivíduo que “olha”, e

¹⁸ Segundo Holman (*in* Glazner, 2000, na seção “*The Room*”, p. 6) a regra servia para emular uma música pop e para que o show terminasse no horário.

não “conhece” o processo de produção. Desta forma, o autor defende um teatro/performance em que os espectadores se convertam em participantes ativos do espetáculo. Defende também a proposta de ensinar aos espectadores “os meios para deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva” (*idem*, p.13), o que guarda semelhança com o que acontece no slam.

Um fato importante é que há pessoas que se apresentam regularmente em um mesmo slam, ou em mais de um deles, porém, como declarado na página do ZAP!: “Não há estrelas e o poeta no palco nunca deve ser mais importante do que o público que está lá para ouvir”.

Quanto ao fator da competição, por tratar-se de poesia performática, conforme Miranda (2015) a habilidade de apresentar conta tanto como o conteúdo. Um júri sorteado na hora ou escolhido previamente pelos organizadores entre o público dá as notas após cada poema. Somers-Willett (2009) explica que a ênfase na audiência como júri se afasta dos 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, maior quanto mais impactante forem, o que pode interferir também nas notas dos jurados.

Há, ainda, uma vertente da performance que comporta artistas que lançam seus poemas em gravações em áudio ou audiovisuais. Para muitos slammers, estes poetas fazem o que é conhecido como *spoken word* (poesia falada), e não slam, “na medida em que este último só se dá com a participação da comunidade, de outros slammers, sem que nenhuma das partes participantes se sobreponha à outra” (D’Alva, 2011, p. 121). Ainda que uma performance possa ser reproduzida em audiovisuais ou que os textos possam ser publicados por escrito, é a interação com a plateia e o júri simultaneamente que diferencia o slam do *spoken word*. Ainda, para Miranda (2015), os slammers estão fora do circuito comercial. Se os artistas gravam cds, dvds, já estão praticando *spoken word*, que envolve a poesia falada, mas não a competição.

Segundo D’Alva, citada pela autora:

“O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia beatnik, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do séc. XX nos Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio. Alcançou grande repercussão nos anos de 1990 com o surgimento dos slams. Somers-Willett refere-se às relações do *spoken word* com os gêneros da música negra americana, principalmente o hip hop. Dá ênfase às origens comerciais do *spoken word*, que, por ser uma manifestação que pode ser registrada, reproduzida e comercializada, principalmente pela indústria fonográfica, tornou-se um rentável produto comercial (...)” (D’alva, *apud* Miranda, 2015, p. 39).

Somers-Willett explica, ainda assim, que o *spoken word* é “comercialmente orientado mas politicamente subversivo” (2009, p. 131). Embora ele possa promover interesses corporativos, ele também abrange a dispersão de mensagens de consciência social.

Há críticas, também, aos artistas que se importam mais com a competição do que com a poesia e seus efeitos na performance, algo que acontece muito fortemente no competitivo cenário norte-americano:

“As apostas dos poetas por pontuações altas, combinadas com a maior presença da mídia em slams de poesia e sua popularidade, têm levado a reclamações de que o slam está se tornando mais homogêneo em seus temas e estilos. Marc Smith lamenta: ‘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 retiram de suas próprias experiências. Eles não acreditam em suas próprias vozes. Eu 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’. Eu também lamento que muitos slammers se preocupem mais em construir uma carreira do que em desenvolver shows que ofereçam às comunidades, grandes e pequenas, uma resposta poética muito necessária’” (Somers-Willett, 2009, p. 30).

No Brasil a cena do slam apresenta outras particularidades, mas também há problemas relativos à busca do “10 perfeito”. Tais críticas não embotam, no entanto, a ação cultural encetada por ele. É a própria Somers-Willett quem reconhece que os slams não são apenas “janelas para a cultura”, eles “*são* cultura”, são locais onde “identidades marginalizadas são inventadas, refletidas, afirmadas e reconfiguradas” (*idem*, p. 9, grifo da autora). Para a autora, o slam é um fenômeno que celebra a comunidade e se abre a novos autores e ouvintes, provendo um lugar de aceitação e representação.

“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, um ex-professor da Rutgers University e co-fundador do Nuyorican Poets Café¹⁹, 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” (*ibidem*, p. 137, grifo meu).

Essa “acessibilidade da poesia slam”, afirma, “é facilitada e talvez demandada por meio da performance, que é ligada por tempo, espaço e – talvez mais importante – uma capacidade de atenção da audiência” (Somers-Willett, 2009, p. 5). No que corrobora Freitas:

“Na slam poetry, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a *slammer* (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de MC`s), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve” (2018, p. 95-96).

A ênfase no que os autores concordam em chamar uma “democracia” do verso – abertura à diversidade e inclusão – levou o slam a encontrar terreno fértil nas periferias, não só nas periferias geográficas, mas entre aqueles que se identificam como portadores de identidades marginalizadas socialmente. Trata-se de um questionamento político, na prática, afirma Somers-Willett, 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” (2009, p. 6-7). Um questionamento dos privilégios sociais e culturais representados pela produção e circulação da arte poética, que transbordam da e para a vida social. Ainda conforme a autora, “proclamações de identidades marginalizadas indubitavelmente atraem audiências no slam” (*idem*, p. 72), no que concorda Coelho, pesquisador e organizador de slams, em sua entrevista a Silva e Bicalho sobre saraus e slams em Belo Horizonte:

¹⁹ 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.

“Porque o slam tem uma abertura que convida vários movimentos de minorias que estão na rua, de pessoas que são socialmente excluídas e que encontram ali uma voz. Dessa forma, todas as vozes feministas, dos movimentos de raça, de LGBTQs, da juventude, etc., têm visto esse espaço como uma oportunidade para se colocarem” (2017, p. 291-292).

Assim, o slam passou a representar resistência de culturas populares a culturas hegemônicas, dando espaço a vozes marginalizadas através da performance poética, trazendo novas audiências e autores para a poesia e tornando mais próximos os artistas e seus públicos. Ademais, slams, mas também saraus, são importantes, como indica Minchillo, “pelos textos apresentados mas, sobretudo, pela dinâmica de sociabilidade que propõem” – o microfone aberto, tolerância à diversidade e um modo de operar que se contrapõe à crítica de autoridade reconhecida (2016, p. 143). Para alguns poetas, diz Somers-Willett, “o slam provê um lugar de aceitação onde eles de outro modo não poderiam encontrar nenhum” (2009, p. 137). Nas considerações da autora, após 20 anos de existência o slam traz questões complexas de identidade e performance à cultura e deve ser considerado seriamente entre outros movimentos populares dos últimos tempos.

No Brasil podemos dizer que o fenômeno tem se expandido rápida e largamente. Durante o período em que esta pesquisa foi realizada de maneira sistemática (entre início de 2017 e início de 2019) pude verificar que há slams em atividade nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Acre, Pará, Bahia, Alagoas, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Sergipe e no Distrito Federal. Este mapeamento foi realizado através da rede social Facebook, onde os grupos mantêm páginas e divulgam seus eventos e outros informes. Verifiquei a existência de pelo menos um grupo ativo em cada um destes estados, com publicações atualizadas em suas páginas (dados do primeiro ano da pesquisa).

Em cada slam há a figura do slammaster – quem organiza e apresenta uma batalha. Glazner (2000) o define como um “faz-tudo” – divulga, arruma as cadeiras, faz as inscrições, apresenta, documenta. No Slam da Onça, de Salvador/BA, este papel é de Sandro Sussuarana, que faz tudo mesmo, da limpeza do espaço à divulgação, e à organização dos campeonatos estaduais, em conjunto com os outros slammasters. Hoje, segundo seu depoimento, o campeonato nacional é organizado pelo Slam BR, coordenado pelo coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, de São Paulo. Já os organizadores de cada slam se reúnem para realizar os diversos campeonatos estaduais.

Em uma batalha (uma edição de um slam), os slammers mais bem pontuados em cada rodada seguem para as próximas. O 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 sagrar-se campeão daquele slam – Slam da Onça, ou Slam das Minas, por exemplo. 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 Copa do Mundo, que acontece anualmente na França²⁰. Em 2018, competiram representantes de 21 países de várias partes do mundo.

Salvador está inserida nestes processos. Antes de abordar, de maneira mais detida, os caminhos que precederam o surgimento do slam na capital soteropolitana, quero levar o leitor a passear por ela, pelas minhas lentes, como modo de melhor conduzi-lo a compreender o slam e seu contexto a partir das análises que apresento. Antes de iniciar o próximo capítulo, porém, introduzo algumas questões que me norteiam a pensar o papel do espaço neste contexto.

²⁰ Os poetas se apresentam em seus idiomas nativos e, em uma grande tela de projeção posicionada atrás deles, o público acompanha simultaneamente as traduções (Nascimento, 2012). As traduções são exibidas em inglês e francês.

1.3 O lugar da cidade – que periferias?



Fig. 3 – Slam das Mulé – Praça Abrantes, Camaçari/BA
Fonte: facebook Slam das Mulé, Créditos: Herbert Loiola

“A cidade não é apenas uma linguagem, mas uma prática” (Lefebvre, 2001, p. 101).

Ao falarmos de slam, é imprescindível tratarmos daquele que é o cenário essencial de sua performance: o território da cidade. Cidade que se constitui de ruas, passeios, edificações, sinais de orientação, mas também de gentes, seus percursos e permanências. Aliás, a cidade acaba por fazer parte da performance do slam, nas temáticas, que falam dos enfrentamentos cotidianos dos cidadãos em seu meio; como palco, pois os eventos muitas vezes acontecem em equipamentos da paisagem urbana – quadras, praças, associações comunitárias; e como cenário, em que se confundem o artista que se apresenta e o público que se movimenta no plano mesmo em que a performance se desenvolve. Uma cidade configurada e reconfigurada pelo trânsito cotidiano de seus cidadãos, mais ou menos conscientes de sua ação, pela intervenção dos governantes e pelas dinâmicas de suas atividades.

Assim, como uma primeira e básica definição, nos diz o filósofo e sociólogo Lefebvre, a cidade é uma “projeção da sociedade sobre um local” (2001, p. 62). O autor considera que “escuta-se a cidade como se fosse uma música tanto quanto se a lê como se fosse uma escrita discursiva” (*idem*, p. 62). Por estas considerações, podemos mesmo

afirmar que a cidade é um “texto”, uma “linguagem”, produzido pela sociedade no território. A cidade, com seus afetos e lirismos impregnados, em uma metáfora do texto, pode-se dizer que também é poema.

Pelo enfoque da antropologia, Magnani traça um período no qual passa a ser mais evidente esta visão da cidade que consideramos como território “escrito” por seus agentes sociais. Para o autor, é a partir do golpe militar de 1964 e em especial após 1968, com o acirramento das medidas de repressão contra

“os partidos, os sindicatos, as organizações de estudantes e outros segmentos da sociedade civil –, que emerge um novo ator político: os ‘moradores’ e suas associações. São os habitantes da cidade com reivindicações por melhores condições de vida e equipamentos urbanos, num novo cenário – não mais os pátios das fábricas e sim os bairros da periferia (Durham, 1982; Magnani, 1992). O foco tanto da atuação política como do interesse acadêmico passava do militante ao morador; do partido e do sindicato para a cidade e, nesta, para a periferia, sua porção mais carente e desassistida, em comparação com as áreas centrais” (2009, p. 131).

Avançam desta forma os estudos da Antropologia Urbana, especializando-a dentre outros enfoques na antropologia, conforme o autor, como segue:

“(…) o que se propõe é um olhar *de perto e de dentro*, mas a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc. Esta estratégia supõe um investimento em ambos os polos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise” (*idem*, p. 132, grifo do autor).

Este olhar de perto permite desvelar as interações e articulações de que se formam o “urbano”, ou seja, “ler” seu texto, ou compreender sua “partitura” singular. Sem esquecer, no entanto, que este “urbano”, como ressalta Lefebvre, “não é uma alma, um espírito, uma entidade filosófica” (2001, p. 55): quando nele falamos estamos tratando de gente e instituições vivas, movidas por sentimentos e raciocínios a ações concretas. E é tanto mais concretude que se encontra, quanto mais de perto aproximamos nossas lupas do espaço da cidade. Diz-nos o geógrafo Milton Santos:

“No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. (...) O lugar é o quadro de referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm

solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (2006, p. 218, grifo do autor).

Assim, vejo a cidade como lugar de práticas, mas também de paixões; de cooperação, conflito e energias. Muito além de seus prédios e sinais de trânsito, o trânsito de pessoas, um organismo vivo. Deste organismo e destes conflitos nasce a cidade moderna que, ainda segundo Lefebvre, torna-se “centro de decisão” ou agrupamento de “centros de decisão”, que, em sua visão marxista, intensifica e organiza

“a *exploração* de toda a sociedade (não apenas da classe operária como também de outras classes sociais não dominantes). Isto é dizer que ela não é um lugar passivo da produção ou da concentração dos capitais, mas sim que o urbano intervém como tal na produção (nos *meios de produção*)” (2001, p. 63, grifos do autor).

Lefebvre apresenta uma visão de cidade segregada e a crença de que apenas a classe operária poderá realizar a reforma urbana e combater a segregação que é feita contra ela. Trazendo para outros termos, podemos falar da classe operária como a população periférica e/ou despojada dos principais meios e investimentos de equipamentos urbanos. Segundo Oliven:

“(…) por um lado, o setor ‘marginal’ da população urbana e a maioria da classe operária dos países latino-americanos não podem escapar da influência da cultura dominante por cuja ideologia são constantemente afetados. Por outro lado, dado que sua participação na sociedade é de uma natureza peculiar e espoliada, eles ao mesmo tempo desenvolvem seus próprios traços culturais em várias áreas (...) [o que] pode ser interpretado como um duplo mecanismo de sobrevivência” (2010, p. 52-53).

Para o autor, aceitar traços da cultura dominante é necessário para conviver na sociedade, mas manter características próprias é também modo de manter sua identidade. Neste movimento duplo as populações periféricas urbanas fazem uso de estratégias para sobreviver em seu meio e para interpretá-lo. Este segundo tipo de estratégia “envolve fazer sentido e entender as regras do meio urbano e suas relações prevaletentes a fim de se organizar e sobreviver culturalmente” (*idem*, p. 113). O dossiê temático sobre periferias “Reexistir: Apontamentos da Articulação entre

Cultura e Política de Periferias”, publicado em 2018 pela Fundação Perseu Abramo²¹, aponta:

“A partir das condições colocadas as populações têm de criar alternativas para sobrevivência no território. (...) Muitos espaços de interação, ainda hoje, são construídos e improvisados pela população residente: bailes de rua, saraus, rodas de samba, times de futebol, associações recreativas e de ajuda mútua no bairro, clubes comunitários. Conforme se mobilizam localmente, constroem, um sentimento de pertencimento ao território conhecido, até então, como degradado. Os atores locais ressignificam seus bairros, atribuem significados positivos a ele” (Santos *et al*, 2018, p. 12).

Destas estratégias surgem, na paisagem da cidade, novos locais de encontro onde antes havia apenas locais de passagem, novas formas de sociabilidade e práticas coletivas, que fortalecem vínculos sociais e a apropriação do espaço pelas populações “das margens”. Cito Mesquita:

“O estilo das intervenções urbanas de criar desenhos, performances, interferências, imagens, instalações, fraturas ou cortes físicos em pequena ou grande escala nos espaços das cidades, produz ‘cut-ups comportamentais’ que estabelecem outras perspectivas e caminhos para fugir de condutas condicionadas e assim modificar os fluxos da vida cotidiana. Deste modo, o espaço social é concebido como um ‘espaço lógico-epistemológico’” (2008, p. 228).

Podemos, assim, falar da potencialidade de tais intervenções na promoção de uma cidade que “ensina-aprende”, de uma população cujo protagonismo pode criar e recriar a cidade e o urbano, no corpo daqueles que por ela transitam.

Pode recriar, também, a periferia. Novaes, refletindo sobre os significados imbuídos nos termos “subúrbio”, “favela”, “comunidade” e “periferia”, considera: “A antropologia nos ensina a prestar atenção nas palavras. As palavras têm vida, vão mudando de significados no decorrer do tempo e em diferentes espaços” (2013, p. 11). Por isso trato aqui de definir o que eu mesma entendo por periferia no cenário da cidade e a que periferia(s) me refiro neste trabalho.

Para Prysthon, significar a cidade hoje leva a um sistema comunicacional que vai além da materialidade (ruas, edifícios), “mas também às maneiras como a cidade é

²¹ A Fundação, instituída pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em 1996 como órgão para pesquisa e reflexão sobre questões sociopolíticas, é atualmente a organizadora do Slam Nacional de Duplas, que teve sua etapa nordeste realizada no espaço do Cenpah (sede do Slam da Onça, em Salvador) em março de 2018.

representada, imaginada, negociada em um mapeamento mais amplo, mais fluido” (Prysthon, *in* Paiva *et* Barbalho, 2005, p. 100). Segue, ainda, apoiada em Virilio:

“Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, essa não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo, tampouco com a oposição centro/periferia (...). Não somente o subúrbio urbano provocou a dissolução que conhecemos, mas também a oposição ‘intramuros’, ‘extramuros’ se dissipou ela própria, com a revolução dos transportes e o desenvolvimento dos meios de comunicação e de telecomunicação, daí esta nebulosa conturbação de franjas urbanas” (Virilio *apud* Prysthon, *in* Paiva *et* Barbalho, 2005, p. 102).

Assim, afirma que não é estranho que o campo esteja na cidade ou esta no campo, a periferia no centro e o centro na periferia (Prysthon *in* Paiva *et* Barbalho, 2005, p. 102). Neste sentido, o Grupo de Pesquisa Nau – Cidades, do Laboratório do Núcleo de Estudos de Antropologia Urbana da USP (Universidade de São Paulo) (NAU), em sua página na internet, afirma a cidade como “um lugar fundamental de trocas e de estabelecimento de vínculos sociais na contemporaneidade”. Tais vínculos envolvem dispositivos de poder, “que estão constantemente a redefinir a própria ideia do urbano”. Para seus pesquisadores, no caso das cidades brasileiras, a dicotomia centro e periferia foi por muito tempo, em especial entre os anos 70 e 80 do século XX, importante nos estudos de antropologia urbana para compreender as relações sociais dadas nestes espaços. Mas, para o Grupo, hoje tal categoria de análise é questionada, por haver “múltiplas periferias e múltiplos centros”. Para falar de sua própria região, os pesquisadores exemplificam usando a cidade de São Paulo, onde ocorrem “múltiplas centralidades” e “múltiplas centralidades periféricas”. E afirmam:

“(...) assim como acontece com o conceito de cultura ou de identidades culturais, a noção de periferia também tem sido tomada como objeto de reflexão pelos próprios atores. Nesse processo, passa a não ser vista apenas como local geográfico da pobreza, estigma ou marca de carência, mas também como sinal de pertencimento, afirmação de identidades positivas e de mobilizações políticas que transcendem a referência espacial”.

Aproximando de nosso lugar, da mesma forma, Leite, tratando do Acervo da Laje, projeto do pedagogo José Eduardo Ferreira dos Santos que reúne obras de artistas das periferias de Salvador, confirma como o subúrbio da capital soteropolitana

“não precisa ficar à sombra, como margem onde se depositam apenas os detritos da urbanização. No subúrbio pulsa a arte e a criatividade que

impregnam os mundos-da-vida urbanos, alimentando o fervor cultural da cidade e nutrindo com gente viva a metrópole que precisa dessa pujança para sobreviver” (2016, p. 95).

De Paula e de Paula afirmam que as periferias, dada a forma dinâmica da progressão do capitalismo, não necessariamente estão distantes fisicamente das regiões centrais – com mais acesso a bens e serviços fornecidos pelo sistema, mas sim são “espaços de inclusão, integração, exclusão, segregação que se entrecruzam e interpenetram geográfica, cultural, política e socialmente, guardando, para si, suas condições e especificidades” (2011, p. 116).

As autoras refletem ainda:

“Embora segregados, alijados das possibilidades que o sistema social oferece, esses grupos se organizam e sobrevivem de maneira peculiar na sociedade. Apesar de segregados das melhores condições de vida (educação, saúde, habitação etc.), criam e recriam seus espaços sociais e suas referências culturais como expressão de suas vidas, seus valores, seu modo de compreender e viver o mundo” (*idem*).

Assim, apesar das carências que pesam sobre estes espaços, são locais dotados de fortes relações sociais e produção cultural autônoma, além de estarem amplamente interconectados às cidades através do fornecimento e uso de mão-de-obra, produtos e serviços.

Na palestra “Poética da comunidade: da violência à beleza”, ministrada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o pesquisador e criador do Acervo da Laje, Santos (2014), comenta a internalização, pelas pessoas, de aspectos negativos em relação a seus locais de moradia, em grande parte pela ação da mídia, que fala da periferia como violenta, suja, desordenada, com a ausência do Estado e de pessoas para cuidar do local, percepção que surge ainda na infância. Essa representação estabelece um sentimento de vergonha que, na fala do pesquisador, provoca ainda maior banalização da violência e mecanismos de expiação, que podem reduzir o diálogo e a cordialidade entre seus habitantes. A este propósito, Sérgio Vaz, criador do Sarau da Cooperifa, afirma que “(...) as TVs, a não ser que sejam balas perdidas, não têm o menor interesse no que acontece de interessante na periferia” (2008, p. 245)...

No entanto, Santos argumenta que cada periferia tem uma poética – o “humano” está ali, buscando sempre novas sínteses, o que o faz pensar em uma “poética do desenvolvimento”: em suas palavras, a pobreza não abafa o humano, não paralisa as

potencialidades e as periferias não devem ser pensadas pela falta, mas pela elaboração que as precederam – sua estética, sua memória. Em entrevista à jornalista Christiane Sampaio, para o site do Instituto Goethe, Santos conta que em 2009, logo após ter defendido sua tese de doutorado sobre repercussões do homicídio entre jovens de periferia, foi questionado por um amigo sociólogo: “Agora está bem. Você já conhece esse lado da violência. Que tal pesquisar sobre a beleza do subúrbio?” (Sampaio, 2015)²².

Assim, o pesquisador afirma que as periferias em Salvador e em grandes cidades brasileiras não surgiram pela falta. As primeiras gerações trouxeram pertença afetiva (religiosa, cultural), festividades e organização comunitária. Com o inchaço das cidades as condições se modificam e há um apagamento desta história e desta pertença e, por consequência, de sua beleza. “A cidade esmaga a comunidade”, postula.

Ao mesmo tempo, diz, as comunidades batalharam e mobilizaram-se para encontrar estratégias para lidar com problemas comuns – creches, escolas, hospitais, água, luz, esgoto –, realizando novos arranjos e elaborações tecidos cotidianamente, inclusive estratégias contra os estigmas a que estão sujeitas, a fim de sair do sentimento de vergonha e desamparo ao sentimento de pertença. Para o estudioso, o usual em pesquisas nas periferias é olhar para suas carências e não pela beleza do lugar e das pessoas, e por sua elaboração estética (suas produções simbólicas e artísticas). E, afirma, conhecer a beleza produzida “*provoca novas exigências*” (ênfase minha). “Abre uma ferida”. Santos afirma ainda que a pessoa que vive na periferia é vista como se não fizesse parte desse nível de elaboração estética, já que quando se vive na linha da necessidade, o artístico é visto como luxo. Assim, ele traz o conceito de poética da comunidade como “força motriz que orienta e estimula os processos de desenvolvimento, utilizando os recursos pessoais desses artistas e dessas pessoas. Um patrimônio que vai elaborando novas estratégias de enfrentamento”.

Partindo da ideia de Santos de uma poética da comunidade, pensada assim a partir dos nossos subúrbios, desembarco, na seção a seguir, na cidade poética de Salvador, para desenhar nela um breve mapa, preenchido, também, com meus afetos.

²² Na palestra, Santos narra essa situação. O amigo é o sociólogo Gey Espinheira, também baiano, e uma de minhas referências neste trabalho.

2. Cartografias culturais e o slam em Salvador

2.1 A cidade do Salvador – esboços de um panorama sociocultural



Fig. 4 – Imagem turística típica de Salvador
Fonte: Site Viagem e Turismo

“Nessa cidade todo mundo é d’Oxum / Homem,
menino, menina, mulher / Toda gente irradia magia”
(Trecho da música “É D’Oxum”, dos compositores
Gerônimo e Vevé Calazans).

Sendo o cenário de minha pesquisa espaços nas periferias urbanas de Salvador, trato de reconhecer aspectos político-geográficos de sua formação, para então tecer meus próprios percursos pela cidade. Aqui me baseio no artigo “As ‘Cidades’ de Salvador” (2007), elaborado por Inaiá de Carvalho e Gilberto Pereira, docentes da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

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, e começando a se expandir para a Orla Atlântica 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 ao tecido urbano, aumentando o valor das áreas próximas a essas avenidas” (Carvalho *et* Pereira, 2007, p 85).

Mas foi entre os anos 40 e 50 que Salvador experimentou um 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” (*idem*, p. 83).

Entre 60 e 70 foram promovidas grandes obras, através de uma “modernização excludente” (*ibidem*, p. 85), comprometida com os interesses do capital imobiliário, 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 das avenidas de vale extirpou do tecido urbano mais valorizado um conjunto significativo de assentamentos da população pobre, que ocupavam tradicionalmente os fundos inacessíveis dos numerosos vales de Salvador. Além disso, o governo municipal erradicou invasões populares localizadas na orla marítima, área reservada ao turismo (...)” (*ibidem*, p. 85).

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” (*ibidem*). 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 *et* Pereira, 2007).

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” (*idem*, 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 cada vez mais legível. Mas essencialmente, nas ligações entre *o que* se falava no slam e *em que* se falava no slam – o que eu ouvia no slam estando inserida na realidade da qual ele me falava. Estar no slam, sem conhecer a realidade da cidade em que ele se apresenta, e um pouco do que afeta os seus participantes, não faria o mesmo sentido. Os discursos nas batalhas referem-se ao cotidiano urbano dos moradores das periferias desta metrópole, unem-se a narrativas históricas da população majoritariamente negra que habita estes espaços, e se unem a discursos maiores que são expressos a partir destes lugares, em outras diversas manifestações socioculturais que fazem parte do cotidiano destas populações

periféricas. Era preciso sentir certos rigores na convivência do dia-a-dia na capital, ainda que em intervalos e de forma provisória, para ser também “afetada” pelo que se narra no slam.

Uma das coisas que me chamava à atenção em meus caminhares pela cidade era a conformação desta cidade múltipla, com características sociais marcadas em função de um critério que me foi parecendo óbvio, percepção que se foi colando ao discurso dos slammers e poetas que eu assistia nos saraus, e de autores que falavam de uma cidade demarcada racialmente. Ari Lima, em seu artigo “Funkeiros, Timbaleiros e Pagodeiros: Notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador”, explicita algumas questões sobre isso: 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” (2002, p. 78).

Residi durante o período da pesquisa no Recôncavo Baiano, lugar também de predominância de populações afro-descendentes. Mas talvez, por ter morado em cidades pequenas – Cachoeira no primeiro ano e Cruz das Almas no segundo ano da pesquisa – algumas coisas só se tornaram evidentes para mim na minha imersão maior em Salvador, no segundo ano, conforme eu pude ter outras vivências que não apenas a assistência aos slams²³. Reafirmo que estar atenta apenas às performances das batalhas não bastaria para que eu, tendo vindo de outros lugares – lugares geográficos e lugares sociais – pudesse extrair sentidos mais densos das batalhas. “Nos saraus e *slams*”, diz Minchillo, “o texto só manda o seu recado e só mostra sua relevância sócio-política quando embebido no fluxo vivo das circunstâncias” (2016, p. 146). Ler textos e mais textos publicados em antologias de poetas periféricos, acompanhar as postagens nas páginas das redes sociais dos slams, assistir paciente e conscienciosamente a cada performance seguida de outra e anotar em meus cadernos o que foi dito, que gestos acompanharam a poesia, que gritos foram dados em resposta, colocar todos estes dados em planilhas e analisar exaustivamente discursos – tudo isso teria gerado um trabalho de pesquisa sobre slams em Salvador. Mas talvez não a carne de que é feita este trabalho, e

²³ Na fase final de redação desta dissertação, residi por 4 meses, enfim, em Salvador.

que foi feita daquilo que vi nos slams, e que vi “não nos slams” e com que construí minha interpretação sobre eles. Penso no que nos diz Roberto Cardoso de Oliveira, em seu artigo “O lugar (e em lugar) do método”:

“Tenho procurado mostrar em diferentes oportunidades que a possibilidade de domesticação da realidade pelo método encontra seus limites naquilo que Ricoeur chama de excedente de significação (*surcrot de sens*). Isso quer dizer precisamente que o método na medida em que não consegue abrigar sob seus parâmetros toda a realidade socio-cultural, escapa-lhe algo cujo sentido ou significação o método não está (pre)determinado a dar conta. É este excedente de significação que somente um momento não-metódico pode apreender” (1995, p.11).

O que passei a perceber, em momentos não-metódicos e que possa considerar esse excedente de significado que me interpelava, 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, nestes 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 mesclas. Há uma diferença visível e primeira, 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. Assim, os

“fragmentos distintos da cidade partida não são separados hermeticamente. Ao contrário, eles têm várias interfaces. Mas isso também significa, para os menos favorecidos, que eles não se encontram excluídos da cidade – mas excluídos dentro da sociedade” (Kronauer *apud* Deffner, 2010, p. 119).

Esta situação leva, segundo a autora, a um “estatuto subalterno” em muitos aspectos da vida destes moradores (Deffner, 2010, p. 119). Em diálogo com essas afirmações, falo do que notei em minhas experiências em Salvador. Eu passeava por alguns lugares em companhia de meu amigo, vidraceiro e músico que me hospedava em sua casa na região da Avenida Vasco da Gama, em sua parte já próxima ao Rio Vermelho, ou sozinha, quando me hospedava em um albergue neste bairro. Assim,

transitava muito por essa região, que percorria a pé. Para os slams meus passeios foram quase sempre só, indo ao bairro do Cabula e de Sussuarana, regiões mais distantes, para onde eu ia de ônibus. Eu sentia Salvador como uma cidade intermitente. Meu trajeto habitual era sair do Rio Vermelho, um bairro turístico e que eu percebia como eminentemente branco, e ir para Sussuarana, um bairro de periferia eminentemente negro. Também passeava sozinha, como turista. No Pelourinho, um exemplo de espaço que apresenta outra configuração, havia uma mistura profusa, mas não enganosa – os brancos permaneciam em lugares de maior poder, sendo eles os turistas, os frequentadores dos estabelecimentos comerciais; e os negros em lugares de prestação de serviços, muitos mediante trabalho informal e oferecimento de produtos de pequeno valor nas ruas.

Busco alguns dados estatísticos, para apoiar o que notava intuitivamente. Não tenho a intenção de usar tais dados de maneira displicente, nem é do escopo do trabalho neles me aprofundar. A pretensão é basear as impressões acima em algo mais do que minhas sensações. Os dados são extraídos do documento “Painel de Informações – Dados Socioeconômicos do Município de Salvador por Bairros e Prefeituras-Bairro”, divulgado pela Conder (Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia), em 2016, com base no Censo IBGE de 2010. As prefeituras-bairro foram criadas pela Lei n. 8.376/2012, Artigo 13, e tiveram seus limites oficializados pela Lei n. 9.069/2016, para fins de administração e execução de serviços públicos pela Prefeitura de Salvador.

Sussuarana, onde acontece o Slam da Onça, que acompanhei por dois anos, pertence à Prefeitura-Bairro VIII – Cabula/Tancredo Neves, na qual também está o bairro do Cabula, onde acontece o Slam das Minas. Esta prefeitura é formada por 22 bairros e se situa no centro geográfico (miolo) da capital, com uma área de 25.727 km², contando em 2010 com cerca de 370 mil habitantes. Mais de 80% desta população é negra. Especificamente em Novo Horizonte, onde fica o espaço do Cenpah, em que acontecem os saraus e slams da Onça (Sussuarana é subdividida em Nova Sussuarana, Sussuarana Velha e Novo Horizonte), 84% da população é negra e 13,56% branca. Itapuã, onde acontecia durante 2017 o Slam da Raça, pertence à Prefeitura-Bairro IV – Itapuã/Ipitanga, que apresenta índice bastante próximo – 77% da população é negra, e 20,65% branca.

A situação muda nos bairros pelos quais transitei fora dos espaços da cena do slam. Stella Maris, que fica na orla norte, pertencente à mesma Prefeitura-Bairro de

Itapuã, e que visitei para assistir a uma apresentação musical de meu amigo, tem 45% da população branca, e 53% da população negra (lembro-me de nesta noite ter assistido à apresentação de artistas locais de rap – duas meninas que faziam dupla, e um rapaz – e como aquela cena me pareceu contrastar e ao mesmo tempo conversar com a realidade que via descrita em Novo Horizonte ou no Cabula. Além de serem brancos fazendo rap, algo que é sempre criticado por vertentes do estilo, naquele espaço lembro de ter visto pouquíssimas pessoas negras, o contrário do que acontece nos slams).

No Rio Vermelho, região da orla Atlântica, a situação é similar: 43,51% da população é branca, 55% é negra. Note-se que nunca existe uma maioria numérica branca nestes locais que percebi como “de brancos”, e o fato de os índices se encontrarem sempre em torno dos 50% parece mostrar um pouco da complexidade do que vi na cidade – é que acaba sendo notável a concentração de brancos *apenas* em alguns locais. E o fato é que, nestes lugares, comparativamente aos bairros em que a população negra é mais numerosa, as condições urbanísticas são melhores.

A renda dos habitantes também parece convergir para esta interpretação: enquanto no Rio Vermelho e em Stella Maris, por exemplo, a maior parte da população recebe as mais altas faixas salariais, a situação se inverte na região da Sussuarana. No Rio Vermelho apenas 10,1% da população recebe renda na faixa de 0 a 1 salário mínimo, e em Stella Maris este índice cai para 4,3%. Já, em Sussuarana, esta faixa de renda abarca grande parte da população: 42,7% em Sussuarana, 40,2% em Novo Horizonte e 53,6% em Nova Sussuarana. Em faixas de renda mais altas, entre 10 a 20 salários mínimos, se encontra 13,6% da população no Rio Vermelho, e 19,6% da população em Stella Maris. Em Sussuarana, 0,2% da população está nesta faixa, 0,4% em Novo Horizonte e apenas 0,1% da população em Nova Sussuarana (dados de 2010). Nas faixas de renda média, os índices também demonstram uma diferença brusca entre os bairros em que reside uma maior população branca e os bairros de grande maioria negra²⁴.

Os dados, ainda que nus, demonstram o que Freire (cuja tese tematiza os discursos político-poéticos musicais de feministas jovens em Salvador), afirma sobre a conformação de uma estrutura fortemente racializada na capital soteropolitana: “de

²⁴ Dados: Rio Vermelho – 20,8% 1 a 3 sm; 16,8% de 3 a 5 sm; 24,4% de 5 a 10 sm;
Stella Maris – 14,5% de 1 a 3 sm; 16,3% de 3 a 5 sm; 33% de 5 a 10 sm;
Sussuarana – 32,3% de 1 a 3 sm; 5,1% de 3 a 5 sm; 2,3% de 5 a 10 sm.
Novo Horizonte – 34,4% de 1 a 3 sm; 6,3% de 3 a 5 sm; 2,8% de 5 a 10 sm.
Nova Sussuarana – 28% de 1 a 3 sm; 1,6% de 3 a 5 sm; 0,6% de 5 a 10 sm) (Conder, 2016).

acordo com Antonio Garcia, a ‘hegemonia da minoria branca ocupa todos os espaços superiores, impondo historicamente à maioria negra a mais baixa posição na escala social e espacial’” (2018, p. 30).

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 periferizadas 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 populares. A esse respeito afirma Serpa:

“Nos bairros populares da cidade, muitas vezes à margem de qualquer subsídio ou de apoio à cultura, manifestações populares ‘alternativas’ vão surgindo ou ‘teimosamente’ persistindo. (...) Na maioria das vezes, é no espaço das associações de moradores, das paróquias e dos terreiros de candomblé, que essas manifestações encontram algum espaço de expressão” (2008, p. 186).

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

2.2 Vozes periféricas em Salvador



Fig. 5 – Renildo Santos no Slam da Onça – Sussarana/BA
 Fonte: facebook Sarau da Onça

“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 esta 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 lazes 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 roupagens e 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 estabelecem (e sempre estabeleceram) suas próprias formas de sociabilidade e equipamentos alternativos, a despeito da carência de investimentos públicos e privados nestes locais. Hollanda critica a tendência de abordagem, no meio acadêmico, de manifestações culturais periféricas como novidades ou como isoladas de outros processos culturais da cidade. Ela afirma que de 1980-90 até hoje “o que houve foi uma trajetória de visibilidade, e não de desenvolvimento cultural. O risco é ser visto como uma cultura à parte, diferente, exótica – que é como o meio acadêmico ainda tende a ver” (2013, p. 86). O que ocorreu foi o crescimento do interesse pela mídia e pela academia, que passaram a falar, ou a falar com outros enquadramentos, desta vez positivos, de manifestações que, muitas vezes, já existiam ali.

O Acervo da Laje, por exemplo, que já mencionei aqui, criado pelo pesquisador José Eduardo Santos junto com sua esposa Vilma Santos, é um projeto de visibilização de artistas das periferias de Salvador, congregando e expondo obras – pinturas, cerâmicas, azulejos, livros – em dois sobrados no Bairro de Plataforma, no subúrbio ferroviário de Salvador, em local de moradia da família. Em seu mapeamento, o pesquisador localiza artistas que estavam produzindo antes de sua chegada, e que ele considera “invisíveis”, ou, melhor dizendo, talvez, invisibilizados no contexto de difusão artística da metrópole.

Sobre esta questão, Sandro Sussuarana, criador do Slam da Onça, afirmou em 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, né. 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 Velha²⁵. 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 em sua fala o diálogo entre centro e periferias na relativização que 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.

Certa vez esperava o ônibus depois de um slam no Cenpah, e um grupo de jovens que havia estado na batalha conversava animadamente esperando o ônibus para ir, pelo que entendi naquele momento, à Barra, para algum encontro, alguma festa (a Barra é um bairro considerado nobre de Salvador). Também pode ser que dali eles estivessem indo a outro local. O que quero fazer notar são os trânsitos. Nota-se que os jovens que frequentam os slams não estão de modo algum fechados sobre as opções de lazer das quais podem participar. Hollanda também afirma este diálogo: “a cultura da periferia é claramente feita de movimento, fluxos entre várias estéticas, entre centro e periferia” (2013, p. 86)²⁶.

Assim, quando se insiste em afirmar a predominância de equipamentos culturais no centro e em bairros nobres, apontando, justificadamente, a orientação da aplicação

²⁵ O Teatro em questão fica no bairro do Campo Grande, região nobre de Salvador, próxima ao Centro Histórico.

²⁶ Minha opção tem sido utilizar sempre o termo no plural – culturas de periferias.

dos recursos públicos e privados vinculada a projetos específicos 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, tampouco os trânsitos que se estabelecem entre eles e o centro. Nos espaços possíveis, criados ou ressignificados, as periferias promovem e reconfiguram seus próprios modos de encontro. Afirma Serpa, no artigo “Os espaços públicos da Salvador contemporânea”:

“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” (2008, p. 185-186).

O autor afirma ainda que “os bairros populares da metrópole são centrais para a diversidade social e cultural no espaço metropolitano” (*idem*, p. 186), apesar das dificuldades, já evidentes, enfrentadas em seu cotidiano, através de manifestações culturais alternativas à cultura dominante, “que se manifestam no dia-a-dia das áreas de urbanização popular da metrópole” (*ibidem*). Em 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 destaque por estarem bastante relacionados ao cenário dos saraus de poesia e slams na capital²⁷.

O livro “Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana” (2018)²⁸ é uma antologia contemplada pelo Calendário das Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb/Secult/BA), e cujo lançamento foi feito no espaço do Cenpah 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 minicurrículo do autor. Através destas 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,

²⁷ O autor também cita as rendeiras, a costura artesanal, festas de pescadores, autos de natal, corais, carnavais de bairro e o maculelê (Serpa, 2008, p. 186).

²⁸ Organizado por Valdeck Almeida de Jesus.

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 destas manifestações na capital soteropolitana, que de um ou outro modo têm referências na afirmação de identidades negras e nas tradições culturais de sua população em grande parte formada por afrodescendentes. 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 eu desejei dizer com uma Salvador que “faz barulho” – falas historicamente silenciadas que vêm dizer sobre si e sobre tudo e, sobretudo, o fazem sem intermediários – até mesmo desprezando estes intermediários...²⁹ Um barulho que incomoda espaços de privilégio, que perturba silêncios e “acorda” quem tenta não ouvir.

O sociólogo baiano Gey Espinheira, que reuniu no livro “A Sociedade do Medo” artigos que se voltam à análise sociológica em bairros populares de Salvador, sob o ponto de vista da juventude, em especial, afirmava:

“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 (...)” (2008, p. 20-21).

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

Espinheira fala ainda sobre o que denomina blocos-movimentos, nascidos nos anos 1970, cada um a sua maneira identificados com a causa do movimento de afirmação da negritude em Salvador: o Ilê Aiê 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 eu receie, como

²⁹ Miranda afirma, citando Ferréz, reconhecido autor periférico de São Paulo: “A figura do intelectual mediador por seu acesso aos códigos hegemônicos deixou de ser relevante, pelo contrário, pode ter seu papel questionado. Como escreveu Ferréz, ‘Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco, tiramos nós mesmos a nossa foto’” (2015, p. 78). Voltarei ao tema ao discutir minhas incursões em campo.

já disse aqui, realizar esta comparação entre 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 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” (2003, p. 452).

Écio Salles, estudando o papel do hip-hop no Brasil em “Poesia Revoltada”, 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 estes a lista (2007, p. 144). Segundo o autor, estes blocos “perpetuaram em Salvador uma cena que certamente consolida essa cidade como a mais negra do país, não apenas no que diz respeito à presença percentual na população, mas pela afirmação decidida dessa condição” (*idem*). Isso, como considero, é ação artística e política, ainda quando seja mais manifestamente festividade e percussão.

O hip-hop, ativo em Salvador desde a década de 1990, também tem esta tônica. Inicialmente manifestação “importada” dos EUA, encontrou solo fértil no Brasil e em Salvador, em especial nas periferias urbanas. Para Hollanda, o hip-hop percorre de certa forma a “busca de uma África ancestral” (2013, p. 87). Entre seus elementos constituintes – o rap, o MC, o grafite, o break e o conhecimento – este último é, como afirma a autora, “bastante focado na busca de suas raízes africanas” (*idem*).

Abordarei mais detidamente o hip-hop adiante, vez que sua história se entretetece intimamente com a do slam no Brasil e em Salvador. Por hora, esboço e recorto aqui o cenário do que vejo como uma Salvador poética, conformando posições nas quais o slam na capital encontra e recorta, também, seu espaço.

2.3 Salvador das palavras



Fig. 6 – Fabiana Lima no Slam das Minas-BA
 Fonte: facebook Slam das Minas, créditos: Tamires Allmeida

“(...) com vocês nos encontramos, / na luta de todo dia, / enquanto se for escravo / e outros com regalia, / poesia é nossa arma/ e vocês são poesia” (Maia³⁰, *in* Silva, 2008, p. 65).

Em algum momento da pesquisa registrei em minhas anotações: “a poesia chegava de todos os lados”. Talvez porque eu me encontrasse entretida com o tema, parecia-me que as pessoas estavam realmente muito interessadas em ouvir e dizer poesia, especialmente aquelas que vivem nas periferias sociais e geográficas da capital. Pessoas com quem eu conversava, ainda que em um círculo bem restrito de convívio, muitas vezes sabiam da existência dos slams, ou ao menos dos saraus, recebendo

³⁰ Trecho de poema de Geraldo Maia, artista do Movimento Poetas da Praça, de que trato nesta seção.

referências de outras pessoas além de mim, e a poesia era ouvida 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).

Certamente nem todas as pessoas nas periferias estão interessadas em poesia, ou nestas formas de poesia, nem mesmo no sarau ou no slam como festividade e encontro. (Apesar de muitas vezes parecer, em nossos próprios discursos acadêmicos, “a periferia” não é este ente corpóreo e monolítico doador de vontades a quem quer que more nela). Recordo-me de uma moça a quem pedi informação em uma das primeiras vezes em que fui ao Cenpah:

Uma moça me levou até o Cenpah com medo de eu ser assaltada confundindo-me com ‘madrinha’ – pessoa da Europa que apadrinha crianças ‘do projeto’. Conhece ‘todo mundo’ e vai cumprimentando. Estava entediada. Disse também que foi uma vez ao sarau e achou o maior tédio. Sempre diz que vai voltar, mas acontece alguma coisa. Abracei-a ao me despedir. Estranhamento: que vim de tão longe só pra ver o sarau (Trecho do caderno de campo – 12/08/2017).

Porém essa percepção que eu tinha de que Salvador estava “repentinamente” repleta de poesia me enganava de outro modo, quando eu ingenuamente acreditava que esse era um movimento atual e exclusivo do setor foco de minha pesquisa... A moça que me orientou deve valer-se de suas próprias formas de manifestação poética, quer esta esteja em canções de arrocha, sertanejas ou de rap, para ficar com exemplos bem comuns de estilos musicais ouvidos por ali. Lembro-me de uma história contada por Sandro Sussuarana, durante a roda de conversa “Pendurando saberes poéticos – Sarau da Onça”, realizada em agosto de 2018 durante a programação da Flipelô (Festa Literária Internacional do Pelourinho), a respeito de uma experiência que teve com jovens estudantes: ele estava tentando falar de poesia, mas não estava encontrando interesse pelos alunos. Eles alegavam não gostar de poesia. Para “atingi-los”, Sandro recitou uma letra de música do grupo de rap Racionais Mc’s, bastante admirado pelos jovens, de periferias ou não, que se identificam com a cultura hip-hop. E disso, sim, eles gostavam! Então Sandro afirmou: “Todo mundo gosta de poesia a gente só não sabe que gosta”. O rap, diz ele, se não tem os instrumentos e o DJ, é poesia.

As práticas poéticas orais podem fundir-se ou não à música. Mas, de todo modo, possuem uma história consistente na Bahia. Silva, em uma 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, apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP):

“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 vive-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” (2008, p. 60, grifo do autor).

O autor lembra que logo passou a imitar “os rapsodos da praça, recitando em ônibus e bares de Salvador” (*idem*). O Movimento Poetas na Praça (doravante chamarei de MPP, como o faz Silva), considerado o representante da literatura dita “marginal” em Salvador, surgiu em 1979 e durou uma década, em que artistas apresentavam-se 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” (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, 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 comprei os seus ‘cordeis’ (...)” (2008, p. 61).

O autor nos fala de um caráter “oratório dos poetas populares, dos repentistas, dos cordelistas, cada um à sua maneira”, que “tem suas raízes na própria natureza do povo baiano em particular e do povo brasileiro em geral” (*idem*, 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” (*ibidem*, p. 60). Essa valorização da oralidade também nos leva a pensar na “praça” – como espaço possível de convívio e partilha –, que se ilustra com versos bem conhecidos de um dos mais importantes poetas baianos, Castro Alves, que bradava: “A praça! A praça é do povo / como o céu é do condor”. Correia, que também estudou o MPP em “Poética do corpo a céu aberto”, 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/abandonado³¹’ a esperança” (2012, p. 182). 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 (*idem*, p. 197).

Esta 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, em um dizer 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). Em outros pontos o movimento também 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*. Por vezes, o poeta incorre no palavrão, nos moldes de Rabelais, Gregório de Matos e Zé Limeira (...)” (*idem*, p. 63, grifos meus, exceto em “MPP”).

Porém em alguns pontos as duas performances se distanciam. Retomo a fala de Silva, narrando a performance de abertura dos eventos que se davam na Praça da Piedade. Um mesmo poema é sempre recitado e “a cada dia, o poema é atualizado; às vezes é interpretado por um só poeta, não necessariamente o autor, já que não existe mais o autor no sentido tradicional; outras vezes por vários intérpretes, pois o seu caráter oral assim o permite” (*ibidem*, p. 65). No slam, o que ocorre é o contrário: a

³¹ O autor usa palavras retiradas do manifesto do Movimento.

questão da autoria é essencial, constituindo uma das regras da batalha³². Diz Somers-Willett, que “porque as regras ditam que o performer de um poema de slam deve também ser seu autor, a autoria em si torna-se uma performance autoconsciente” (2009, p. 9). Para além de ser uma regra, a questão da autorrepresentação é cara aos movimentos de literatura periférica atuais. Patrocínio, como já mencionei aqui, usa o termo, afirmando que autorrepresentação é o objetivo da Cooperifa, “criar mecanismos para que os sujeitos marginalizados que participam dos saraus possam se expressar através da poesia. Soma-se a isto um importante trabalho de construção identitária e valorização da auto-estima (...)” (2010, p 175).

Nascimento também compartilha da expressão para falar de rap: “A autorrepresentação é característica do MC que, mediante a um depoimento, caracteriza uma instância performática, em que arte e vida fazem parte do mesmo plano e não há dissociação entre ética e estética (...)” A autorrepresentação, assim, “diz respeito não só a representar a si mesmo com suas próprias palavras, contando a sua própria história, mas também contá-la com uma estética própria” (2012, p. 47). A autora cita uma fala de DJ Eugenio Lima³³:

“quando falo de auto-representação, 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” (Lima *apud* Nascimento, 2012, p. 47).

Já, Sandro, 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, que se manifesta mais comumente através da performance de identidade do autor” (2009, p. 33).

Vi algumas vezes Evanilson Alves, um dos idealizadores e apresentadores do Sarau da Onça e slammer que já batalhou no slam nacional, em 2016, recitar seu poema

³² Somers-Willett afirma: “Longe de recordar as origens pré-literárias da poesia, nas quais os limites de autoria foram perturbados pela transmissão oral, o *poetry slam* coloca ênfase excepcional no papel do autor e sua identidade” (2009, p. 17).

³³ Membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (que promove o Slam BR), e da Frente 3 de Fevereiro, grupo de pesquisa e ação interdisciplinar que busca promover o debate sobre o racismo no Brasil, em especial o racismo policial, através de trabalhos com arte, incluindo poesia. Dados obtidos em <https://arteparaumacidadeinsensivel.wordpress.com/obras/frente-3-de-fevereiro/>. Acesso em 23 fev. 2019.

“Pés no Chão”, sem estar competindo, nos eventos. E recupero alguns de seus trechos para ilustrar:

“(...)
 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”.
 (extraído da coletânea “Poéticas Periféricas...”, de Jesus, 2018, p. 49-50, grifo meu).³⁴

Detenho-me ainda em outras diferenças entre o movimento da Praça da Piedade e os saraus de periferias contemporâneos. Para isso, reflito um pouco usando as noções de literatura marginal e periférica, que aqui utilizo. Não é interesse meu entrar na discussão profunda sobre os termos, cujas definições são ambíguas, e há debates interessantes inclusive no que diz respeito à própria consideração da literatura periférica (na qual se insere a produção dos artistas do slam soteropolitano), como literatura. Neste ponto, me recordo de Livia Natália³⁵ na Palestra “Literatura das Bordas – Todas as palavras em evidência”, realizada em março de 2018 na Caixa Cultural em Salvador, no Festival Literário Letra de Mulher, em que dividiu a mesa com Roberta Estrela D’Alva. Ela afirmava de forma questionadora, que não se pergunta ao branco se o que ele faz é literatura. Assumo por aí que a discussão vale a pena e é importante. Mas aqui, detenho-

³⁴ Ao reproduzir os poemas ao longo do texto optei por utilizar a seguinte formatação: os poemas que reproduzi a partir de suas fontes escritas, estão apresentados tal como em suas publicações. Já os poemas que transcrevi a partir das performances que eu mesma gravei, estão apresentados 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, neste caso, há sutis diferenças entre as versões oral e escrita. Aponto no texto, para cada caso, qual das versões estou utilizando. Em geral, utilizo a versão oral, captada nas performances às quais assisti.

³⁵ Poetisa e professora doutora de literatura na UFBA, Livia Natalia pesquisa poéticas da subalternidade e Literatura Negra, sendo uma dos dois poetas baianos dentre os 41 autores que participam da antologia “É agora como nunca – Antologia Incompleta da Poesia Contemporânea” (2017), com curadoria não-acadêmica de Adriana Calcanhotto.

me em utilizar estas noções, em termos comparáveis entre o MPP e os saraus de periferias de nossos tempos, marcando certas distâncias em função de seus contextos de produção e seus discursos.

Correia postula que

“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).

Silva (2008) cita Ana Cristina César, poeta marginal da chamada “geração mimeógrafo”, falando de um momento no país em que, em fins dos anos 1960, os valores de direita avançavam com a modernização econômica, de um lado, e o Tropicalismo representava um forte contraponto a esse processo:

“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” (Cesar *apud* Silva, p. 34, grifos meus).

Entendo que nos saraus de periferias o que se entende por “marginalidade” não se trata de uma “possibilidade” (de transgressão) – trata-se de uma condição. E 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. E 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. Uso a narrativa de Ferréz³⁶, em entrevista a Tennina, citada por Miranda:

“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 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, ‘com um texto próprio e um outro tipo de circulação, não com uma grande editora, mas em pequenas editoras, enquanto vai dizendo sua poesia em qualquer botequim, em qualquer lugar pequeno e não na Casa Rosa³⁷’” (Tennina *apud* Miranda, 2015, p.46).

Já, nas considerações de Silva, o termo “marginal”, na poesia do MPP, se refere “tão somente a sua ligação com a linguagem coloquial e a vida cotidiana, o fato de ter sido impressa e comercializada, em sua grande maioria, fora dos padrões tradicionais; o uso do palavrão e o fato de fugir, em alguns casos, das técnicas tradicionais do fazer poético” (2008, p. 110-111). 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), em um momento em que “o importante era dizer, extravasar a emoção” (Cesar *apud* Correia, 2012, p. 196). A poeta afirma: “Tinha gente que declamava bobagem, mas valeu” (*idem*). Assim, apesar de muitas vezes elaborar duras 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),

³⁶ 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, também ligado ao movimento hip-hop.

³⁷ Entendo que por Casa Rosa Ferréz se refira à Casa das Rosas, espaço mantido pelo governo de São Paulo para difusão e promoção da literatura que propõe, entre várias atividades, também saraus.

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” (*idem*, p. 197-198). Esta desierarquização literária, mote do MPP, foi cara a Marc Smith quando criou o slam em Chicago em 1986. Apesar disso, da resistência que Silva aponta ao “alto clero da literatura” (2008, p. 70), as referências valorizadas pelos poetas da praça incluíam autores canônicos da literatura nacional e mundial. É verdade que também abarcavam poetas populares locais de relevo. Citados pelo pesquisador, e selecionados aqui como uma amostra que considerei representativa, estão desde Neruda a Zé Limeira da Paraíba, Rimbaud a Cuíca de Santo Amaro, Gregório de Mattos a Kerouac e Vinícius de Moraes (Silva, 2008, p. 62).

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). Cesar acrescenta que, movido “por um ódio sagrado contra o conformismo pequeno-burguês esse conglomerado de poetas” tomou “a praça de assalto, com tática de *guerrilha* cultural” (Cesar *apud* Silva, 2008, p. 79, grifo meu).

Analogamente a esta guerrilha, na batalha que está representada no slam, os atores desejam não só tomar a praça, como participar do campo literário – publicando livros, acessando editais públicos de cultura –, mas 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.

Neste sentido, a preocupação com a impressão era minimizada no MPP. Afirma Silva que: “o que se buscava eram alternativas para dizer a poesia e para veiculá-la fora dos padrões institucionais de distribuição, embora, em alguns casos, essa poesia fosse fixada tipograficamente. O que mais valia era o corpo-a-corpo do poeta com o leitor³⁸” (2008, p. 35). O autor aponta essa característica ao comparar o MPP a um grupo de poetas do eixo Rio-São Paulo (Poetasia): enquanto neste o movimento se configurava mais intelectualizado, na capital baiana havia uma maior abertura, uma preocupação com a oralidade da poesia, para, através dela, chegar ao povo (Guerra *apud* Silva, 2008, p. 89).

Nesta relação entre o oral e o registro escrito, na poesia *periférica* de Salvador parece-me que as duas coisas complementam-se e relacionam-se com um sentido político. Cito trecho da entrevista que fiz com o slammer Carlos Meneses (Mestre

³⁸ 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.

Aedo³⁹), em que fala sobre sua participação na antologia “Poéticas Periféricas...” (de Jesus, 2018):

“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, ó, 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” (2018, p. 4, grifos meus).

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. Afirma-se a importância de instituir um outro cânone, um “cânone marginal”. A reprodução de uma estrutura tradicional, a publicação escrita, serve para que se estabeleçam neste 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, canônicos tradicionais – também nele há juízos de valor, há

³⁹ Carlos Meneses dos Santos, de 20 anos, é da Sussuarana Velha e estudante do Bacharelado em Artes na UFBA. Eu o entrevistei na entrada do Cenpah, sentados nos degraus da calçada. Carlos 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).

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, e são discutidas sob esse prisma. Publicar em livro os poemas ditos oralmente em saraus e slams tem, aqui, esta conotação.

Certa vez, aguardando um slam começar, eu fiquei prestando atenção na conversa que se desenrolava, misturando um pouco quem estava no palco e na arquibancada do Cenpah. 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 falou do tratamento diferente dado a poetas das periferias ao participarem de certo evento literário local – 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.

Até aqui, considero que tratei de comparações do slam com uma literatura que era marginal, mas não periférica. O movimento no cenário de saraus de periferias, slams e também nas manifestações culturais ligadas ao hip-hop, tem sido ao longo do tempo um projeto vital de re(l)ações que, entretidas em um sentido compartilhado a tantas diferentes atuações, apresentam um posicionamento sociopolítico comum e, em especial em Salvador (mas não apenas), militam em favor de sua identidade étnica.

2.4 Circuitos culturais – falas políticas



Fig. 7 – Evanilson Alves aponta sua “arma-livro”
 Fonte: facebook Sarau da Onça, créditos: Sandro Sussuarana

“A partir dos anos 1940, a dinâmica da ‘elite culta’ mudou e os ricos saraus foram escasseando. A organização desse tipo de evento mudou de mãos e coube aos intelectuais universitários realizá-los em bares, porões, praças, teatros, geralmente espaços underground esfumados e com convidados com o copo cheio de bebida. (...) *Sem saber de nada disso*, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde viria a se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais deste país” (Vaz, 2008, p. 89, grifo meu).

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 – o que é o 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, no sentido de que seus atores compartilham interesses comuns, valores e regras, respeitam seus fundadores e conhecem sua história recente (D’Alva *apud* Freitas, 2018), e participam de um circuito internacional de competição⁴⁰.

Mas, para além destas filiações e da origem comum – o evento criado por Marc Smith – não se pode falar do slam o quanto dele é importado, o quanto dele 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 ele pode ter relação com as mesmas raízes do repente nordestino, ou dos ritmos do nordeste como a embolada.⁴¹ Essa linha não se define porque, as mais das vezes, as práticas se comungam e se conjugam, “emboladas” (com a permissão do trocadilho), mesmo sem que seus atores tenham consciência e intenção do processo, como na Cooperifa, em que Sergio Vaz e Pezão “sem saber de nada disso” – de 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, no memorial da reportagem “Rap e Poesia: Diálogos urbanos”, 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 tenção⁴² sem nunca saber que ela tinha existido, nas batalhas de MCs. Foi assim com os

⁴⁰ Para ilustrar a importância da ideia de comunidade no slam, trago Lucena, que, estudando o Slam do Corpo, conta que Marc Smith, “ao escutar sobre a intervenção surda no ZAP!”, “disse que a matéria primordial de um Slam é sua comunidade e não suas regras. Assim, se *slammers* surdos passam a integrar uma comunidade, novas regras precisam ser criadas com eles” (2017, p. 112).

⁴¹ Estudiosos já trabalham neste sentido, falarei disso adiante.

⁴² Conforme a autora, modalidade poética da Idade Média que consistia no debate entre dois trovadores (Moreira, 2014).

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” (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. Destaco, na fala de Sérgio Vaz à epígrafe, sua analogia da periferia como “senzala” e do sarau como um “quilombo” cultural. Esse eixo também é compartilhado fortemente com o movimento hip-hop. As origens destes diversos movimentos se entrecruzam. Declara Moreira:

“O primeiro grupo de poesia falada conhecido foi o The Last Poets, nascido dentro do movimento hip-hop. As músicas defendiam a negritude em versos ao som de tambores africanos. Aí percebemos como as raízes do rap e da poesia falada passam umas por cima das outras e se confundem” (*idem*).

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, em minha consideração, também no Brasil.

Estas origens entrelaçadas estão no nascimento das batalhas no Brasil, já que Roberta 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 rap⁴³, 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).

Aos quatro elementos do hip-hop citados por D’Alva – 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

⁴³Alguns 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.

“elemento oficial da cultura hip-hop”, pois de acordo com ele, “um movimento ideológico coerente de batidas, temas, dança, arte e política poderia empoderar pessoas oprimidas ao redor do mundo” (Gosa *apud* Freitas, 2018, p. 12). Este elemento perpassa todos os outros e constitui essência do rap, que é o estilo musical da cultura hip-hop, e se origina na prática jamaicana do *toastie* – “falas ou canções improvisadas sobre uma base instrumental”, estilo “transplantado para Nova York pelo DJ jamaicano Kool Herc” (Salles *apud* Souza, 2011, p. 46).

No Brasil, o rap reverberou de São Paulo para todo o país. 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 uso como dado, e me diz das influências entre uma e outra prática.

Uma destas 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 “importante estação de transbordo no centro de Salvador” (Barbosa, 2013, p. 84). O MC (sigla para mestre de cerimônias), conforme explica D’Alva

“é um dos quatro elementos da cultura hip-hop, pulsa na contundência do discurso das ruas, tornando-se um porta-voz que, por meio de articulações de rimas – o rap (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia) –, estabelece a comunicação oral narrando a realidade em que está inserido além de histórias fictícias, memórias e toda sorte de assuntos que possa representá-lo” (2012, p. XXII).

Na batalha, como narra Barbosa, os MC’s e os *Beatboxers* – “quem faz as batidas (do rap) usando a boca” – e o público adepto “se reúnem em uma roda de improviso”. Na roda 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 (2013, p. 84).

Porque o rap, um pouco diferente do slam, consegue certa adesão em estratos sociais mais diversos, já vi rodas de rimas acontecendo à noite no Largo da Mariquita, coração do Rio Vermelho. Em Stella Maris, como narrei em seção anterior, jovens brancos (aparentemente) privilegiados da zona nobre da cidade apresentavam-se em um

pequeno show local de rap em um bar, com músicas autorais, para uma plateia eminentemente branca.

Mas é nas periferias, a exemplo de outras metrópoles, que em Salvador 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 do Cenpah, 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 este impasse, vi se formar a meu lado uma roda em que alguns garotos começaram a rimar de improviso. São linguagens que se aproximam o tempo todo.

É assim também em São Paulo, onde, como conta Moreira, muitos dos artistas do rap contemporâneo “tiveram suas origens nas batalhas de MCs e tem (*sic*) grande relação com o *spoken word*, participando dos saraus da COOPERIFA” (2014, p. 22). 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 e mencionar em saraus e eventos. Falando sobre realidades comuns às periferias, GOG compôs este rap, que foi gravado 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, inspirado na Cooperifa e precursor do Sarau da Onça (tratarei do tema em seguida). 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, grifo meu). E, “considerado um dos principais nomes do rap nacional, é conhecido nacionalmente como o ‘poeta do rap’. Realizando o rap consciente, (...) tem 25 anos de carreira (*sic*) no hip hop, tendo iniciado com (*sic*) b.boy (break) e se estabilizado como MC no Distrito Federal” (*idem*).

Nestas interseções, idas e vindas, sempre presentes entretecidas nestas manifestações artísticas, como venho buscando demonstrar, a questão racial está sempre evidente. Barbosa estudou a participação de mulheres no cenário do hip-hop na Bahia. Em seu trabalho, a pesquisadora aponta que “marcadores sociais de gênero e raça são dimensões constituintes do hip-hop baiano” (2013, p. 61). Pode-se notar tal peculiaridade, através da fala 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)” (*idem*, p. 70).

Soma-se a isso que, conforme a autora, a maioria de suas interlocutoras neste 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” (*ibidem*, p. 65).

Assim, surgem em seu 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. Este 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 tem influência direta nas temáticas escolhidas para construir o hip-hop na capital: “raça, gênero e profissionalização” (Barbosa, 2013, p. 68). Ademais, o hip-hop tem por característica o uso do “espaço público como afirmação do bairro, da comunidade que pertence e de seus interesses” (*idem*, p.75).

Neste sentido, a autora afirma algumas das influências do movimento hip-hop em Salvador que se aproximam da narrativa de outros estados brasileiros: a luta pelos direitos civis e o movimento *Black Power*, nos EUA, que se constituíram, segundo a pesquisadora, em “marcos iniciais para uma identificação global da negritude jovem urbana nos anos 70” (Moraes Neto *apud* Barbosa, 2013, p. 67). No Brasil, grupos e artistas de São Paulo como Racionais MC’s, DJ Thaíde e DJ Hum foram influências importantes para os primeiros “artistas e militantes” do hip-hop em Salvador. Através

dos meios de comunicação de massa (filmes, vídeo clipes, programas de tv e revistas), conformava-se e difundia-se uma “identidade coletiva de juventude ressignificada a partir da realidade local” (Barbosa, 2013, p. 68).

Esta roupagem local do hip-hop em terras baianas pode ser verificada, como expõe Barbosa, na influência de religiões de matrizes africanas, através de nomes de grupos de rap como Erê Gitolu e Opanijé, e o nome dado à primeira posse⁴⁴ em Salvador – Orí, que significa cabeça em Yorubá. Tal fato revela, como considera a autora, uma forte característica do hip-hop na capital, que é “ressignificar os seus referenciais simbólicos relacionando-os ao contexto em que vivem, no caso, as influências africanas, como forma de afirmação de identidade afro-brasileira”. Outras posses fazem a mesma referência: Quilombo Vivo, Fúria Negra, Negranada (Barbosa, 2013, p. 70).

A África está envolvida em grande parte dos aspectos vividos na 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” (2012, p. 48).

Quanto a este ponto, Fernandes e Pereira realizaram interessante estudo que discute as aproximações entre o rapper e o *griot*,

“figura frequente na África tribal, (que) designa, na cultura africana, aquela pessoa que conta as histórias de uma determinada comunidade, função geralmente atribuída ao ancião de uma tribo devido à sua sabedoria e ao conhecimento por ele acumulado” (2017, p. 621).

As autoras consideram o rapper 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” (*idem*). Interessante notar que o estudo afirma que a tradição oral africana teve continuidade na diáspora, marcando a experiência cultural dos descendentes nos EUA e

⁴⁴ 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 no bairro não constitui uma posse, mas sim a existência conjunta de DJs, b.boys e grafiteiros, por exemplo, neste espaço (Barbosa, 2013).

em diversas regiões como o Brasil e o Caribe (Sousa *apud* Fernandes *et* Pereira, 2017, p. 623). Tal continuidade, segundo as pesquisadoras, pode 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.

Moreira recorda que o rapper Rappin Hood, a exemplo de outros, também aponta o repente nordestino como influência do rap no Brasil. E adiciona:

“Essa relação é uma característica única do cenário musical brasileiro e une o sertão com a cidade e o tradicional com o moderno. Como grande parte dos habitantes de São Paulo tem origem Nordestina é razoável pensar que já havia na memória dessas pessoas a cultura do repente, que foi influenciada e influenciou o rap vindo dos Estados Unidos” (2014, p. 18).

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

“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).

Quanto a isto, trago um debate interessante realizado pelo autor. A questão é o movimento que tem sido realizado por pesquisadores do rap e por rappers “no sentido de propor o parentesco do rap brasileiro com o samba ou o repente nordestino” (Salles, 2007, p.77), contra acusações nacionalistas de que este estilo é “importado”, deslegitimando de certo modo esta manifestação aqui. Segundo o autor, esse movimento não é simples. Ele afirma que, apesar de jogos verbais da cultura negra estadunidense como as *dirty dozens* (que parecem estar na origem do rap) guardarem semelhanças com o repente do nordeste brasileiro, o desafio da cantoria é, conforme Cascudo, de origem portuguesa, e “só haveria sinais de sua presença na África como resultado da influência árabe, cujo influxo é visível também na música dos cantadores sertanejos do Brasil”

(mas o que não impediu, como afirma o pesquisador, que o gênero se popularizasse entre os escravos no século XIX).

Não obstante, são muitas as referências ao tema em letras de canções de artistas que evidenciam os diálogos entre estas e outras manifestações. Salles traz algumas narrativas, das quais destaco: Rappin Hood, no CD “Sujeito Homem” (Trama, 2001), canta em parceria com a dupla de repentistas Castanha & Caju, em “uma tentativa de fusão do rap com o repente”. O autor cita trecho da letra da 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”, lançada no álbum “Assim Caminha a humanidade” (Trama, 2000), o rapper Thaíde “faz um rap em ritmo de desafio, pelejando com Néelson Triunfo”. Chico César, que participa como “mediador”, 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 que, na faixa “Sou negrão”, também do álbum “Sujeito Homem”, canta com Leci Brandão referenciando um vínculo com o partido alto (Salles, 2007, p. 78-79).

Os rappers estariam baseando-se em “coincidências”, em um “olhar retrospectivo à procura de referências mais confortáveis que aquela tida, até pelos próprios rappers, como alienígena” (*idem*, p. 83). Detenho-me, no entanto, na noção que elabora a partir de David Treece, ainda que o autor considere tais esforços modos que visam “conferir cidadania brasileira ao rap”:

“David Treece entende haver um fio condutor, baseado no vínculo fala-ritmo, das formas musicais de origem africana que faria a ponte entre uma tradição considerada originalmente brasileira, iniciada pelo jongo, pelo partido-alto, e pelo samba-de-breque, e o atual rap brasileiro de ascendência norte-americana” (*ibidem*, p. 82):

Tratar-se-ia, logo, de uma “estética negra transnacional” este fio que constitui o núcleo de seu argumento, que se baseia “nas células rítmicas e na influência da oralidade” constatadas por Treece (*ibidem*, p. 83).

É preciso notar, ainda, como salienta Freitas, que estas práticas sempre se atualizam, o que também propicia o retorno do apelo das práticas culturais às novas gerações. Afirma:

“Apesar de parte das origens do rap derivarem da tradição oral da cultura afro-americana, o rap não se caracteriza como uma mera extensão dessa tradição. É só a partir da análise da fusão dessa oralidade com a tecnologia pós-moderna que a lógica do rap pode ser propriamente entendida” (Rose *apud* Freitas, 2018, p. 13-14).

As manifestações culturais interligam-se, assim. Manifestações “importadas” são reconfiguradas com traços nacionais. O público adere a novas linguagens que remetem a seus próprios usos e práticas anteriores. Estas linguagens se fundem, geram outros significados e ritos. Embora eu não tenha tentado estabelecer uma linha processual em tudo isso – o que levou ao que –, debate que os estudiosos mencionados têm feito com muita profundidade – busco demonstrar essa teia em que a cena do slam se conforma, fruto e desfrute de diversas outras cenas e sons⁴⁵.

Sons que são como os trechos de música que ouvi “competirem” no espaço sonoro de Novo Horizonte. Mas eles não estão realmente competindo, eles coexistem, interpenetram e (co)laboram. São vozes que (se) atravessam n(o) espaço que é construído junto, em modos de produzir periféricos ligados estreitamente à oralidade. Pode-se dizer que a poesia oralizada é essência desses sujeitos.

Souza, estudioso do repente, perguntava-se, há dez anos, quando o ZAP! mal havia se estabelecido, se o slam ia “pegar” no Brasil:

“Cabe aqui refletir sobre a influência do *slam* no Brasil, que tem se observado sutilmente em um meio restrito a eventos institucionalizados na região Sudeste, quase exclusivamente através do ZAP – Zona Autônoma da Palavra, que pretende implementar e dar força ao *slam* brasileiro. Nesse ponto, indagamo-nos: até que ponto o povo brasileiro está em busca de uma nova forma de expressão vocalizada, ou performatizada, que já não se encontre em sua própria tradição cultural? Cabe integrar as novas possibilidades a essa tradição que, cada vez mais, se mostra aberta ao diálogo” (2011, p. 118).

Parece-me que o slam não se trata integralmente de uma expressão “nova”, e sim que já se encontrava embrionariamente em nossa tradição, sempre porosa. A oralidade sempre foi constitutiva das práticas culturais brasileiras e, especialmente, baiana. Lugar em que saraus se performaram em espaços contíguos àqueles em que se desenrolavam desafios de repente. Em que o rap se difunde francamente como espaço de luta, de

⁴⁵ Ver Salles (2007) e Freitas (2018), esta em especial em sua página 15, em que a autora traça uma narrativa semelhante à que faço aqui, em seus termos, concluindo: “Enquanto a literatura marginal, os saraus, as batalhas de rima, o rap e o slam ainda mantêm certa especificidade de suporte, público e alcance, todo esse circuito se interrelaciona, autocontamina e borra, principalmente no nível de suas linguagens, temas e compromissos”.

caráter contestador, em batalhas de rima e de improviso que se espalham pela cidade. Em que, em bares e praças insuspeitos das periferias a poesia se revela com toda força em noites de saraus em que os poetas não têm selo da academia, e sim têm os aplausos calorosos de um público ávido por literatura, uma que lhes fale de si. E em Salvador, em meio a todos estes movimentos, entrelaçados, o slam “pegou”, movido por urgências manifestas de manifestar-se. Salvador não “buscou” o slam. Eles, assim como nós dois – eu e o slam –, nos encontramos por afinidades.

2.5 O bairro Sussuarana, o surgimento do Sarau e do Slam da Onça



Fig. 8 – Ana Karina recita no Slam da Onça. Ao fundo, o banner do sarau. À direita, Sandro assiste.

Fonte: facebook de Valdeck Almeida de Jesus

“Da Onça, da Quadra, Lonan, Feminina, da Raça. Onde eles torcem pra gente se matar, a gente combate com palavras” (Evanilson Alves)⁴⁶.

Em 2017, primeiro ano desta pesquisa, localizei seis slams em atividade em vários pontos da periferia de Salvador. Eram eles: Sarau da Onça, que promove tanto saraus como competições de slam, no Cenpah – Centro de Pastoral Afro, em Novo Horizonte, Sussuarana; Slam Deixa Acontecer, na Praça Marina de Queiroz, Espaço Cultural Casa do Povo, no final de linha de Sussuarana Velha; Slam Case Feminina, na Comunidade de Atendimento Socioeducativo (Case) da Fundação da Criança e do

⁴⁶ Publicação em sua página pessoal na rede social Facebook, marcando também o Slam das Minas. Evanilson Alves é poeta e produziu em 2017 o Slam Deixa Acontecer, na Sussuarana Velha, e o Slam da Case Feminina, além de ser slammaster do Slam da Onça, junto com ou nas ausências de Sandro.

Adolescente (Fundac), na Estrada das Barreiras, no bairro Tancredo Neves; Slam das Minas, na Praça do Conjunto ACM, no bairro do Cabula; Slam da Quadra – São Caetano Resistência, 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 bairro do Pelourinho, formado como parte das iniciativas artísticas que compõem a Ocupação Coaty, que buscava revitalizar a área do conjunto arquitetônico da Ladeira da Misericórdia (embora componha o Centro Histórico, e não a periferia de Salvador, esta área se havia configurado em espaço “esquecido” na paisagem da cidade⁴⁷). Excetuando o Slam da Onça, todos iniciaram seus eventos em 2017.

Nesse ano, nas primeiras incursões em campo pude conhecer o Slam das Minas, no bairro Cabula, e o Slam da Onça, em Novo Horizonte, em Sussuarana. Estes bairros ficam a cerca de 30 minutos em viagem de ônibus coletivo distantes do centro da cidade, e próximos entre si, inclusive havendo intercâmbio de artistas e público entre os dois eventos. Já em 2018, quando realizei mais detidamente a pesquisa de campo, minhas experiências recaíram no Slam da Onça. Apenas este e o Slam das Mulé, surgido em 2018, em Camaçari, Região Metropolitana de Salvador, seguiram realizando batalhas com regularidade e participaram do campeonato estadual, ligado ao Slam BR. Já o Slam das Minas participou de circuito próprio, de slams femininos. O Slam das Minas também permaneceu ativo realizando eventos em sua comunidade, para além das batalhas de poesia, como eu podia verificar por postagens em sua página no Facebook. Batalhas esporádicas foram promovidas também no Vale do Dendê, área do Shopping da Bahia na região do Iguatemi; no Rio Vermelho (Slam da Reação); e em Periperi, região da Suburbana (Slam Revolução), não participando do circuito estadual.

O blog Saraus de Poesia em Salvador, mantido pelo poeta e editor Valdeck Almeida de Jesus, apresentou, em dezembro de 2016, o mapa que reproduzo na Figura 9. Nele são apontados bairros em que aconteciam, na época, saraus literários. Foi em alguns destes pontos que também viriam a acontecer os slams no ano de 2017:

⁴⁷ Conforme informações do blog, Slam Lonan: Peleja Poética da Bahia, em <http://slamlonan.blogspot.com/>.

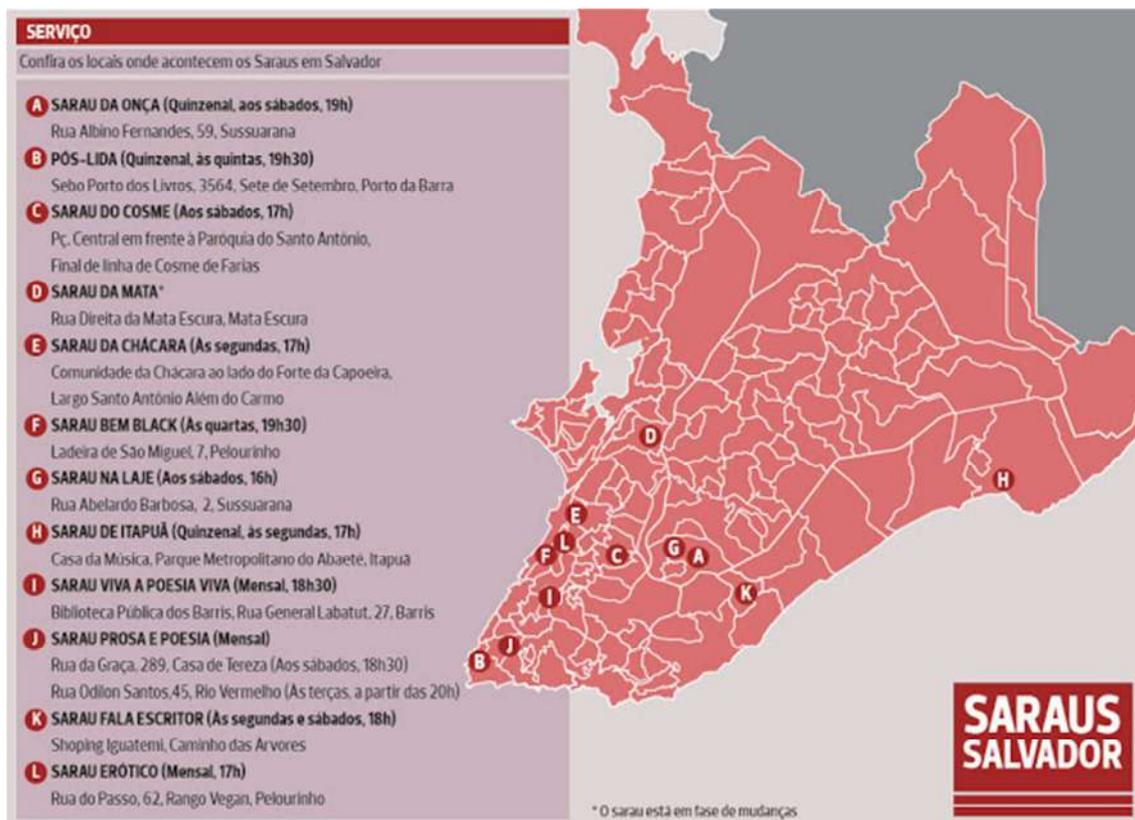


Figura 9: Mapa de saraus em Salvador

Fonte: <http://sarausdepoesiaemsalvador.blogspot.com/>⁴⁸

Guiando-nos pelo mapa, na região do ponto F, no Pelourinho, acontecia o Slam Lonan. Na área da letra H, o Slam da Raça, em Itapuã. No ponto A, ocorre até hoje o Slam da Onça, na Sussuarana. Também na Sussuarana promovia-se o Slam Deixa Acontecer. Não demarcado neste mapa, mas também nesta mesma zona do chamado “miolo central”, fica a prefeitura-bairro do Cabula/Tancredo Neves, onde acontece ainda hoje o Slam das Minas e onde fica a Case Feminina.

Aqui marcado no ponto F, um dos saraus precursores dos que acontecem hoje em Salvador e um dos mais representativos da capital soteropolitana, realizado, desde 2009, no Pelourinho, centro histórico de Salvador, é o Sarau Bem Black – Palavras Faladas da Blackitude, promovido pelo Coletivo Blackitude: Vozes Negras da Bahia. Barbosa, escrevendo em 2013, afirmava que o coletivo era “constituído de um grupo de pessoas negras” e existia “há mais de dez anos com o intuito de fazer trabalhos de base a partir da arte e intervenções sociais. A base do trabalho é o hip-hop, a partir dos quatro

⁴⁸ O blog menciona na legenda a fonte do mapa: “Correio da Bahia, 22.11.2013”.

elementos, mas tudo orientado pelo quinto elemento: conhecimento, trabalho social” (2013, p. 83).

O sarau, como divulgado em seu blog, abria um espaço de “valorização da poética divergente”. Inspirado no Sarau da Cooperifa – que “reúne centenas de pessoas, todas as quartas, na periferia paulista – o Sarau Bem Black adapta a ideia das tradicionais rodas poéticas ao estilo Blackitude, que trabalha com várias vertentes da arte negra, em especial do hip hop” (Sarau Bem Black, 2009). Barbosa comenta:

“Segundo um dos seus idealizadores Nelson Maca⁴⁹, o sarau tem orientação negra, é adulto, na sua maior parte, e acontece toda noite de quarta-feira em um bar africano⁵⁰ 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” (2013, p. 83).

As con(in)fluências de que tratei no capítulo anterior ficam bastante evidentes aqui, quando percorremos o blog do sarau e recuperamos suas atividades: o evento nasce inspirado nos saraus da Cooperifa, escolhendo-se inclusive o mesmo dia da semana para acontecer, mas traz “cor local” (Sarau Bem Black, 2009), com referências afro-centradas, como tem sido característica dos movimentos orais e poéticos em Salvador, além de estar estreitamente ligado ao hip-hop:

“Integram o sarau, o Rap do grupo Opanijé, que inicia e encerra o sarau, um DJ residente – DJ Joe⁵¹ – 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).

Outros gêneros musicais também eram bem-vindos, sempre fazendo referência à música negra mundial. Nas quatro edições inaugurais, o Sarau levou ao palco convidados que homenagearam sucessivamente Bob Marley, James Brown, Fela Kuti, Tim Maia e Michael Jackson. Gêneros poéticos também eram livres, embora quanto à

⁴⁹ Poeta, professor e agitador cultural, conforme dados biográficos em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/350-nelson-maca> . Acesso em 02 mar. 2019.

⁵⁰ Tratava-se do Sankofa African Bar. Ao fim de 2018 o sarau acontecia na Oficina de Investigação Musical ao lado da Fundação Casa de Jorge Amado, no Pelourinho, conforme serviço em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ultimo-sarau-bem-black-do-ano-homenageia-mestre-moado-katende/> . Acesso em 02 mar. 2019.

⁵¹ Morador do bairro do Cabula, onde mais tarde surgiria o Slam das Minas.

temática, a ênfase parece restar em poemas que falam de “beleza, violência, negritude” e que mostram “um pouco da visão de quem vive numa outra Salvador” (texto de Ana Cristina Pereira *in* Sarau Bem Black, 2009). O blog, comentando sua primeira edição, conta que “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 os leitores a participar também: “Para quem quiser se arriscar na edição desta quarta, é bom saber que no Sarau Bem Black vale de tudo: poemas autoral, do poeta preferido, trecho de música, levar cola, pedir ajuda à plateia, repetir se errar...” (Sarau Bem Black, 2009). Esse 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” (Pereira, *in* 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).

E prossegue expondo suas impressões sobre o Bem Black, remetendo então ao rap, este tratado aqui como algo maior do que um estilo musical (“a expressão ritmo e poesia”):

“Um microfone e um espaço aberto para múltiplas expressões artísticas, canto, dança, poesia, pintura, etc., onde pude, de fato, perceber que a lógica da expressão ritmo e poesia (RAP) fazia todo sentido ali naquele contexto, um ambiente de encontro da juventude negra soteropolitana e dos seus vários grupos, predominantemente, em torno da cultura hip-hop” (*idem*, p. 84).

Nestas “costuras”, 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: “Filme com legenda em espanhol, é 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 e é amplamente

discutido por Somers-Willett, em “*The Cultural Politics of Slam Poetry...*” (2009). Já a popularidade de Saul é tanta que, em minha entrevista com Kuma, ele chegou a mencioná-lo como sendo o criador do slam, ao comentar que ele esteve na Flup (Festa Literária das Periferias, evento que acontece anualmente no Rio de Janeiro, e onde é promovido o Rio Poetry Slam).

Embora o slam em Salvador não tenha surgido ali, no Sarau Bem Black (só muitos anos depois este Sarau daria origem ao Lonan – Peleja Poética, que promoveu batalhas ao longo de 2016), o Bem Black foi mais uma onda no fluxo que construiu sua cena⁵². Foi seguindo um conselho de Maca é que Sandro Sussuarana, na época frequentador assíduo do sarau do Pelourinho, e também inspirado na Cooperifa, criou, em 2011, 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, que levava o bairro por sobrenome, não realizava um sarau lá na sua periferia, afirmando que saraus de periferias 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 publicado, com algumas diferenças⁵³, na antologia “Poéticas periféricas...”, de Jesus, 2018, p. 130).

O bairro Sussuarana – compartilhado ainda em Sussuarana Velha, Sussuarana Nova e Novo Horizonte – ocupa a região do centro geográfico de Salvador, localizado próximo ao Centro Administrativo da Bahia (CAB), onde estão sediados diversos prédios do governo estadual. A região tem cerca de 54 mil habitantes⁵⁴. Seu nome advem de uma espécie de onça que habitava o local, extinta com a destruição da Mata Atlântica “ocasionada pelo processo de urbanização e de inchaço demográfico desde

⁵² Onda que também eu pego, já que lendo sobre o Slam da Onça e o Slam Lonan, ainda em Minas Gerais, é que tomei o impulso de vir a Salvador realizar esta pesquisa.

⁵³ Na versão publicada, por exemplo, Renildo usou “a Onça que é meu bom lugar”.

⁵⁴ Com base no Painel de Informação da Conder, 2016, dados do censo IBGE de 2010.

fins da década de 60 no Cabula e que, especificamente, ocorreu na Sussuarana em 80” (Nunes, 2015). A referência à anterior existência da mata acontece na fala de moradores do local, como pude notar em duas de minhas incursões, e o nome do Sarau referencia o animal extinto.

As falas quanto à formação urbanística do local aludem, por vez, às vielas, visíveis também em outros bairros populares de Salvador, que notavelmente 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” (vide Figs. 8 e 15). Assim como falas de moradores aludem às vielas, referenciam também a luta e o sentimento de pertença existente entre os moradores do lugar. Publicado em abril de 2012 no blog *Mídia Periférica*⁵⁵, está este texto de Wesley da Silva (reproduzido com as inadequações gramaticais como no blog):

“Sussuarana bairro de comunidade carente e pessoas humildes, mas pessoas com sonhos, sonhos e criatividade, pessoas que sabem o que e matar um leão por dia, enfrentando a desigualdade social e lutando por seu direitos. Sussuarana e um bairro de atores, cantores, poetas, dançarinos, mães, pais, irmaos, primos, tios... Pessoas que sonham em ver um dia seu bairro melhor através da sua arte, através das suas mobilizações, pessoas que querem ter o orgulho de dizer ‘Moro em Sussuarana tenho orgulho disso’. As pessoas só conhece a Sussuarana pelo o que é mostrado na mídia, e na realidade como todas as outras comunidades ela tem seu lado bom e seu lado ruim! Mas por que não mostram o lado bom de todas as comunidades? (...) Acorde, Sussuarana é uma comunidade de becos, vielas, ladeiras, subidas e decidas. Porem um bairro que tem amor para dar e que abraça a cada pessoa que aqui mora e luta para conseguir o que quer”.

⁵⁵ Em <http://midiaperiferica.blogspot.com/2012/04/sussuarana-bairro-de-comunidade-carente.html> Acesso em 02 mar. 2019. O blog é um projeto de comunicação das periferias, fomentado pelo Fundo de População das Nações Unidas e o Instituto Mídia Étnica em Salvador.

Esse texto parece-me sintetizar o compartilhamento, que reside no imaginário sobre o lugar, entre a ideia da Sussuarana como um lugar precário e como lugar de riqueza cultural. É, assim, nesta 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 o Sarau da Onça, primeiro sarau de periferia em Salvador. Como eventos com características bastante semelhantes, o Bem Black acontecia sempre às quartas-feiras e o da Onça aos sábados. Sandro, durante a roda de conversa na Flipelô, 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. E por que a mídia só falava nisso?

Desta forma, o sarau foi a alternativa encontrada para promover a autorrepresentação da comunidade, frente à narrativa que dela faziam outros setores da sociedade, especialmente a mídia. 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, vamo’ 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).

Sandro diz que há moradores que afirmam morar no CAB⁵⁶ ou no Cabula, pra não dizer Sussuarana. “Mas CAB não é nem bairro...”, ele argumentou, “e Cabula... pode ser qualquer lugar⁵⁷”. E afirmou que se você nega o lugar onde mora, você se nega.

“Então, a gente vai parar com esse discurso de que a Sussuarana é um bairro perigoso, a gente vai parar de falar que aqui só tem tráfico, a gente vai começar a falar as coisas boas que têm na comunidade. Porque tráfico, droga, morte tem em todo lugar, gente. Mas a gente vai precisar exaltar o que ninguém conhece. Por isso o Sarau da Onça se chama Sarau da Onça – o diferencial da favela, que é pra mostrar esse lado diferenciado. Então a gente começou a fazer as pessoas entenderem e perceberem a Sussuarana como um bairro de produção cultural, de moradores de bem, sabe, de pessoas estudiosas, de grandes *griots* e grandes pessoas que contam a história da comunidade como ninguém, sabe, os primeiros moradores, de falarem como é que a comunidade era, como que surgiu, enfim. Então foi nessa perspectiva, de a gente conseguir trazer essa perspectiva de um lugar, um bom lugar pra se morar. Porque a especulação imobiliária chega, diz que tudo não presta, você vende sua casa, depois ela constrói prédio e diz que presta. Então, assim, a gente começou a contrapor essa questão, enfim, e a gente conseguiu. Boa parte, assim, são sete anos que a gente está ali, na luta e acho que tem surtido bastante frutos positivos, com o surgimento de saraus em outras comunidades, outros bairros, outras cidades, pra gente tem sido muito bom” (Sandro Sussuarana – Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Neste processo, ativistas e produtores culturais buscaram promover diálogos entre os grupos da comunidade, que se estendem 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 – é uma “ocupação”. Esta ocupação é capaz de reagrupar e recuperar comunidades em torno de espaços e momentos de sociabilidade em lugares antes esvaziados, ou em novos locais 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.

A identificação com sua comunidade é levada tão a sério no caso do slammaster Sandro que, de sobrenome civil Ribeiro dos Santos, leva, desde a época do Bem Black, o próprio bairro por sobrenome:

“Meu nome é Sussuarana por conta do bairro. Que eu ganhei quando eu era apresentador do Sarau Bem Black. Que aí Nelson Maca que, por eu ser da

⁵⁶ Centro Administrativo da Bahia.

⁵⁷ O Cabula é um bairro muito extenso e populoso, dividido em várias microrregiões. Sussuarana pertence à prefeitura-bairro do Cabula/Tancredo Neves.

Sussuarana e eu estar sempre indo pro Sarau Bem Black, e sempre falando da, disso né, de sempre falar, de sempre ter orgulho de falar que eu era de Sussuarana, e aí ele me batizou como Sandro Sussuarana, por isso, por levar as pessoas da Sussuarana e sempre falar bem da minha comunidade em qualquer lugar que eu estivesse” (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Ali, além de promover saraus, o Sarau da Onça organiza rodas de conversa, oficinas de teatro, dança, criação literária, entre outras atividades culturais, e já 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 da antologia, Dayse Sacramento, mestre em Crítica Cultural e 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” (Sacramento *in* Sarau da Onça, 2017, p. 9).

Com o fortalecimento da autorrepresentação do território e seus moradores, assim, a função do sarau trata da busca de reverter não só o discurso contra a periferia, mas do compromisso com vozes marginalizadas, afirmando identidades e ampliando discursos e narrativas vindos dali.

Andrade, que realizou a dissertação “Entre o impresso e o digital: as experiências de escrita dos jovens do grupo Sarau da Onça”, apresentada ao programa de mestrado em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) em 2017, considera:

“Os participantes do Sarau da Onça discutem e dialogam com o público sobre questões que dizem respeito à discriminação das minorias, as quais denunciam. Para isso, usam a poesia como forma de expressão, gênero do discurso do domínio literário tradicionalmente relacionado a grupos de prestígio social. E, em seu processo criativo, com sua arte, os autores do grupo oportunizam a discussão sobre a própria realidade a partir de temas já postos na sociedade, como a questão da mulher, a discriminação racial,

dentre outros, ressignificando a poesia como forma de expressão cultural periférica” (2017, p. 82).

Dentro desta perspectiva, a afirmação da identidade racial é crucial. É também da segunda antologia “O Diferencial da Favela...” que retiro: “Estes autores fazem pulsar a vida em várias batidas, costuram as histórias de todo um povo, fazendo ponte entre o continente africano e a Sussuarana, entre a África e a diáspora, entre os que aqui estão e os ancestrais”. E: “Ser diferencial na quebrada é rejeitar o destino construído pela elite racista deste país e a família Sarau da Onça rejeita diariamente os rótulos construídos para o povo preto e constrói identidade a partir da ancestralidade” (trechos retirados da orelha do livro, escrita por Alaide Santana, pedagoga).

O próprio local onde ocorre o sarau tem originalmente esta proposta: o Cenpah – Centro de Pastoral Afro Pe. Heitor Frisotti, é uma casa ligada à igreja católica que foi fundada em 1999, cujo nome homenageia o padre que “dedicou suas atividades missionárias ao diálogo com as religiões africanas” (Andrade, 2017, p. 18). O Cenpah é 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 (hoje são padres brancos que administram o espaço, e alguns embates surgem com respeito aos interesses da administração e do sarau).

A referência constante à negritude está na realidade do bairro, na esmagadora maioria negra que habita este espaço, população que convive com as barreiras colocadas pela dificuldade de acesso a serviços públicos, investimentos privados, precariedade de equipamentos urbanos, e com as violências que diuturnamente afetam seus corpos, como o racismo e o genocídio.

Mas também há a força da referência primordial à esperança representada pela poesia, e sua tomada por esta população. Do livro “Poéticas periféricas...” (2018), lançado ali no Cenpah, retiro: “A poesia é uma arma poderosa! Sim! Uma ferramenta, um instrumento, que possibilita mudanças, e até mesmo constrói novos destinos” (Maíra Azevedo – Tia Má – Jornalista e Digital Influencer, à orelha do livro). E: “A poesia é a esperança dos meus saírem da base da pirâmide social a partir do resgate da nossa humanidade e do desenvolvimento da consciência crítica” (do minicurriculo da poeta Vanessa Coelho, à página 144).

Frente à situação de desigualdade e esperança, a visão dos artistas ativistas envolvidos nos saraus de Salvador traz em si a compreensão de que a poesia “modifica

e amplia” o mundo (usando também palavras de Alaide Santana à orelha da segunda antologia do Sarau), exigindo dos poetas um engajamento com a transformação de suas realidades. O que é considerado também por tantos outros artistas da palavra que vão ocupando as periferias soteropolitanas. A estudante de Comunicação Social e moradora da Sussuarana, Elisane Santos, em matéria para o Jornal GGN: “De Sussuarana para o mundo, a música como perspectiva de socialização no cotidiano juvenil”, aborda esta cena:

“Os jovens residentes no bairro de Sussuarana, assim como outros jovens de periferia tem (*sic*) muito mais em comum do que compartilhar da mesma realidade social, a música está presente entre eles, é o elo que os une. E é por isso, que eles criam espaços onde podem socializar suas ideias, pensamentos e talentos, já que o Estado, que deveria investir em pontos de cultura, deixa a desejar. Nos últimos anos têm sido produzidos muitos eventos culturais nas periferias, como é o caso dos saraus, das rodas de break nas praças, das batalhas de rima, etc” (2013).

Sandro aponta, como exemplo desta desconsideração do Estado, que não existe praça em Sussuarana. No Rio Vermelho, na Barra, tem. Nas palavras dele, os bairros nobres tornam-se mais “enobrecidos” (dito na roda de conversa na Flipelô). Apesar disso e contra isso se manifestam os artistas em ambientes e discursos alternativos – o esvaziamento de espaços e a subvalorização de manifestações populares, de modo oficial, por um lado, encontra por outro a resistência popular que não apenas preserva, mas cria novos espaços.

Criando e partindo desta rede de arenas alternativas, o Sarau da Onça iria dar origem, 4 anos depois de sua criação, enfim, ao Slam da Onça, primeiro slam de Salvador, e que acompanhei de perto nos últimos dois anos. 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, também, 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 ate hoje, a gente vai fazer agora em outubro 4 anos’ (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 o surgimento do Slam da Onça e sua opinião sobre o que considera sua batalha:

“(…) 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 afincamento 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).

Sandro aponta, com isso, aquilo que vê diferenciar um sarau de um slam – um “profissionalismo”, traduzido neste empenho e engajamento na escrita para a batalha. Os meninos participam do slam não por obrigação, e sim pelo prazer de mostrar uma poesia nova, ele diz, mas há uma responsabilidade:

“Então é essa liberdade, com profissionalismo, na questão do slam, porque tem a competição, que embora seja desnecessária a questão de votar, mas é bom, o profissionalismo mantém eles nessa linha da liberdade, mas cientes do que eles precisam fazer, que é dar o recado, acima de tudo” (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

No último Sarau da Onça de 2018, que na verdade acabou tornando-se uma roda de conversa, Sandro contou como vários outros slams depois partiram desta experiência em Sussuarana, que por algum tempo foi a única. Muitos poetas “se descobriram” poetas ali. Assim também me contou em nossa conversa:

“Quando a gente começou, né, teve isso de, por ser o primeiro slam, primeira batalha de poesia, veio muita gente de fora. Hoje a maioria dos competidores são competidores da comunidade, são a maioria de lá da Sussuarana, Novo Horizonte. Tipo, de 15 pessoas inscritas por edição, umas 9 ou 10 são de lá, um público bom” (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Em 2017 houve uma proliferação de batalhas pela capital, a maior parte na região da Sussuarana/Cabula. Sempre houve um trânsito entre estas várias comunidades e mesmo slammasters (organizadores) de uma batalha apresentavam-se batalhando em outra. Trago como exemplo a narrativa de Kuma França⁵⁸, 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. (...) aí ganhei, e aí eu tive que voltar, porque tem o slam né, são cinco slams, depois vem o slam do campeão. 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. Como eu não colava nesse negócio de slam, eu não me interessava em pesquisar, eu fui mais pela tatuagem, mesmo, falei, ‘ó, vou ganhar e vou me tatuar’. Cheguei lá, aí eu ganhei, aí eu fiquei em primeiro, ele ficou em segundo. Eu falei ‘e aí, a tatuagem?’, ele ‘não, só pra você vir competir mesmo, que eu queria competir com você...’” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Indemar, como se pode ver na narrativa de Kuma, era organizador do Slam da Raça, que acontecia em Itapuã, enquanto competiu com Kuma no Slam da Onça. Os dois foram competir no Slam BR em 2017 (em que a campeã foi Bell Puã, do Recife). Outros poetas como eles que passaram pelo Slam da Onça brilharam nos circuitos estadual e nacional: em 2016 havia sido a vez de Fabiana Lima (NegaFya), que viria a organizar o Slam das Minas no ano seguinte, e Evanilson Alves, que promoveu em 2017 o Slam Deixa Acontecer, e o Slam da Case Feminina. Fabiana foi vice-campeã, na edição que levou Luz Ribeiro, de São Paulo, à *Coup du Monde* na França.

⁵⁸ Kuma França tem 20 anos e é membro do coletivo ZeferinaS, ativista do movimento negro e estudante de Psicologia, e representou a Bahia no Slam BR em São Paulo em 2017. É instrutor de poesia para adolescentes na Case, instituição de medidas socioeducativas. Entrevistei-o na praça de alimentação do Shopping da Bahia.

Quando estava já nas últimas semanas de escrita desta dissertação, vi Indemar subir no ônibus que eu havia tomado e, com surpresa, pude assisti-lo por um curto trajeto recitando poesias com outro poeta. Ele não me conhece, e meu ponto era o próximo, mas saltei do ônibus contente com a experiência de vê-lo em plena performance.

Conforme venho procurando demonstrar com certa veemência ao longo dessas páginas, as periferias de Salvador vivem um intenso movimento poético, em que cenários são compartilhados – livros publicados, lançados em saraus, dezenas de coletivos poéticos, uma disseminação que causa um efeito dominó reverso em tom de levante nestas 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 partiam e chegavam 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 Nascimento⁵⁹, impressionando-me com a sensação singular de saber que todas aquelas pessoas estavam ali, em noite de sábado, para dizer e, principalmente, ouvir poesia.

Esperando que bem ambientado pela minha narrativa até aqui, tomo a liberdade de pegar o leitor pela mão e levá-lo, na próxima seção, a sentar-se comigo nesta calçada, e adentrar o anfiteatro, em uma noite de slam em Novo Horizonte, Sussuarana. Trago minha narrativa etnográfica de um evento, entremeando observações e reflexões, apontando e discutindo questões do drama social envolvido na batalha – o jogo ritual, cênico, a arquitetura dos espaços que recriam o mundo social, em um cenário que configura um campo de batalhas muito maior que a batalha entre os slammers para ser o melhor poeta da noite.

⁵⁹Abdias 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.

3. Pega a visão! – etnografias das batalhas

3.1 Atravessando Sussuarana

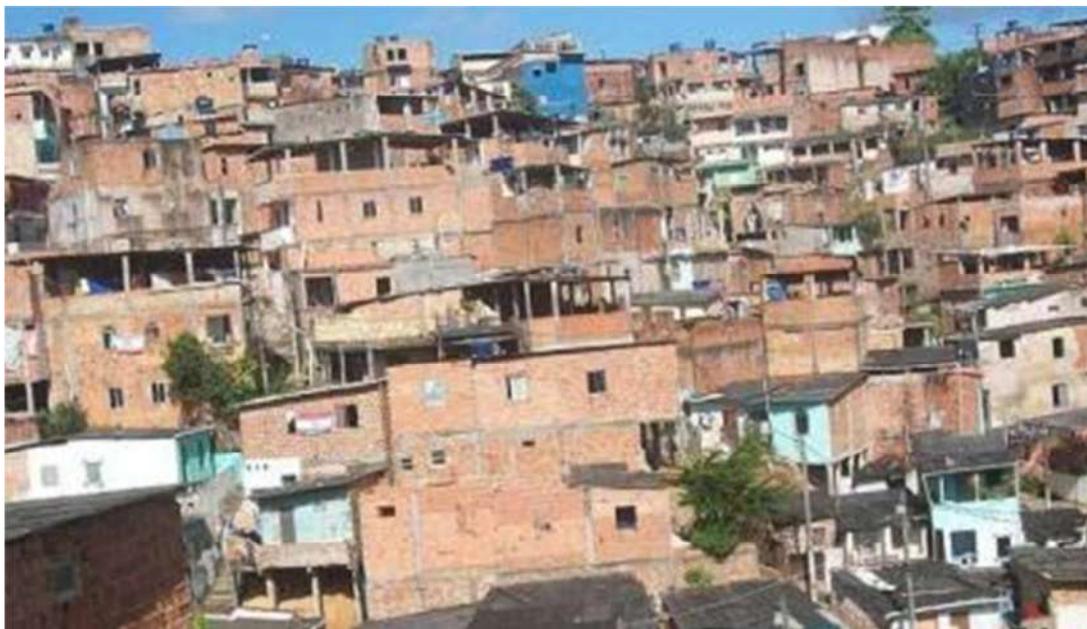


Fig. 10 – Parte da vista que representa Sussuarana – as casas sem reboco da quebrada.
Fonte: Blog Duque dos Banzos, de Davi Nunes.

“Eu sempre peço pra Deus livrar meus irmãos / e que eles coloquem na mão caneta e papel, e não munição” (Mestre Aedo – trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018).

Eu já havia ido algumas vezes a Novo Horizonte, para assistir saraus e slams da Onça. Os eventos acontecem no anfiteatro Abdias Nascimento, no espaço do Cenpah – Centro de Pastoral Afro Padre Heitor, local que pertence à paróquia São Daniel, no Novo Horizonte. O anfiteatro foi construído no Centro em função das atividades que vinham sendo promovidas pelo sarau. No Cenpah acontecem outros trabalhos comunitários, como cursinho pré-Enem e atendimento jurídico e psicológico à comunidade.

Na primeira vez em que fui até lá, ainda em maio de 2017, em companhia de um amigo que mora em Salvador, observei poucas coisas, mas acabei registrando o que ele me fez notar: a conformação da geografia urbana, usual em bairros de Salvador, em

vielas que partem das avenidas e ruas principais em forma de ladeiras, aqui não muito íngremes. E a intensa movimentação de carros e pessoas àquela hora (em torno das sete horas da noite do sábado). Nesta primeira ida, lembro bem de nos sentirmos, com as palavras dele, “peixes fora d’água”, pois era notável que a maioria dos presentes frente ao centro comunitário eram já conhecidos entre eles. Mas logo um dos organizadores nos convidou a entrar.

Em julho de 2018, já mais familiarizada com o espaço, mas ainda assim um peixe um pouco sem ar, fui a campo pretendendo deambular pelos arredores do Cenpah, buscando ver e ouvir outras pistas, registrando minhas próprias observações, que já vinha fazendo de forma esparsa, naturalmente, desde a primeira vez... Programei-me para ir mais cedo do que de costume: ao invés de preparar-me para chegar cerca de uma hora antes do horário previsto para o slam, eu pretendia caminhar pelas ruas do bairro, ser uma *flaneur* em Sussuarana.

Era um sábado quente e ensolarado. Saí do Rio Vermelho, que foi sempre minha “base” em Salvador, e que muito servia para comparações entre “meus dois lugares” na capital. Aguardei por alguns minutos no ponto próximo ao Largo da Mariquita, concentração de moradores e turistas ao redor de restaurantes, quiosques de lanches, barezinhos e em frente à orla. Em outras vezes a espera foi maior, mas desta vez o ônibus da linha Sussuarana 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, até 2015 chamado Shopping Iguatemi, onde sempre descem e sobem muitos passageiros. Na parada, mais demorada, noto na fachada do shopping dois painéis: de um lado, um painel ilustra a cultura tradicional baiana através de cenas em preto e branco que retratam mulheres negras vestidas e com adereços próprios da indumentária de praticantes de religiões de matrizes africanas; de outro, há um painel composto de quatro fotos. Em cada uma delas, está escrita uma frase: “Sou da Bahia/Sal da Bahia/Sol da Bahia/Soul da Bahia” (não necessariamente nesta ordem). Nestas fotos, quase todos os modelos são brancos (sete ao todo). Apenas um é negro. Eu já havia percebido este painel e sentido um estranhamento, em função de ele estar se referindo a uma identidade baiana (“Sou da Bahia”), estado onde a maioria da população se declara negra.

Depois de passar pelo shopping, as construções ficam mais espaçadas, e vou adentrando pela Avenida Paralela. 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). Nesse dia, ao passarmos por lá, nós, passageiros, percebemos uma densa fumaça preta que parecia sair de um dos prédios. Embora eu percebesse agitação de um rapaz que esperava o ônibus do lado de fora, vi inúmeras pessoas por ali, nos gramados que circundam os prédios, sentados, jogando bola. Então, pensei que não estava acontecendo, afinal, nada atípico. Depois saberia que se tratava mesmo de um incêndio, no prédio da Assembleia Legislativa.

As construções depois dali voltam a proliferar. Mais ao longe, vi 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”. À beira da avenida começam a surgir os pequenos comércios e edifícios residenciais.

Eu costumava sempre descer no mesmo ponto, na Avenida Ulysses Guimaraes, a principal via da Sussuarana, que me deixa na entrada de Novo Horizonte, frente à Rua Albino Fernandes, onde, enfim, fica o Cenpah. Ou ao menos tentava descer, vez que eu algumas vezes me atrapalhava e saltava antes, com medo de perder o local, e algumas vezes também para “fazer hora”. Desta vez, a intenção era caminhar mesmo.

Havia muito movimento, como de costume. O comércio intensamente agitado, ainda sendo sábado à tarde, é cheio de lojas pequenas e outras maiores, muitas lojas de roupas e mercados, padarias, quiosques que vendem lanches. O trânsito é intenso, de veículos e de pessoas. Algumas lojas contam com anúncios em aparelhagem de som.

Fui subindo a Ulysses Guimarães em direção à entrada de Novo Horizonte, tentando administrar melhor o olhar (e a memória). 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 as peças são expostas em manequins fora das lojas, invadindo a calçada – o espaço público. 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 e amarelas, resquício das então recentes festas juninas e da malfadada Copa do Mundo. Da rua repartem-se vielas, em subidas leves. A geografia local lembra uma espinha de peixe, de traçados irregulares. Ou várias espinhas...

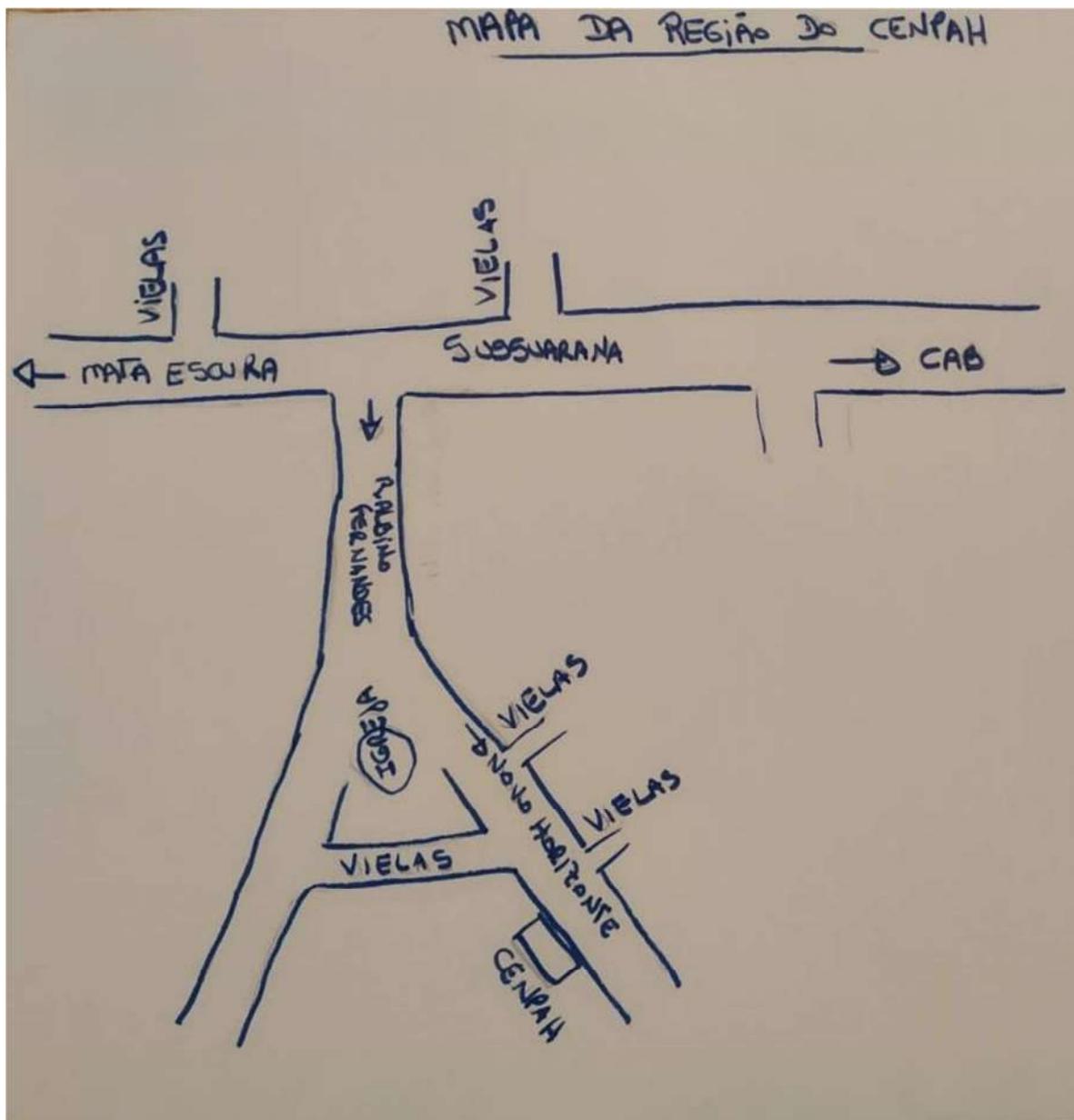


Fig. 11 - Mapa do caderno de campo ilustrando a região do Cenpah
Fonte: da autora

Os sons alternando-se e o trânsito das pessoas na rua e suas atitudes fazem lembrar ainda mais 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 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. São “outras” regras... assim como as de trânsito: aqui andamos na rua.

Em seu artigo “A casa e a rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil”, DaMatta 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” (1987, p. 14).

Mello e Vogel também tratam das relações entre uma e outra, indicando a falta de limites definitivos entre elas em “Lições da Rua (ou Quando a Rua vira Casa): Algumas considerações sobre *habito* e *diligo* no meio urbano”,

“A rua, simétrico oposto da casa, tende a identificar-se com o que é público, formal, visível e masculino. A casa, em contrapartida, tem a ver com o que é privado, informal, invisível e feminino. A rua é um lugar de passagem. Caminho que leva ao trabalho, ao lazer, ao culto e às compras. Ela mesma, aliás, serve a todas essas atividades. Por isso, mais do que uma simples passagem é um lugar onde se desenvolvem os ritos da sociabilidade. As calçadas, que acompanham o correr de casas e o traçado da via pública são importantes neste particular, pois definem um espaço físico e social que serve à mediação entre a casa e a rua. De certo modo, podemos dizer que as calçadas pertencem às casas. Não que façam parte delas enquanto propriedade jurídica, mas porque estão sob a responsabilidade da casa. Por esse motivo seu caráter público contrasta, muitas vezes, com as formas de apropriação às quais se prestam em determinadas circunstâncias ou momentos” ([2002?], p. 6).

Mais tarde, em uma ocasião ouvindo Kuma em um simpósio⁶⁰ na UFBA (Universidade Federal da Bahia), em agosto de 2018, 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...”.

Neste encontro de sons, falas e gente, lembrei-me de ter anotado no caderno de campo uma referência aos cinco sentidos, excitados pela profusão de signos no breve cenário daquele trecho de rua: a visão do colorido nos produtos e anúncios das lojas, nas bandeirinhas; os cheiros de churrasco e frango assado, a fumaça; o paladar ativado pela visão e aroma dos botecos; o barulho das músicas, automóveis, anúncios de carros de som. O tato, por fim, não vivido, mas pressentido na observação dessa intensa vida “partilhada” (com base em trechos do caderno de campo de 12/08/17).

Seguindo em direção ao Cenpah, passa-se pela Igreja de Santo Antônio, que marca a bifurcação da rua em duas seções paralelas em geometria e aparência. Eu segui pela rua do Cenpah, passei em frente a ele e li a placa que informa o oferecimento de serviços à comunidade. Normalmente eu ficaria por ali sentada esperando até a abertura do espaço e observando a chegada dos participantes, mas nesse dia decidi seguir em frente e explorar a rua. Percebi uma nuvem de fumaça preta por detrás de algumas residências e me perguntei se era possível que fosse a fumaça que vira no Centro Administrativo. Hoje penso que era, já bastante ciente de que os dois locais são muito próximos.

⁶⁰ “Experiências Trans e Negras na Arte Contemporânea”, no XIV Enecult (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), realizado em agosto de 2018.

Minha intenção naquele momento era adentrar a Sussuarana, por aquela rua. Mas, percebendo que estava me perdendo, pedi informação a um vendedor de lanches e ele me informou que eu estava era adentrando mais em Novo Horizonte. Dessa falha, acabei, na conversa, obtendo dele um mapa esboçado desta forma: Sussuarana é mesmo lá onde descí – 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).

Eu expliquei a ele que estava fazendo um trabalho para a faculdade, para que ele não estranhasse tantas perguntas e detalhes que eu solicitava, até porque ele me perguntou onde eu queria ir e eu não tinha uma resposta melhor do que “a nenhum lugar”... Ele não se importou, e disse que só não dava informações sobre pessoas, para não se prejudicar, asseverou, mas sobre o bairro ele dava todas. Então, depois de ter me perdido e me encontrado, retornei à Avenida Ulysses Guimarães para observar a Sussuarana, enfim.

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 estes moradores estão construindo e melhorando suas residências ao poucos, traço que é comum a bairros de periferias. Também notava que ali, neste trecho, não há aparentemente residências de pessoas muito pobres, o que conflita com a ideia das periferias como locais pauperizados. Essa diferença, entre o que vejo nessa região – mais “central” – e o que vislumbro pelas construções mais ao longe, e pelas próprias

falas das e sobre as periferias (as narrativas das faltas), pode configurar centralidades e periferias mesmo dentro deste mesmo espaço periférico. Por outro lado, há poucos prédios residenciais/condomínios, ao contrário de outros bairros que visito em Salvador. Aqui, um deles chama-se Condomínio Poeta Castro Alves.

Já um pouco cansada da caminhada e ansiosa por sentar-me tranquila em algum lugar para fazer anotações, voltei para a rua do Cenpah e antes de seguir para lá entrei pela outra rua que sai da bifurcação diante da igreja de Santo Antônio. Parei em um bar, pedi uma cerveja e fui solenemente olhada de alto a baixo – talvez por ser mulher, talvez por ser de fora, talvez porque represento fisicamente um ser “estranho” naquele local, talvez por todos esses motivos juntos.

Enquanto a noite caía, eu ali sentada reparava o movimento. A maior parte das pessoas que passam é negra. Os trajes são de um dia de calor. As mulheres usam roupas justas, curtas, muitas de cabelos lisos e alisados, minibusas, decotes, shorts, evidenciando o corpo. Mas há também as mais “discretas”, com saias e vestidos mais compridos.

Ali na rua, enquanto espero, vejo as pessoas brincarem 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.

3.2 Vamo' batalhar! – Aquecimentos



Fig. 12 – O anfiteatro Abdias Nascimeto, com seus nichos e desníveis. A lateral à esquerda da imagem é aberta. Na lateral à direita está a imagem de Abdias, que aqui não aparece. No fundo, a escada que Sandro chamou “camarote”, e a caixa d’água.

Fonte: facebook Sarau da Onça.

“O que os livros escondem, as palavras ditas libertam” (Evaristo, *in* Ferreira, 2018⁶¹).

Os momentos que antecederiam os slams eram de grande importância no trabalho de campo. Antes da abertura do Cenpah, e como eu sempre chegava cedo ali, eu ficava sentada em um degrau da porta ao lado do portão do Centro. Um degrau importante na pesquisa, já que ali sentada esperando os slams começarem é que eu acabava conhecendo alguém e onde também fiz a entrevista com Carlos (Mestre Aedo). Foi ali que travei contato com Ana Karina, slammer que me trouxe várias reflexões sobre a cena do slam, inclusive tendo me ajudado a ampliar minha visão para abranger, nesta cena, outros movimentos irmanados como as batalhas de rima e os poetas que declamam em ônibus coletivos; e com Thalia Figueiredo, artista performática (cantora, atriz, poeta), que me questionou sobre o que eu escrevia, quando eu mesma tive coragem de dizer que eu também sou poeta. Pergunta que me fez refletir sobre o que se espera que se fale em um poema, do ponto de vista do poeta slammer e do público – certamente não meus poemas melancólicos sobre saudades e cores de fim de tarde...

⁶¹ Trecho do poema “Do Velho ao Jovem”, de Conceição Evaristo.

Na eliminatória de julho de 2018, 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. Perguntaram se eu estava esperando alguém. Eu disse que aguardava o sarau. Elas também estavam lá para a batalha. Na época eu só havia conversado com Sandro, não tinha feito outras entrevistas e nem me animava a conversar com quem quer que fosse, porque sempre me sentia uma estrangeira no lugar. Mas nessa ocasião senti que as meninas se mostraram bastante receptivas.

Comecei a timidamente fazer algumas perguntas, mas tentando não ser incômoda. Uma delas, Ana Karina, estava lá para competir, e incentivava a amiga a se inscrever também. As duas vieram da Suburbana, região periférica ainda mais afastada do centro de Salvador, pertencente ao Subúrbio Ferroviário, e circulam pela cena da poesia e hip hop na cidade, frequentando batalhas de rimas, onde também acontecem declamações de poesia (me explicam os vários pontos do circuito, mas não pude registrar nem me lembro deles), e declamando poesias em ônibus. Ana se dizia nervosa com a apresentação e estava ansiosa, muitas vezes se perguntando se o evento ia mesmo ocorrer (estava previsto para início às 19, estávamos lá desde perto das 18, porque em geral os slammasters chegam mesmo antes, para preparar o local e realizar inscrições).

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

Enquanto conversávamos algumas pessoas chegavam e perguntavam se ali era o curso de batizado. Nós não sabíamos informar. Ana pediu emprestada a internet do celular de um senhor que aguardava o curso, para conferir se o slam não havia sido cancelado. Mas enquanto ela verificava, Sandro vinha se aproximando. Estava chovendo, então entramos logo. Quando ele chegou, as meninas estavam me perguntando se na poesia podia ter palavrão, já supondo que eu detivesse algum conhecimento específico sobre isso.

Na arquibancada, sentei-me próximo às meninas, que ficaram um degrau acima. Fui fazendo anotações para deixar a memória livre novamente, embora eu não costumasse fazer anotações ali, e enquanto notava a chegada do público. Rilton Jr., que viria a ser campeão do Slam da Onça deste ano, chegou e ajudou Sandro pendurando o

banner do sarau no palco. Rostos que eu já vira muitas vezes. Mais 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 de livros 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”, referenciando em sua contracapa a “poesia preta”. A conversa transcorria sobre a publicação de livros, participação em eventos como a Flipelô – Festa Literária Internacional do Pelourinho –, cuja 2ª edição se aproximava e envolveria poetas do sarau, e sobre burocracias relacionadas e desentendimentos financeiros.

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 caprichosamente decorado... Pareciam-me fotos de autor em frente a sua obra. As pessoas eram parte daquilo tudo.

Sandro avisou aos presentes que o campeonato estadual este ano – o Slam Bahia – iria ser menor, só com o Slam da Onça, o Slam das Mulé (de Camaçari), e o slam de Feira de Santana, que estava para começar. Isso porque seria preciso que o slam participante tivesse 4 edições realizadas até setembro (a final acabou acontecendo apenas entre o Slam da Onça e o Slam das Mulé). Eu ia prestando atenção porque havia estado “perseguido” slams durante todo o ano. Esta era a quarta edição do Slam da Onça: a primeira edição foi vencida por Laís Monique; a segunda por Rilton Jr.; na terceira, houve WO, situação em que não há poetas inscritos⁶².

Enquanto a conversa se desenrolava, a essa hora estavam lá também outros slammers que eu já havia assistido. Bolha⁶³, um garoto muito jovem que me

⁶² Na ocasião, em que eu estive, estávamos apenas eu e Sandro no Cenpah, e devido ao avançar da hora ele decidiu declarar o WO. Mais tarde, soubemos que algumas pessoas foram ao slam, atrasadas.

⁶³ Bolha é o apelido de Vinícius Simões Lima, slammer de 16 anos. Quando o entrevistei, marcamos na entrada de Novo Horizonte, e conversamos ali mesmo, na calçada, à entrada de um pátio mais largo que

impressionou no slam em que fui jurada, e que eu viria a entrevistar, chegou entusiasmado exclamando “Vamo’ batalhar!!”. Sandro continuava a falar sobre a cena do slam baiano, de articulações com lugares fora de Salvador que já têm produção poética e que querem também produzir slams, mencionando Planalto e Jequié. Percebo 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:

“Existe uma potencialização, né, porque, assim, acima da questão de ser o Slam da Onça ou de ser o Slam Deixa Acontecer, existe a questão de ser o slam estadual, que é a Bahia, então qualquer slam, ou qualquer slammer, ou slammaster que possa estar participando, ou dentro da cidade, do estado, ou fora dele, ele vai estar representando a Bahia, então existe, sim, diálogo, pra que a gente se potencialize, se perceba enquanto representantes dessas periferia, desses outros poetas, que talvez não participam mas que sentem vontade de estar nesses espaços, para que eles entendam que assim como eu cheguei eles também podem. Então a gente dialoga, a gente produz junto o estadual, também, todos os produtores de slam da cidade, agora estadual também porque nós estamos chegando no Planalto, Feira de Santana, Seabra, Jequié, já está tendo slam então a gente está se articulando com esses outros para o estadual ter todas essas cidades, então, pra que a gente consiga fazer esse diálogo fluir, porque acima da questão, né, de representação local, é estadual. 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).

Mas, 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 Visão⁶⁴ 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 vó ficou muito ‘retada

leva a um conjunto de prédios residenciais. Passaram algumas pessoas que o cumprimentavam – ‘e aí mano?’.

⁶⁴ Batalha de rap que acontece na Sussuarana.

comigo, mas eu gostei bastante” (Bolha – Trecho de entrevista – 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, 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” (Mestre Aedo – Trecho de entrevista – 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. Ai 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 foda-se 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” (Kuma França – Trecho de entrevista – 18/11/2018 – Ressalto, no caso de Kuma, para quem outros saraus não eram “de seu mundo”, que Cajazeiras é um bairro bastante mais afastado destes outros locais mencionados).

Voltando ao nosso lugar, no Cenpah, enquanto se aguarda o início das performances, o slammaster costuma passar pelo público convidando, instigando os presentes a se inscrever, como certa vez 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 assim⁶⁵, outros afirmam que não trouxeram os 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, naquele Slam da Onça, só que aí Sandro me colocou, pra cumprir tabela, essas coisas, aí eu participei”

⁶⁵ 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.

(Mestre Aedo, sobre a edição em que foi campeão – Trecho da entrevista – 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” (Bolha, também sobre a edição que venceu – Trecho da entrevista – 09/11/2018).

O Centro fica num prédio de andares baixo, e o anfiteatro acaba ficando abaixo do nível da rua, porque em um terreno em declive (Vide Fig. 13). Para se chegar ao anfiteatro onde o slam acontece, entra-se por um portão de uma garagem ampla. Dali se percorre um corredor que leva ao salão do anfiteatro. Sempre me intrigou um pouco 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. Aqui, 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, e elas precisam obedecer essa regra, elas precisam, não é uma questão de obediência mas é uma questão de compreensão, que a gente conseguiu estabelecer, que 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).



Fig. 13 – Centro de Pastoral Afro (Cenpah)
Fonte: da autora

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 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, neste último 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. Há também um

espaço à esquerda onde se colocam à venda livros ou artigos alimentícios (salgados), em algumas ocasiões de lançamento de livros ou saraus (às vezes participantes também levam itens para vender de forma independente enquanto assistem à batalha, como pastel e suco). 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: novas vozes da poesia soteropolitana”, quando o anfiteatro ficou lotado –, e que nada mais é que um nicho, um 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, segundo Sandro, cabem 120 pessoas sentadas. Ela está disposta em um L.

Na parede em que não há arquibancada, há uma pintura representando Abdias 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 nestas 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 há atabaques, instrumentos de percussão que remetem a religiões de matrizes africanas. Mas, exceto em alguns 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 deste palco, no nível normal 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 hierarquias e espaços. Não é usado microfone pelos slammers no Slam da Onça, o que libera o artista a se movimentar pelo “palco”.

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 sociabilidade muito cultivado e já de certa forma institucionalizado até pela mídia como característico das populações de

periferias. Uma caixa d'água exposta em um nível pouco acima ao lado direito do palco complementa essa impressão de analogia e afirmação deste espaço.

Na realidade, considerando-se que o público tem intensa participação na performance, e que esta performance abarca todos os signos representados por sua disposição, arquitetura e ornamentos, além do som musical, e vestimentas, 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, “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” (2011, p. 157). O que Zumthor, a seu modo, 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” (1997, p. 216).

Magnani, em “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, por vez, fala-nos de uma “gramática” de ocupação, quando descreve a Rua 24 de Maio, em São Paulo, como um “pedaço negro que aglutina rapazes, moças em torno de algumas marcas de negritude como determinada estética, música, ritmo...” (1992, p. 195). Assim, o cenário do anfiteatro, neste 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. E o cenário, como lugar onde se agenciam estes discursos, também reflete o espaço em que ele se encontra, mostrando permeáveis as histórias das pessoas e paisagens dispostas no texto maior do slam. Taylor, densamente analisando as categorias de cena e cenário, assim propõe:

“Primeiro, para recordar, recontar ou reativar um cenário, nós precisamos evocar a localização física (a “cena” como ambiente físico, tal como um palco ou *place* em inglês; *escenario*, um falso cognato significa palco em Espanhol). *Scene* denota intencionalidade, artística ou outra (a cena do crime), e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A palavra apropriadamente sugere ambos o palco material como o ambiente altamente codificado que dá aos espectadores informação pertinente, como, status de classe ou período histórico. 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. Se, como de Certeau sugere, ‘o espaço é um lugar praticado’, então não há nada como um lugar, porque nenhum lugar é livre de prática histórica e social. Em segundo lugar, em cenários, espectadores precisam lidar com a incorporação⁶⁶ 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” (2003, p. 29-30, 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, o ambiente, seus signos e seus contextos; as performances poéticas e seus textos, no lugar específico em que se dão estas ações – tudo é discursivo e corpóreo, impregnado que está o cenário de todos estes elementos que a um tempo significam e *são* a batalha. Voltarei a refletir sobre isto no último capítulo.

No anfiteatro do Cenpah, 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 menciona esse momento da performance: “A maioria dos slams também oferece um ‘poeta de calibragem’ (coloquialmente conhecido como um ‘poeta sacrificial’ ou ‘bode sacrificial’), que performa antes da primeira rodada da competição para permitir que jurados pratiquem as pontuações” (2009, p. 28).

Neste ponto, cabe destacar a característica ritualizada de um slam, com o uso de linguagem própria, conhecida por todos, gerada pelo conhecimento de suas regras e dinâmicas. E, com respeito aos poemas de calibragem, pode-se traçar um paralelo com o que nos diz Turner, em “Do ritual ao teatro – a seriedade humana de brincar”: “o ritual é uma sincronização de muitos gêneros performáticos e muitas vezes é ordenado por uma estrutura *dramática*, um roteiro, frequentemente envolvendo um ato de sacrifício ou *autosacrifício* (2015, p. 114, último grifo meu). Embora este sacrifício, no slam, seja “apenas” uma brincadeira – e não gere 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.

⁶⁶ O termo “*embodiment*” é utilizado pela autora, e eu uso a tradução de Dawsey, “encorporado”, distinto de “incorporado”, tradução direta de “*incorporated*” (2013, p. 316).

Procedimentos como estes, 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 este tempo todo.

3.3 Chama que vem – o saber performático



Fig. 14 – Bolha se apresenta no Slam da Onça. Noto o olhar sempre zangado ao recitar
Fonte: facebook Sarau da Onça

“Movida pela arte, se descobriu parte.
Reverberando, vivendo e movimentando o corpo no
mundo, levando este corpo enquanto memória”
(Diana Manson, *in* de Jesus, 2018, p. 44).⁶⁷

Por volta de 19:00 Sandro foi cortando pequenos pedacinhos de papel e colocando em um copo plástico, com os nomes dos slammers inscritos. Também cortou pedaços maiores de papel, que forneceria ao júri para que apontassem suas notas. Às 19:30 havia cerca de 13 pessoas ali, sendo mais da metade de rostos conhecidos para mim. Em algum momento entraram duas senhoras. Um pouco antes havia entrado alguém perguntando sobre o curso de padrinhos, que pelo que entendi estava acontecendo no Cenpah, no andar de cima. Então, quando as duas senhoras entraram, Sandro perguntou, solicitamente: “É da formação (de padrinhos)?” E Bolha interveio: “É minha coroa!”. Esta cena me fez pensar como o slam acaba envolvendo um certo

⁶⁷ Trecho do minicurrículo de Diana Manson, ao pé da página em que está seu poema na antologia “Poéticas Periféricas...”. A autora, do bairro do Calabetão, também faz poesia em ônibus coletivos (*in* de Jesus, 2018, p. 44).

tipo de público, em que, possivelmente, donas de casa não são “esperadas”, por exemplo.

Este público, no Slam da Onça, é formado em geral por pessoas que se conhecem. Quando as pessoas chegam, costumam dar-se abraços, beijos e fortes cumprimentos de mão. Algumas vezes Sandro os celebra publicamente. 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. O jogo cênico e a arquitetura do espaço, assim, recriam aspectos do mundo social.

Sandro começou a explicar o funcionamento do slam para quem nunca esteve lá, como sempre faz. Avisou quais são as 3 regras da batalha: o poema deve ser autoral, com no máximo 3 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, nós erguemos a mão até chegar aos 3 minutos e 10 segundos, para avisá-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 adereço⁶⁸.

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

Glazner, na seção “As regras” do livro “*Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*”, ironiza:

⁶⁸ Na Seção “Desconstruindo o Slam de Adereços”, do livro “*Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*”, Lisa Martinovic define: “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 in Glazner, 2000, seção “*Deconstructing the Prop Slam*”, p. 2, tradução minha). A poeta defende o *Prop Slam*, tipo de performance, em que adereços são permitidos.

“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 haikai⁶⁹. As repetições no pantum⁷⁰. No sentido mais simples, as regras do Slam Nacional dão aos poemas uma forma na qual serem apresentados” (2000, seção “The Rules”, 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. Kuma contou-me:

“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 eu escrevi, como foi pra mim escrever, e vem dar nota na minha poesia?” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Hoje, ele 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” (*idem*).

Considero, como Lucena, que “as rinhas, duelos, batalhas, desafios, repentes, improvisações, adivinhações, participam da história da poesia, não foi o slam que inventou sua conexão com o jogo” (2017, p. 137). 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, neste evento ritualizado, cumprindo com suas prescrições e elaborando sobre elas suas formas de jogar. Como Turner aponta, embora regras deem “forma ao processo ritual”, “o processo ritual transcende sua forma” (2015, p 111-112).

Bolha me explicou a seu modo:

“(…) 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, que a batalha é uma exposição de ideais, uma exposição de ideias, assim como um sarau só que a batalha ainda mais

⁶⁹ O haikai, poema tradicional japonês, obedece a muitas regras. “O kigo (costuma-se usar o termo em japonês ao invés de sua tradução: palavra-de-estação) é um termo ou expressão que indica a estação do ano em que se situa o haikai. Os japoneses possuem uma compreensão muito rica e sutil da passagem das estações, marcada por plantas, animais, paisagens e ações humanas específicas de cada época. Um haikai tradicional japonês deve ter obrigatoriamente um kigo”. Disponível em <http://www.nippobrasil.com.br/zashi/2.haikai.petalas/281.shtml> . Acesso em 22 fev. 2019.

⁷⁰ “O pantum (originalmente *pantoum*) é uma estrutura poemática emprestada da Malásia e que se utiliza de rimas cruzadas em suas estrofes (...). O poema é escrito em 3 estrofes de 4 versos cada. Ou seja, um total de 12 versos. Porém, é necessário fazer apenas 6 deles, pois os demais se repetem num padrão bastante específico”. Disponível em <https://arteriapoetica.wordpress.com/2016/07/09/pantum-pantoum/> Acesso em 22 fev. 2019.

porque ‘tá ali em jogo entendeu, ‘tá ali num tipo de jogo, entre aspas’
(Trecho de entrevista – 09/11/2018).

Como, em geral, os jurados são escolhidos entre as pessoas que estão participando do slam pela primeira vez (para evitar favorecimentos), Sandro também dá instruções a eles. Ele orienta que estes devem notar texto e performance – mas assevera: “*Não é teatro, jurado!*” Deve-se notar a dicção, a interpretação. As notas podem ser de 0 a 10, inclusive notas quebradas. Também assevera que os jurados devem ser imparciais, ainda que sejam conhecidos dos slammers que estejam batalhando. 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 nós não ficamos sabendo que notas cada poema recebeu de cada jurado. Mas isso acontece em outros slams.

Logo após sua breve explanação, Sandro escolheu os jurados: primeiro ofereceu os papéis – a tarefa e os pedaços de papel que cortara... – às duas senhoras que vieram ver Bolha, mas elas não aceitaram a indicação. Então se voltou a uma moça sentada a meu lado, que aceitou, e depois selecionou o último aleatoriamente, sendo que nesse momento ele olhou para mim e Valdeck e fez uma espécie de “unidunitê”, escolhendo a ele (Valdeck é participante assíduo dos saraus e slams, editor da Galinha Pulando, editora que publica livros do pessoal do sarau e as antologias, e foi um interlocutor importante no início da pesquisa, mantendo um blog em que fazia um mapeamento dos saraus e coletivos poéticos de Salvador). Não anotei e não consigo me recordar quem foi o terceiro jurado. Nesta noite “escapei” por pouco. Mas na primeira edição do ano, em maio de 2018, eu fui chamada para o júri. Havia pouca gente, e eu vinha participando de saraus no Cenpah há cerca de um ano.

No que toca aos critérios de avaliação dos jurados, Sandro, que fez teatro durante 7 anos em um grupo da Sussuarana – Oloruns da Arte –, na entrevista que me concedeu comentou que

“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 maioral”.

“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 escolhidos estavam sentados a meu lado. Dielson, b.boy que eu 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. Eu não o ouvia nitidamente, porque neste slam houve a participação de uma banda musical, e as notas iam sendo dadas nos intervalos das rodadas, quando a banda se apresentava. Mas recordo-me de que, em algum momento, em vista de apresentações que haviam acabado de ser “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” (2017, p.100).

Em muitos slams o júri apresenta publicamente as notas, erguendo plaquinhas com os números, logo após o final de cada poema. Geralmente são cinco jurados, tira-se a maior e a menor nota e faz-se a média. Lembro-me de apresentar um artigo sobre slam em um seminário na UFBA (Universidade Federal da Bahia), em que a coordenadora do Grupo de Trabalho, professora da Escola de Dança, perguntou-me, como não conhecia o rito, como eram dadas as notas. Eu mencionei as plaquinhas, ao que ela me respondeu com o comentário que, a mim, pareceu um tanto frustrado: “Como nas olimpíadas...?”.

Embora na competição as notas sejam cruciais – decidem quem passa ou não para a próxima rodada e, enfim, quem vai para os circuitos estadual, nacional e até à Copa do Mundo – a avaliação dos poemas não acontece só pela resposta dos jurados, representada pelas notas dadas. Neves, que nos fala desde São Paulo, também se refere a esta “resposta”:

“No caso dos *slams*, essa resposta não se restringe às notas do júri, mas também, e principalmente, à reação do público ouvinte. Esse dialogismo está presente durante todo evento, até mesmo nos intervalos da batalha, quando o mestre de cerimônias anima a plateia com perguntas e respostas (...), ou quando anuncia o grito de *slam* e o público o completa, em coro, como sinal ritualístico de cada retomada ao torneio” (2017, p. 101).

Como também explicita Somers-Willett, falando-nos de sua experiência nos EUA: “A experiência através dos *slams* torna-se não sobre o ato privado, entre autor-audiência, de ler um impresso, mas sobre uma comunicação pública, dialógica, entre autor e audiência. *Slams* de poesia encarnam atos discursivos críticos em tempo real” (2009, p. 21). Nesta interação constante, “o público também é performer” (Dawsey, 2018)⁷¹. “O ouvinte na performance ‘faz parte’ dela, na medida em que, além de seu papel ser tão importante quanto o do intérprete, a poesia é recebida num ‘ato único, individual, fugaz, irreversível’” (Zumthor *apud* Miranda, 2015, p. 59). O público não só aplaude, incentiva, se agita, enquanto plateia. Ele atua respondendo, repetindo, completando, algumas vezes até declamando o poema junto com o *slammer* em ação.

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, faço notar, um poeta pode mesmo “adaptar” seu poema a públicos distintos, a momentos singulares. Somers-Willett menciona que o *slammer* pode fazer “diferentes escolhas quando performando em frente a clientes em um bar esportivo do que quando em frente a estudantes em um grande auditório colegial” (2009, p. 15). Ele pode performar em diálogo com as suas reações. Kuma me contou algo que aconteceu em São Paulo, no 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 (...), eles já constroem, 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, tipo, ‘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

⁷¹ Na mesa “Antropologia e performance: formação de um campo, pontos de contato e perspectivas”, ocorrida na programação do II Encontro Brasil-Colômbia e VIII Seminário da Pós-Graduação em Ciências Sociais, na UFRB, em setembro de 2018

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 – tudo pode acontecer – 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).

Nesse sentido, Émery-Bruneau e Yobé, 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” (2014, p. 253). Vou um pouco além a fim de afirmar 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 o 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 também recita. 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. Na roda de conversa que coordenou na Flipelô, ele narrou a cena às pessoas no evento e apontou para mim, pedindo confirmação: “Né, Dani?”. Ele costuma enfatizar essa sua postura, de pensar em quando se “aposentar” e não fizer mais as coisas, quem fará? Enfim, a meu ver uma postura que também propõe mudar *lugares* hierárquicos na performance.

Mestre Aedo falou, quando o entrevistei, sobre este processo de ensinar e aprender na batalha, desta troca de lugares ou 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, uma cultura 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. Ele afirma que “normalmente o que acontece no palco pode ser transmitido por um mestre a um neófito” (2011, p. 227). Aqui, não apenas aos neófitos, como faz o slammaster quando explica as regras do jogo para a audiência, mas entre todos os participantes e a todo momento. Coelho, 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” (2017, p. 107). É Coelho também quem afirma, em entrevista à TV PUC-MG: “O slam nasce do conhecimento de outro slam, são comunidades que vão se encontrando com outras comunidades” (2017). Algumas vezes, nos poemas ditos em saraus e slams os poetas também se referenciam uns aos outros. 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* de 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, em São Paulo, os nomes de seus companheiros, embora trocando alguns, o que é natural acontecer em performances orais que se repetem, nunca do mesmo jeito.

O conhecimento das dinâmicas e das regras, assim, faz parte do jogo. Regras que são, para Turner, meios motivacionais, 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 poesia⁷²”). 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” (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, tratando de relatos performados pelo povo ndembu, menciona que, “em determinados pontos durante a narração a plateia se junta ao refrão cantado, quebrando a sequência falada” (2015, p. 93). Mas a intervenção da plateia, no caso do slam, na maior parte das vezes não significará uma quebra na sequência.

⁷² Citação de Allan Wolf, poeta e performer, usada por Somers-Willet: “É uma grande festa. (...), as palavras do slammaster Allan Wolf – ‘Os pontos não são o ponto, o ponto é a poesia’ – soam verdadeiras” (Somers-Willet, 2009, p. 138).

Mesmo o erro, a falha, podem ser considerados dentro do fluxo da performance: “A ‘falha de memória’, o ‘branco’ em performance, diz Zumthor, é mais episódio criador do que acidente” (1997, p. 238).

Em alguns casos, porém, ocorrem “ruídos”, que tendem a “desorganizar a performance”, usando termos do autor (*idem*, 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 vem 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”. Usa-se ultimamente 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).

Assim, tudo ao redor pode entrar no fluxo, que “se estende à natureza e aos outros homens no que Csikszentmihaly chama de ‘intuições de unidade, solidariedade, completude e aceitação’” (Turner, 2015, p. 79). Em uma ocasião, o slammer 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.

3.4 Entre ritos e afetos



Fig. 15 – Mestre Aedo e o banner do Sarau da Onça – as casas, e a onça em posição de ataque
Fonte: facebook Sarau da Onça, créditos: Lis Pedreira

“A voz poética (...) nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos” (Zumthor, 2007, p. 86, grifo do autor).

O que chamo aqui de fluxo tem relação também com como a performance afeta seus participantes. Schechner, abordando os pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, fala-nos de 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 tocam 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 Csikszentmihalyi” (2011, p. 218).

O afeto de pessoas é marca na batalha. 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). Para o autor,

“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 sobrevivermos 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” (*idem*, 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 desempenho considerado bom e passar para uma próxima rodada, ou ser finalista, chegar ao slam nacional. Ou também é possível perceber pistas sobre o próprio desempenho através das reações do público. Mas, em uma situação última, “o julgamento final” sempre é do próprio poeta. Sandro explica que:

“Não que as outras poesias sejam melhores ou inferiores a sua, mas pra você é uma coisa muito mais... 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 quando você recebe a nota você sabe onde você falhou, onde você precisa melhorar, e no que você acertou, 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, pra que se você tomou um 9,5 na próxima você tomar um 10,0. Não que o 10,0 diga que você é perfeito, mas que pra você um 10,0 já é, ‘tô no caminho certo, acertei nessa daqui, na próxima eu quero manter o nível dessa daqui’” (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Retomando a questão do afeto, para alguns poetas a vitória no slam nem sempre será em virtude de uma nota 10 ou de uma medalha – mas do quanto impactou 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*” (Sandro Sussuarana – Trecho de entrevista – 30/06/2018 – Ênfases dele).

Também trata de afetar a si próprio, sua trajetória. Mestre Aedo une na sua narrativa a competição e a superação pessoal. Uma não exclui 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).

A batalha, assim, parece tratar-se de afetos. Falam-se de coisas que os afetam, são afetuosos uns com os outros, buscando sair de uma situação de aflição (o drama vivido) pela afiliação (a identificação com os dramas ali narrados), ao sentimento de afeição, em que todos se afetam, e, em ondas, provocam-se. Há uma intenção não apenas de recitar, dizer poesia, mas há uma premência de causar um impacto, de modo imediato. Do slammer no público mas também no sentido inverso. No Slam da Onça, Sandro demonstra muita importância no incentivo aos poetas, como uma forma de acolhimento. Ali deve ser um espaço em que as pessoas sintam-se à vontade para participar, da forma como decidirem, como em outros lugares não podem. Ele passava, então, recomendações conversando com o público, estas que são normas da casa: não se pode vaiar e é necessário absoluto silêncio durante a declamação; além disso, para slammer estreante, as palmas devem ser dobradas. Quando a plateia é pouca, cada um deve aplaudir por dez. Incentivados, assim, slammers e plateia, a confraternizar, em dinâmicas rituais de silêncio e manifesto. Por isso, nos saraus e slams, Sandro ensina sempre que a vaia é proibida e o silêncio é obrigatório. A vaia inibe, ele diz, e o que eles querem é acolher e estimular os poetas.

Kuma depõe:

“Eu me desconstruí muito com relação ao slam, porque eu odiava ouvir só essa palavra, ‘me recuso a ir, porque as pessoas vão estar julgando a poesia do outro’ e tal. Mas depois 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 que tem descoberto “é 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’” (*apud* Lucena, 2017, p. 121). É um processo mútuo: ao escutar o outro, como que escutam a si (confirmam-se); e ao dizerem, se escutam e se fazem ouvir.

Nesse espaço de voz e escuta, silêncio e barulho, é sempre notável a reação da plateia. Os poetas são celebrados com palmas, gritos, incentivos e abraços. Mesmo antes de a batalha começar, enquanto estão sendo realizados seus preparativos, sempre que chega alguém ao anfiteatro que seja conhecido no lugar, ganha uma recepção calorosa. Na última eliminatória de 2018, a cada vez que Bolha se apresentava, Renildo, outro poeta bastante assíduo, exclamava “Palmas pro Bolha!”, pedindo mais barulho para o menino que é, nas palavras dele próprio, “cria da casa” (como me explicou em nossa conversa).

Já, durante os poemas, a plateia costuma reagir baixinho, com onomatopeias como “Tsss...”, “ooou”..., e silenciosamente com meneios afirmativos de cabeça. Quando alguns poemas chegam ao fim, permitida a explosão, o público reage com firmeza: “Oooou!!!”, “Deus é mais!”, ou ainda, com simulações de que agora “Acabou o slam!..”, ou seja, nada mais haveria para ser dito.

Neste laço, o evento transparece dialógico e colaborativo. Sandro “elege” alguém para fotografar, outra pessoa posiciona e monitora um celular para transmitir o slam via *live* no aplicativo Instagram, outro pendura o banner, vários poetas se apresentam nos intervalos, apenas a partir de um chamado de Sandro alguém passa a assumir o palco, a plateia faz sua parte. O evento de certo modo flui com a participação de todos. Fluir, entendido como “um estado em que *a ação segue a ação* de acordo com uma *lógica interna* que não parece carecer de qualquer intervenção consciente de nossa parte” (Csikszentmihaly, *apud* Turner, 2015, p. 77, grifos meus). São poucos “vazios”. Apenas em uma eliminatória lembro-me de ter anotado no caderno que o evento parecia estar desorganizado. A plateia mostrava-se desatenta, conversas atravessavam o

momento da performance, e o slammaster por vezes “se perdia” – coisa que não acontece normalmente. Na quinta e última eliminatória, em setembro, escrevi, entusiasmada: “Vários queriam declamar, Evanilson não conseguia voltar ao palco. Era fluido, ele nem precisava chamar” (Trecho do caderno de campo – 29/09/2018).

Voltando à minha narrativa daquela noite de julho, então, depois de fazer a pequena introdução sobre as regras, Sandro chamou os sacrificiais. A partir de 20 horas havia cerca de 40 pessoas e cada vez chegavam mais. Algumas vezes o anfiteatro já ficou lotado, com mais de 100 pessoas, algumas ficando de pé, como quando do lançamento do livro “Poéticas periféricas...”. Em geral a média de público nos slams gira em torno de 30 a 40 pessoas.

O público estava atento, alguns filmavam e fotografavam. Eu notava satisfação, orgulho nos olhos das pessoas, que a cada poema aplaudiam sorrindo, bradando. Em muitos casos, faziam sinal de identificação, acenando com a cabeça como que dizendo “sim”.

Entre poemas às vezes se puxava uma música. Sandro cantou “Barrados”, de Edson Gomes, que o público acompanhou em coro: “Somos barrados no baile / todos barrados no baile / eles dizem que só para gente bonita” (Edson Gomes, segundo o próprio Sandro contou na roda de conversa na Flipelô, foi um dos primeiros artistas a cantar em denúncia contra o genocídio do povo negro em Salvador). Intervenções também acontecem demonstrando diálogos com outros discursos de resistência que dizem respeito às populações negras e de periferias: nesta noite Adilson Passos era o convidado, tocando com sua banda e lançando o livro “As Mulheres Abayomi”; em outra noite o slam teve a participação de um coletivo performático de mulheres negras; o que configura o espaço do slam como uma plataforma cultural ampla, que dialoga com outros movimentos. Em uma ocasião um advogado pediu espaço para oferecer serviços para a comunidade, referentes a uma ação que pessoas do bairro poderiam mover contra uma concessionária de serviço público.

As trilhas sonoras acabam por compor este quadro discursivo. No Slam da Onça nem sempre há aparelhos de som tocando música. Mas no Slam das Minas e no Slam das Mulé, ambos ocorridos em praças públicas, as caixas tocavam músicas soul norte-americanas ou raps nacionais.

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. Sandro oferecia o copo plástico a alguém da plateia, que tirava na sorte o

nome do próximo competidor, enquanto uma performance já estava acontecendo. A cada novo competidor, Sandro anuncia com um efusivo “Recebam com palmas e muito barulho... Fulano!!”, ao que o público responde com calorosos aplausos enquanto o poeta sai da arquibancada e se dirige ao palco. Para marcar o início de cada performance, Sandro puxa o “grito de guerra” da batalha, gritando: “Slam...!” ao que o público completa: “...da Onça!”, repetindo isso três vezes. Só então o slammer começa a ter seu tempo de apresentação contado. É assim também no Slam das Minas: como grito de guerra, a cada novo competidor a slammaster gritava “Slam...!” e o público respondia: “...das Minas!”. Já mencionei em outro ponto o bordão da Cooperifa. Gritos de guerra e bordões são comuns na cena de saraus e slams, e têm uma função de representação daquela coletividade:

“Com relação aos saraus, vamos encontrar a utilização de alguns bordões utilizados pelos apresentadores nos encontros, que reforçam isto, como o ‘É nós’, e a chamada de abertura da Cooperifa: o ‘povo bonito, povo inteligente’. Merece destacar que o apresentador nestes encontros funciona como um mestre de cerimônia que corresponderia a um Mc do rap e, durante as apresentações, vai criando marcas para reforçar o sentido de coletividade e autoestima. Ao lado dos bordões, os textos vão criando um recorte identitário” (Miranda, 2015, p. 72).

Naquela noite, na primeira rodada, apresentaram-se 7 poetas, duas delas pela primeira vez, as meninas com quem eu conversara no degrau antes do slam começar. Quando Ana Karina se apresentou houve forte reação do público. Sandro exclamou “Que bom que não ‘tô competindo!”. Um slammer, também a modo de elogio, declarou: “Vou pra casa!”. Lembro-me de outras anotações de campo em que registrei que essas reações são comuns nos slams, e chamaram a minha atenção:

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).

Alguns slammers leem o poema na tela do celular. Outros performam de cor. Poucos slammers se apresentam lendo “à moda antiga”, no papel. Mestre Aedo, certa vez, se apresentou lendo um poema escrito à mão em um caderno, mas ele não estava competindo. Depois de suas performances, alguns slammers cumprimentam companheiros na plateia enquanto sobem os degraus da arquibancada de volta a seus

lugares. O público demonstra identificação e apreciação durante as performances balançando a cabeça, murmurando, ou no fim de cada uma delas com palmas, assobios e interjeições de incentivo (“Uhull!!”).

Quando Rilton Jr., que já havia ganhado a segunda edição do Slam da Onça este ano, declamou, lendo em um papel, percebi meneios de cabeça, e a jurada ao meu lado exclamando: “Deus é mais!”. Depois se apresentou Bolha e pessoas na plateia fizeram coro ao seu poema, indicando ser algum refrão já conhecido. Bolha 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, falando alto, firme e – o que mais me chama a atenção nele – com muita raiva.

Sandro, entre uma e outra poesia, tecia comentários, e disse ter vergonha de falar que escreveu um livro, demonstrando admiração pelos jovens poetas que haviam se apresentado, como sempre faz, inclusive quando está em outros ambientes, como na roda de conversa em que ele falou sobre o sarau, no Instituto Goethe⁷³. Sandro nos contava que conhecera recentemente um poeta jovem que estava realizando performances e que lhe disse que se inspirava nele. Sandro lhe respondeu “eu faço isso há anos, mas você que começou agora já está fazendo muito melhor!”. Naquela hora lembrei-me da entrevista, que ele já havia me concedido meses antes:

“A gente conseguiu estabelecer que a competição não é o fim, né, não é o fim, mas é um caminho, é um começo. Não é o competir pelo competir. A competição, pra gente... é muito mais plausível que todo mundo se sinta capaz de fazer, independente de quem for, de quem tem 10 anos, 15 anos, 20 anos de escrita, e quem tá chegando agora, né. 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 primeira rodada teve ainda a apresentação de Thaianne Ramos – que “queimou” a largada, começando o poema antes de Sandro ter convocado três vezes o grito de “Slam da Onça”. O público riu e assobiou. Muito jovem, seu poema narrava em

⁷³ Na mesa sobre descentralização e ocupação cultural, no evento Diálogos sobre gestão cultural, realizado no Instituto Goethe em novembro de 2018.

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, o resultado de quem passa para a próxima etapa, indicando-se a quantia de décimos de diferença.

Enquanto Sandro fazia esse procedimento, declamaram alguns poetas que também se apresentam em outros saraus. Em muitos momentos como esses de microfone aberto, fora da competição, a plateia acompanha o poema em coro, pois são poemas já conhecidos daquele público. Eu mesma já conheço alguns e consigo até dizer junto algumas palavras, em especial no final, porque sou péssima em gravar versos. Alguns trechos me chamam mais a atenção e acabo decorando, até porque a musicalidade dos poemas facilita memorizá-los (às vezes quando leio algum dos poemas que vi performados, me recordo exatamente da voz do poeta e da entonação que utilizou ao declamá-lo). Eu também bato palmas, sorrio para aqueles poemas cuja originalidade e criatividade na construção da temática e das frases me deixa mais admirada. Mesmo neste slam em que eu estava filmando com minha pequena câmera cada uma das performances, logo que elas acabavam eu procurava me desvencilhar do equipamento e bater palmas.

Antes de Sandro anunciar quem passara para a segunda rodada, chamou mais uma música, também de Edson Gomes, intitulada Camelô: “Quando a polícia cai em cima de mim / Até parece que sou fera / Quando a polícia cai em cima de mim / Até parece que sou fera / Até parece, até parece”, no que foi acompanhado pelo público, e emendando com um poema seu, que também já vi ser recitado algumas vezes:

“(…) Já passou da hora de a gente se informar
De entender que ser malandro mesmo é estudar
deixar os racistas com raiva e se formar
Esfregar o diploma na cara deles e gritar
Que a revolução não será com armas
Será com papel, caneta e a favela toda graduada! (Trecho de “Favela Graduada”, publicado no livro “Poéticas periféricas...”, Sussuarana *in* de Jesus, 2018, p. 136-137).

Em seguida Sandro anunciou os slammers que seguiam na batalha. Perto das 21 horas o slam se encaminhava para o final. No intervalo em que Sandro ia apurar as notas e anunciar quem iria para a última rodada, Rilton Jr. se apresentou novamente e compartilhou seu sentimento de que estar ali lhe dava vontade de escrever mais, dava energia. 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, 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 (...).” (Postagem de abril de 2017).

São várias as formas do dizer “sim” ao poeta que declama... Alguns assistem sérios... só aplaudem no fim. Mas todos escutam com muita atenção, ora com seriedade, ora sorrindo, demonstrando orgulho e satisfação, a frente ativa. 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 eu 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. É o que o toca. Logo o imaginei em um baile, arriscando passos – eu já o vi dançando com o irmão no sarau!... – de olho em alguma mina, apaixonado... Pela mina, pelo som, pela rima (Trecho do caderno de campo – 25/08/2018).

Assistindo ao vídeo da apresentação de Kuma no Slam BR⁷⁴, em São Paulo, também percebi muitas palmas e concordância do público, em especial em um verso. Kuma é incisivo, recita com furor, alguns versos com raiva.

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

E em alguns deles a plateia exclama “Oooooou!!”. Ele declama de pés descalços, abaixo do palco. Atrás dele está, no palco, um intérprete de Libras⁷⁵. 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!!”.

Neste verso, vejo algumas meninas que erguem os braços, em êxtase, balançam as mãos, a meu ver como quem diz “toma!”, gritam.

Eu havia anotado sobre uma performance no caderno de campo: “Muitas palmas e concordância de uma menina no verso de Kuma sobre ‘se fosse pai já teria abandonado’” (29/09/2018). Parece-me, assim, que esta reação é comum neste verso quando ele declama este poema, mesmo frente a públicos e em contextos diferentes. Estas reações comuns me fazem pensar que, nas batalhas, por agregarem pessoas que possuem vivências bastante parecidas, é como se elas estivessem “sendo ditas”. Quando o verso assim reverbera, ele “bateu” – é como se o público dissesse ao slammer, em troca: você está me dizendo, dizendo de mim mesmo.

Assim, nas considerações de Souza:

“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” (2011, p. 85).

⁷⁴ Com o título “Poesia Pesadona de Juh França no Slam Brasil”. Kuma adotou este nome posteriormente. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ykzGCiV-UCQ>. Acesso em 28 fev. 2019.

⁷⁵ No Slam BR costuma haver um intérprete da Língua Brasileira de Sinais.

E, ainda:

“Por fim, compreendemos que a ação do público na *performance* está estreitamente relacionada ao sentimento de coletividade de seus participantes. Eles estão dispostos a encontrar em sua subjetividade a concordância com o outro. Desse modo, o momento de atenção ao próximo se faz oportunidade de ouvir ecoar as suas próprias reflexões” (*idem*, p. 113).

Três slammers batalharam ainda na final desta noite: Bolha – sempre muito furioso; Ana Karina – irônica, cantando uma paródia do Hino Nacional que pareceu impressionar bastante, e Heder Novaes, a meu ver em seu jeito mais sereno de recitar. Após essas últimas apresentações, seguiram-se mais performances fora da competição. Rilton Jr. cantou um poema à capela. Estas apresentações que não participam da competição me parecem um espetáculo de poesia, em que os poetas e poemas são conhecidos do público, que às vezes “recita junto”, e que a plateia aprecia de um jeito diferente da sua fruição na batalha – que em geral provoca admiração pelo surpreendimento. Não houve nessa edição poetas novos, com poemas inéditos, fora da competição. E mesmo as slammers que batalharam pela primeira vez ali – Ana Karina e Thaianne – já fazem parte do circuito de batalhas de rap e poesia há algum tempo, como mencionei anteriormente ao comentar nossa conversa na calçada.

Depois deste último intervalo, Sandro começou o suspense para anunciar o campeão da noite. Ele e o público pareciam “jogar um jogo”: ele dava informações, disse que a diferença foi de 0,1 do 1º pra o 2º lugar e de 0,2 do 2º para o 3º lugar. Que primeiro iria dizer quem fora o 2º lugar. 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, a estreante Ana Karina. Em meio a aplausos efusivos ouvi alguém afirmar “Se ela não ganhasse ninguém ganhava!”, o que demonstrava que ela realmente agradou, como me pareceu.

Ana desceu ao palco para declamar mais uma vez, o que fez com ímpeto. Alguns versos nos slams trazem o achado de um argumento que surpreende – causa impacto a conclusão à que chega – um raciocínio de forma a desvelar uma ideia que alcança a todos e, na maior parte, ainda com a coincidência bela da rima. De Ana Karina lembro

de haver anotado um verso, não recorro em qual rodada: “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 “os espectadores vibram com slammers que conseguem tirá-los de onde estão” (Nascimento, 2012, p. 101).

Sandro reagia atrás, no canto do palco, como se se escondesse contra a parede, rindo com satisfação como quem concorda plenamente com uma verdade que precisa ser dita e está sendo lindamente escancarada. O público também sorria, balançava a cabeça, como a concordar, coçava a cabeça como quem é atingido (por uma reflexão, uma verdade que já conhece, mas não via de tal forma verbalizada). Alguém disse que ia respirar, beber uma água...

Ao fim, tentei descrever a sensação que tive naquele momento, de slam acabando, com o último poema apresentado e todos nós como que “*acordando*” da *performance*. Nesta tentativa, refleti que a sensação é de que estavam todos... eu escreveria desnorteados, mas não seria verdade, porque eles todos têm um norte muito claro... Também não posso dizer que foi como se saíssemos de um transe, ou acordássemos naquela hora, porque estávamos todos de olhos bem abertos, com a consciência o tempo todo sendo afetada... escrevi então: como se *atingidos*. Tocados. Mexidos. Ao fim, parecia que todos saíamos de um rito em que *comungamos*, festejamos, dialogamos, e dele saíamos diferentes.

As pessoas começaram a sair, e enquanto saíam cantaram juntos. 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, Thaianne e Ana Karina. Comentei com Ana 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 Cabula⁷⁶.

⁷⁶ No dia 6 de fevereiro de 2015, 12 jovens foram mortos pela polícia na Vila Moisés, no Cabula, alegadamente em confronto. À época, os agentes policiais afirmaram haver agido em legítima defesa, mas laudos levaram o Ministério Público a caracterizar o crime de execução sumária. Todos os 12 mortos eram negros. Segundo reportagem do Correio Nagô, linkada a seguir, apenas dois deles tinham antecedentes criminais. O caso, que ainda segue em julgamento, ganhou repercussão e vem sendo acompanhado pela Anistia Internacional e movimentos como Reaja e Será Mort@, denunciado como mais um episódio de extermínio de jovens negros no país. Algumas matérias da época a respeito estão nos

Alguns slammers importam-se menos outros mais 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 desta questão na narrativa que fez em seu blog sobre sua participação no evento. Note-se que os jurados, nesta 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 (*sic*) e não sabia disso, sabia apenas que tinha mandado muito mal e que eles não curtiram ou não entenderam” (Trechos retirados do blog do autor, 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 estas sobre as batalhas, o momento de encontrar-me no ponto de ônibus à saída do slam acabava fazendo parte, também, de toda a performance. Esta foi a única vez em que eu 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

(2011, p. 3). 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 falar de 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”, quando as pessoas conversavam sobre o que aconteceu (Schechner, 2011, p. 230). Essa cena não se repetiu, que eu tenha presenciado, em outras edições, mas 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 da partida”, como os espectadores de esportes (*idem*). A alusão a espectadores de esportes também se aproxima à plateia performática que algumas vezes lembrava uma torcida – o público dá incentivos a Bolha, completa seus versos, diz “eu falei que você ia ganhar!”.

Era o momento de comentar sobre os poemas apresentados, como as duas jovens poetisas o faziam, em nossa conversa nesta noite que narro, sobre o poema de Thaianne, apresentado na 1ª rodada. Esta achava que havia falado tão rápido que ninguém entendeu, mas a amiga a apoiava, dizendo que era impressão dela. Ana dizia que no fim não sabia se aplaudia, porque o poema era triste, pesado. E eu nunca tinha pensado na possibilidade de outra forma de reação que não aplausos e gritos... Um poema que fosse triste e impactante deixaria a plateia em silêncio?

Eu demonstrei admiração por elas com tão pouca idade já fazendo tudo o que fazem, comparando com como eu era nessa mesma idade. Ana justificou dizendo que se tratava do jeito como a gente cresce... Ela contou também que quando avisou à mãe que ia ao slam, ela disse que se vencesse ia ser por elas (a mãe e a companheira da mãe). Achei interessante apontar como alguns deles, pelo menos, envolvem suas famílias na batalha, ou na existência do sarau, como Bolha que levou “sua coroa” pra assistir, Ana que dedica a vitória à sua mãe e, durante o slam, uma menina respondeu ao celular em voz ligeiramente alta em meio a uma performance – o que dificilmente acontece – e ela parecia informar à mãe: “Tô no sarau!”.

As meninas perguntaram, como para confirmar, se eu estou na faculdade ainda, e disseram que eu tenho cara de “muito estudiosa”. Elas também deviam estar me observando em alguns momentos... situação como a que também anotei em meu caderno de campo no Slam das Mulé:

Notei que o informante⁷⁷ também me observava, já que reparou quando eu me levantei e os dois homens supostamente me seguiam, e que eu era de fora, ensejando “proteção”. Em algum momento ele perguntou se eu me incomodava com a fumaça do cigarro, porque achou que eu havia levantado em uma ocasião e saído da arquibancada por causa disso, mas assegurei-lhe que não, que nem havia percebido (não teria me levantado por causa disso, tampouco). Assim, além de uma observadora observada, também processei a ideia de que ele fez uma leitura “equivocada” de mim, assim como eu posso ter feito muitas leituras erradas deles... (Trecho do caderno de campo – 18/08/2018).

Assim, com todos os possíveis equívocos de interpretação e contando com meus próprios recursos e percursos, considero que este trabalho contém as minhas narrativas, eu contando sobre o Slam da Onça, daquela noite e de outras tantas em que me aventurei neste campo de batalhas. Minhas narrativas sobre as narrativas às que assisti e das quais participei, narrativas estas que se firmam nos embates poéticos, nos textos performados, no formato contestador das performances, nas relações entre os atores, suas formas de estar juntos, na minha presença, e de certa forma nos discursos gerais construídos perceptíveis. 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, a reação do não-público (aquele que simplesmente passa pelo slam e pode apenas seguir seu caminho, sem participar, também “diz” sobre o evento), o entorno (o lugar onde acontece a batalha: o espaço da performance, a rua, o bairro), as regras, a indumentária (as formas de vestir também podem adquirir caráter de afirmação de identidades e de contestação), as chegadas e movimentações – que dizem sobre as sociabilidades –, as vozes que são ouvidas, os gestos – que sempre dizem algo, 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... enfim, diz D’Alva: “Slam é performance, tudo influencia. A música que toca, se chover e o poeta mais forte não conseguir chegar... e é um encontro de memórias. Só quem esteve presente naquele momento leva” (2018).

⁷⁷ Um termo mais apropriado, como descobri em minhas leituras e experiências, seria interlocutor. Mas aqui reproduzi o termo tal qual utilizei nas minhas anotações da época.

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 e 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, 2017, p. 107).

Assim como Kuma pedia silêncio porque queria dizer seu poema, como poemas com palavrões podem levar notas mais baixas..., a performance é do slammer, do público, dos jurados, tudo pode interferir no resultado. “A movimentação de uma pessoa que se levanta, atende o celular, fala alguma coisa durante o poema, que vibra ou negativiza diante de algo, altera a intenção do poema” (Coelho *in* Silva e Bicalho, 2017, p. 288-289). Também a chuva que deixa o competidor ilhado – sua mobilidade. O que circunda o slam, o que está na vida destas pessoas é slam também.

4. As batalhas da batalha

4.1 Armados até os dentes – traficando informação



Fig. 16 – Indemar Nascimento “aponta” suas palavras
Fonte: facebook Sarau da Onça, créditos: Lis Pedreira

“Pratos limpos e mesa posta / para por o assunto na mesa / É preciso falar dessa violência que mata / que não permite que o outro exista / e não permite que o outro seja” (Evanilson Alves – Trecho do poema “Não nego voz”, recitado no Slam da Onça – 29/09/2018).

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” / tentei!, 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 visões” (Bolha – Trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018).

Bolha é um menino de 16 anos, de Sussuarana. 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, recitava com raiva, gesticulava 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 recorria sempre à munição poética, a referência à arma da poesia contra a arma letal, da polícia e do tráfico, ou contra a arma muitas vezes sutil 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, e de muitos poetas marginais.

“Puxa, o que eu gosto muito é dos raps que eu escuto... eu gosto de escutar muito rap, e esses raps mesmo falando da realidade... uma banda daqui de Salvador que eu gosto muito é o pessoal do...⁷⁸, eu gosto bastante deles, que eles falam mesmo sobre as coisas que acontecem, sabe, e tipo não têm medo de colocar a cara ali, ‘tar se expondo, e falando que eles já traficaram, entendeu, e como é ‘tá ali na vida bandida e fazer essas coisas tudo, apesar de tudo eu não tenho essa vivência mas, querendo ou não eu ‘tô ali no meio, entendeu, de pessoas, e tals, até na minha própria família, mas eu gosto muito de me inspirar neles e algumas pessoas assim de fora, assim, tipo MC Cid, sabe, pessoas que gostam de coisas críticas porque 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, ou alguma coisa do tipo, sabe, ou até de ser notícia, entendeu, de ir de boca em boca assim, ‘ó, ‘tá acontecendo isso, ‘tá acontecendo isso’... entendeu?” (Bolha – 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

⁷⁸ No momento da entrevista o nome passou-me despercebido e na gravação não consegui, infelizmente, compreender o nome que ele citou.

artistas) em alguns versos pessoas no público declamam junto, fazendo coro: “Tei Tei!” – compartilhando seu disparo, e concluindo com ele – “traficando várias visões”!

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”. Em anúncio na página do facebook do Slam da Onça, chamando para um evento, encontro o convite: “as melhores pedradas poéticas da noite, levam premiações. Não se esquece de chegar com antecedência para fazer sua inscrição, hem?!”. O Slam Deixa Acontecer, que ocorria na Sussuarana Velha no mesmo ano, anuncia nas suas postagens: “Nós batalhamos com palavras! é assim que mantemos viva a poesia nas periferias de Salvador e de todo o Brasil” (postagens de agosto de 2017). Aqui busco ampliar metaforicamente estes termos, usados tão frequentemente por eles, para falar das poesias ditas no slams e na literatura periférica, para pensar o slam como um “tiroteio de palavras”, um tiroteio que atinge, afeta consciências, produz sentidos de comunidade, busca “chegar antes da bala”, como alternativa de vida e resgate daqueles que vivem em ambientes e cotidianos precarizados e violentos. Os slams, por configurarem-se “batalhas”, trazem esse tiroteio, estas pedradas, muito mais presentes: tornou-se essencial – o que também é um ponto de crítica que desenvolverei em outro momento – que os poemas ali ditos sejam combativos, de denúncia, tragam reflexão, provoquem. Assim, nos slams, ritualiza-se uma batalha “contra o sistema”, contra a violência que seus atores vivenciam cotidianamente; em que se efetuam disparos, em forma de palavras, 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...”, de Jesus, 2018).

A referência à palavra – e à voz poética – como arma é compartilhada com o rap, como atestam estes trechos:

“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, 2017, p. 88, fala sobre a performance de um participante de batalhas de rap e de poesia em Belo Horizonte).

“Não raro, o rapper estabelece comparações do seu microfone com uma arma (da qual o pensamento é, geralmente, a munição)” (Salles, 2007, p. 90).

“A comparação, amiúde praticada pelos rappers, de sua arte com uma retórica do armamento representa a um só tempo o vínculo e a fissura entre o poema e a realidade: aqui os tiros atuam ‘como um ataque cardíaco do verso / violentamente pacífico, verídico’ (Racionais: ‘Capítulo 4, versículo 3’). A reprodução onomatopaica dos sons de armas sendo engatilhadas e disparadas, recurso presente em diversos raps, diria Caio B. de Mello, ‘é índice da recriação de um ponto de vista colado à ação, [...], do esquivar constante e nem sempre eficaz do narrador por entre os tiros que entrecruzam na experiência’. Para o autor: ‘A palavra que vale um tiro é o verso incessante, à beira de um ataque cardíaco’” (*idem*, p. 94).

Tão fortemente ligados à cena do rap em Salvador, muitos poetas de saraus e slams trazem dali essas formas de narrar, de quem, não posso dizer melhor, “se esquivam” “por entre os tiros” de sua experiência. Evanilson Alves foi entrevistado em 2013 pela estudante de Comunicação, e também moradora da Sussuarana, Elisane Alves dos Santos, em matéria publicada no Jornal GGN, sobre grupos culturais do bairro. Tratando dos temas mais comuns nos saraus, desigualdade social, violência e extermínio de jovens, preconceitos e política, entre outros citados pela reportagem, Evanilson afirma: “a arma utilizada são as palavras da boca dos poetas e poetizas (*sic*) das baixadas e vielas do bairro” (Alves *apud* Santos, 2013).

E na batalha, se não há microfone como no caso dos MCs, as armas podem ser outras, como enumera Turner ao falar sobre conflitos que os rituais buscam solucionar: “podem ser olhares, gestos, palavras, socos, lanças ou revólveres” (2015, p. 154). Quando entrevistei Bolha eu o fiz notar que até ao conversar ele tende a esboçar com as mãos o gesto de uma arma de fogo. Nas performances, muitas vezes é feito o sinal de arma, de disparo. Por vezes uma arma pequena, com uma das mãos, por vezes, um fuzil – usando também a extensão dos braços.

Elton Henrique, do bairro de Mata Escura, próximo de Sussuarana, também de pés descalços, bermuda jeans, camiseta esportiva sem manga, corrente prateada no pescoço, assim disparou seu poema, como se contasse algo e “trocassem ideia” com o público, com gírias e uma gíria 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 bem ali / pega a visão, ó / 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 *em referência ao funk, Passinho dos Maloka, ergue as mãos e as balança, também no que se assemelha a duas pistolas* / e segue o baile / e o cego, em Braile / já consegue enxergar / quem são os de verdade / estão aqui / ao meu lado *aponta para os que estariam ao seu redor, inclusive com as mãos abrangendo o público* / agora abaixa esse som / que só faz aumentar a fúria (T.P.⁷⁹) / 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 de Coca / filho de quem? *Pergunta ao público* / filho de Nina” (Elton Enrique – Poema recitado no Slam da Onça – 29/09/2018).

⁷⁹ 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.

Neste poema, o slammer trata de violências cometidas pela PM e por traficantes, enquanto 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...”⁸⁰ (Bolha – Trecho de poema recitado no Slam da Onça – 28/07/2018).

De um lado a liberdade simbolizada pela poesia, de outro o medo da polícia ou do tráfico. Recorro a Zumthor, que 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 (...)” (1997, p. 283-284). Embora eu tome muito cuidado com o uso do adjetivo “fraco”, compreendo o termo como se referindo à situação de um grupo ameaçado, desvalorizado e oprimido. 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 estes e outros temas que lhes afetam, através do que consideram a “função”⁸¹, o “corre” dos poetas das periferias – recorrendo à outra metáfora que, além da arma, é constante nos poemas de slam – o “tráfico de informação”. Nas palavras de Mestre Aedo:

“Emicida lançou até uma música recentemente... que no início ele faz um trecho que ele fala assim, se você rebater um palavrão com outro palavrão eles só vão ouvir o seu. E depois eles falam que os inimigos e seus lacaios, vêm com tudo, jogam sujo, e a gente não pode simplesmente reagir com a mesma baixaza. E realmente, essa forma de a gente escrever e a gente compartilhar conhecimento, porque só escrever não é o bastante, a gente tem que compartilhar, a gente tem que resgatar os nossos, trazer pro combate, e aumentar o nosso exército porque acho que a melhor forma da gente combater esses problemas é a gente se municiando de informação real. É trazer informação, conhecimento pro nosso povo, pra que eles saibam não só os problemas que eles ‘tão lidando, mas como reagir a esses problemas sem precisar se rebaixar...” (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

Contra toda a opressão a que a população periférica está exposta, a função dos poetas passa a ser a de disseminar informação a seus pares (“os nossos”, como diz Aedo), e “trazê-los para o combate”. Neste contexto, usar da referência a atividades ilegais para falar de sua poesia – referir-se, como Kuma o faz, no poema que trago a seguir, a si mesmo como “aviãozinho” ou “falcão”⁸², recrutando jovens para o tráfico de poesia – acaba sendo uma estratégia em resposta a preconceitos que já são a eles constantemente lançados pela sociedade. Evanilson Alves, em 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). E Kuma diz, em seu poema “(R)evolução”, já mencionado, recitado em slams e publicado na antologia “Poéticas periféricas...”:

“ouvi alguém falar
E finalmente aceitei um padrão
E me rendi à categoria de traficante de informação” (in de Jesus, 2018, p. 90)

Quanto a isso argumenta:

“Não, não é uma crítica é uma resignificação 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).

Narro aqui um poema performado por Kuma no Slam da Onça, repleto de referências que se podem considerar estratégicas como essa⁸³. Diferente de Elton Enrique, Kuma declama este 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 *este 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

⁸² 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”, o fogueteiro, geralmente um menor, que vigia a favela e avisa da eventual chegada da polícia.

⁸³ Porque Kuma declama algumas vezes com certa rapidez, num ritmo intenso, e pela acústica própria do lugar, alguns pequenos trechos eu não consegui transcrever inteiramente, o que não interfere, a meu ver, na compreensão do poema e seu teor.

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 / 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 cheia 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 eu 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 pasteis e coxinhas, porra, não seja mais um bosta / e perceba que a esquerda vira a direita/ assim que a gente vira as costas e, *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 plataforma de ascensão social – e a valorizar a ancestralidade; critica o racismo e o biopoder que enviam muito mais negros (do que brancos) ao sistema carcerário; enfatiza o empoderamento coletivo – não adianta só o seu próprio “corre” dar certo – e conclui expressando crítica política com inesperada independência partidária, quando estávamos a uma semana do primeiro turno das eleições de 2018, que já polarizavam, e o fazem até nossos dias, o país⁸⁴.

⁸⁴ 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.

A poesia nas vozes marginais converte-se assim em munição de uma guerra simbólica. O discurso engendrado neste contexto toma a forma de uma disputa entre um “nós” e um “eles” demarcado – “nós” das periferias, negros – e um “eles” – todos os que estão fora daqui os burgueses, os ricos, os do centro⁸⁵. Muitas vezes, no discurso poético esse antagonismo traduz-se em um eu-lírico que aponta para um “você”, que representa não o público a quem o poeta está se dirigindo fisicamente na performance, mas o sujeito a quem ele deseja arremessar suas palavras. Em outros casos, o “você” está representado no público, a quem o poema então deve aconselhar e despertar.

Mais uma vez, um modo narrativo que guarda vínculos com o rap:

“Quem prestar atenção nas letras quilométricas do *rap*, provavelmente vai se sentir mal diante do tom com que são proferidos estes discursos. É um tom que se poderia chamar de autoritário, mistura de advertência e de acusação. A voz do cantor/narrador dirige-se diretamente ao ouvinte, ora supondo que seja outro mano – e então avisa, adverte, tenta ‘chamar à consciência’ – ora supondo que seja um inimigo – e então, sem ambiguidades, acusa” (Kehl, 1999, p. 97-98).

No poema de Kuma, reproduzido acima, o poeta se dirige aos pares, buscando despertar sua consciência – “o tempo, corre, preto... / então chega de ser um ponto preto / mancha logo esse papel”. Kuma e seus pares enfrentam um “ele”, que se incomoda com a ascensão dos pretos e pretas: “o sinhozinho tá fodido / porque os pretos que ele tanto odeia / hoje é seu colega, ó, de faculdade”.

Em “Afro Conveniência”, Fabiana Lima (vice-campeã do Slam BR em 2016) e organizadora do Slam das Minas em Salvador, vocifera a um outro grupo:

“É o quê? É o quê?
 Que você quer falando da solidão da mulher preta?
 Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?
 (...)
 você pode até ter um cabelo encrespado,
 mas, a cor da sua pele coloca você em um lugar privilegiado.
 (...)
 porque solidão e feminicídio quem sofre de verdade,
 são as mulheres como eu, as mulheres estereotipadas
 com traços marcantes de negras das senzalas” (Trecho de poema recitado no Sarau da Onça em maio de 2017 e publicado no livro “O diferencial da favela...”, Sarau da Onça, 2017, p. 39).

⁸⁵ Não foi uma tarefa fácil compreender a mim mesma neste sistema, e tratarei desta discussão em outra seção deste capítulo.

Neste caso, Fabiana se refere a mulheres, brancas e, pelo que percebo, também mulheres pardas, negras de pele mais clara, que “podem até ter um cabelo encrespado” mas que, segundo outro trecho, sempre tiveram “homens jogados aos seus pés” e ficam “pagando de vítima”. A cor de sua pele, mais clara, não as coloca no mesmo lugar de “legitimidade” para falar de sua solidão.

Outras vezes ocorre que o “‘outro’ que oprime” não esteja “necessariamente do outro lado da ponte, mas no seio do próprio território periférico”. É o caso de quando se fala de “abuso sexual, violência doméstica, agressão a gays ou abandono de filhos pelo pai” (Minchillo, 2017, p. 7), temas que também aparecem no repertório do slam aqui. Minchillo aponta que, desta forma

“(…) a conexão entre *slams* e território periférico se dá menos por circunstâncias estritamente geográficas do que por uma relação de afinidade constantemente recriada (...). Deste modo, de um poema a outro apresentado num mesmo evento de *slam* pode ocorrer uma reconfiguração de alianças, mantendo-se como elo a solidariedade entre os subalternos, os que ocupam um lugar social desvalorizado, tem (*sic*) sua existência aviltada, sua cidadania confiscada e vivem sob ameaças e riscos” (*idem*).

O grande inimigo, no entanto, ainda são os brancos que estão “do outro lado”. No poema “Na mira”, de Carlos Meneses (Mestre Aedo), em que está se dirigindo aos “seus”, em dado momento faz um aparte para se dirigir aos que estão do outro lado, do lado “do sistema”, trocando seus interlocutores (os grifos são todos meus):

“É que a gente quer crescer e não quer levar tiro, parceiro!
Vivemos onde bala perdida acertam alvos certos.
E o alvo somos nós, pretxs!
Redução não é a solução!
Escutem bem, redução não é a solução.

Prestem atenção, peguem a visão!
Está tudo esquematizado!
Eles não nos dão educação, pois prender o jovem preto é bem mais prático!”.

“Aí, Senhores representantes: existe uma falha no sistema de vocês, que eu nem deveria mencionar.
É que vocês nos fornecem armas para depois nos prender e matar...
Mas esquecem que no processo, nós podemos aprender a atirar?
(...)
Vocês estão na minha mira!”

Para então voltar a falar com os seus:

“E quanto a nós, povo preto...
 Já disse Evanilson Alves
 Nenhum passo atrás!!!
 Eles estão nos caçando, nos matando, nos exterminando.
 Então *preparem as suas armas*, antes que isso ocorra.
 Porque o jogo agora é Xeque-e-mate...
 ...ou xeque-e-morra!” (Poema “Na Mira”, de Carlos Meneses, *in* de Jesus, 2018, p. 34-35).

Minchillo reflete de forma que vejo bastante lúcida, buscando complexificar tal divisão, encontrada no discurso dos poemas de slam e da literatura periférica entre “os de cá” e “os de lá”, sobre o que ele entende como uma estratégia de “combate” (2016):

“(....) o território periférico é costurado por uma voz poética que, para além das peculiaridades dos textos e autores individuais, estabelece de forma basicamente uníssona a comunhão de um ‘nós’ em nítida oposição a um ‘outro’. Na cartografia social proposta por boa parte dos textos apresentados nos *slams*, a periferia só se constitui como reverso de um centro, dois blocos supostamente homogêneos, que estão em pé de guerra: do ‘lado de lá’ o burguês, o branquela, o *playboy*, a patricinha fazem parte do ‘sistema’ que oprime e que tem a seu favor a brutalidade policial, a mídia mistificadora, o poder do dinheiro e a corrupção política. Na minha perspectiva, nessa divisão esquemática reside a força retórica e certa debilidade política da mensagem dos textos que costumam circular nos *slams*. Compreende-se que a estruturação binária do espaço geográfico e social da metrópole tenha origem em desequilíbrios verdadeiramente observáveis na distribuição do poder e da riqueza. Mas ela desautoriza, ao menos como estratégia discursiva, qualquer aliança ou empatia *entre* esses espaços, mantendo um fosso profundo, que supostamente deveria ser suplantado, num exercício de utopia, entre periferia e centro. Mas aqui talvez interfira com mais força um *wishful thinking*⁸⁶ que revela meus próprios pressupostos e expectativas, alheios aos sentimentos, perspectivas e vivências de um grupo que historicamente experimenta outro e mais difícil lugar social” (2017, p. 9, grifos do autor).

Nessa “guerra” por enquanto tem restado pouco espaço para o amor. Ainda é discreta a dedicação dos poetas de slam a temáticas que não sejam engajadas, combativas, de denúncia. Bolha contou quando eu 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*

⁸⁶ “Pensamento desejoso” (tradução minha).

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 – e é produzida como vetor de reflexão e mudança. Mesmo quando se fala de amor. Trago trecho do poema de Rick Lima, que trata do amor homoafetivo, reprimido por grande parte da sociedade:

“...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 nestes saraus e slams que visitei – um deles, que não gravei nem transcrevi, mas já o mencionei anteriormente, falava sobre o clima em um baile *black* – ainda quando não se mencionam armas, subjetivamente estes poetas estão sempre fortemente armados de uma potência de revolução, referenciando sua cultura e seus valores em cada verso singular. Outro poema 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 esta 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, falando também sobre slams, afirma que certos grupos

“costumam se cobrir de códigos próprios sem os quais um integrante pode se sentir deslocado, fator que determina tendências temáticas, ideológicas e até indumentárias, em certos casos. Em situação de *performance*, 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. Disso resulta também a sensação de pertencimento” (2011, p. 110).

Isso me faz pensar no “horizonte de espera” de que fala Zumthor – 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 (1997, p. 193). Coelho afirma que a escrita nos saraus de periferias e slams parte das relações do autor com o mundo, seu ambiente social – “o universo daquilo que é o espelho de pessoas afins, de movimentos afins que vão te direcionar a um pensamento” (2017, p. 288). Deste modo, 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 se não 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... não que não seja importante, né...” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Quem pode falar o que, ou quem deve falar o que? 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, estudando cerca de 100 poemas de slam em Quebec, Canadá (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 sobreconsumo, 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 (2014, p. 257).

As autoras consideram, no entanto, e diferentemente do que vejo no slam no Brasil, em particular em Salvador, 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)” (2014, p. 266, tradução minha). É que me parece que 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. Coelho, trazendo uma fala de um slammer de Minas Gerais, me ajuda a ilustrar: “(...) mas eu tava querendo explorar o cordel mesmo. Contando uma história, que seja só a história (...) mas a gente não aguenta. Tem que colocar a questão da luta, e tal” (Oliver Lucas, *in* Coelho, 2017, p. 102)⁸⁷.

Eu perguntava isso aos meus interlocutores. 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 (...). Algumas eu até arrisco a dizer que são muito parecidas, mas que são ditas de outras formas, tudo mais, mas a galera tem sempre esse gingado, né, de estar trazendo, estar se renovando nas suas escritas e elas conseguem

⁸⁷ O que parece unificar, no entanto, todas estas narrativas, é a motivação de participar. Diz Galicia que “a motivação para ler de todos os participantes (em sua pesquisa) foi ‘transformar’ a outras pessoas com seus escritos, buscando que as pessoas no público se identificassem com seu poema, assim como compartilhar suas experiências e emoções” (2015, [p. 5], tradução minha). Ademais, no momento da escuta, afirma, “se gerou empatia com outros leitores, sobretudo com aqueles cujo poema era similar ao lido por si ou que narravam uma experiência parecida”. Os participantes consideravam o cenário do slam um espaço “sanador”, pela possibilidade da exposição emocional sem medo da rejeição, de empatia pela narração de sua experiência e o benefício de narrar sua própria história (*idem*).

trazer, abordar temas, às vezes até temas iguais, mas de diversas formas diferentes” (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

Kuma foi mais incisivo:

“No Rio Grande do Sul tem dois slams que é especificamente pra falar de amor, que é o Slam Dengo e Slam Chamego... não, é o Sarau do Dengo e o Slam Chamego, só tem um slam pra falar de amor. Mas que é preciso, é necessário, entendeu, porque rola umas paradas assim, no Slam BR, por exemplo, porque você chegar pra falar de amor você sente uma queda do público porque parece que a galera ‘tá ali pra aplaudir sua desgraça, ‘tá ligada, quanto mais desgraçada for a poesia mais aplausos você terá, isso é bom isso é ruim, isso é bom porque a gente ‘tá aqui pra denunciar mesmo mas é ruim porque parece que a gente só é isso e a gente não é só isso (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Eu mencionei a ele, então o episódio que havia encontrado na dissertação de Rogério Coelho, sobre uma slammer de Minas Gerais, Nivea Sabino, que decidiu recitar, em uma final, um poema sobre o “cheiro da mexerica” (2017, p. 118). Na verdade, eu na hora confundi-me e falei que o poema era sobre a “flor da mexerica”. Ao que Kuma 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 ‘O cheiro da mexerica’ numa final de slam, como o fez Nivea na final do Slam Clube da Luta⁸⁸ de 2016, para um(a) slammer é um desafio que muitos(as) competidores(as) não preferem encarar por não ser um ‘poema de slam’”, e transcreve a fala 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” (in Coelho, 2017, 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

⁸⁸ Slam de Belo Horizonte, Minas Gerais.

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 eferescência” (2017, 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). 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”⁸⁹, por outro, repito como Kuma intervem, “a gente não é só isso”.

Escolho pensar no foco temático da luta como uma premência dos grupos que fazem o slam e, ao mesmo, tempo apreciar os debates que surgem no seio do próprio grupo e suas próprias escolhas neste campo. Nestes campos a performance não é um “espelho passivo” de mudanças sociais, mas uma parte do “complicado processo de feedback que promove mudança” (Schechner, p. 1974, p. 468, tradução minha). Para Turner, há um “corredor de espelhos”, formado dos vários gêneros narrativos e performáticos, que produzem reflexos múltiplos, que podem distorcer, ampliar, reduzir suas imagens, mas que provocam a reflexão e a “vontade de modificar as questões do cotidiano nas mentes daqueles que *se olham*” (p. 149, grifo meu).

Somers-Willett, a abordar especificamente a cena do slam, propõe:

“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. Eles são o que o antropólogo Martin Singer chama de ‘performances culturais’, performances que refletem e afetam valores culturais e expressões do *self* na sociedade. O antropólogo Victor Turner adiciona que ‘performances culturais não são simplesmente refletores ou expressões de cultura ou mesmo de mudança cultural mas podem elas mesmas serem agências ativas de mudança, representando 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 aptos ou interessantes” (2009, p. 136).

As performances poéticas das batalhas, na fala de seus atores, geram alternativas, recriam possibilidades. “Todo slam é um levante” (Lucena, 2017). Assim, não se trata, apenas, de reproduzir, no palco, batalhas e tensões, mas de desse modo

⁸⁹ “(...) alguns raros momentos de contemplação são contrabandeados pelas brechas de uma vida que não oferece nada de graça” (Kehl, em “Radicaais, Raciais, Racionais – a grande fratria do rap na periferia de São Paulo”, 1999, p.104).

atuar sobre elas: nas performances – e então transcendendo a elas – os atores criam possibilidades de dizer de si como sujeitos, de valorizar suas manifestações culturais, e buscar gerar para si alternativas mais viáveis de existência. Se tantas vezes a arte é considerada um espelho da sociedade, penso que a performance acaba por ser aqui uma espécie de espelho quebrado que, em fragmentos, perturba a imagem, não transparece ser a realidade tal e qual, não a deixa intacta – tem a potência de ferir, afetar e, com isso, modificar.

Fala-nos de afeto, nesta relação íntima, a concepção de Schechner, trazida por Dawsey, em que “a vida afeta a arte, e a arte afeta a vida”, no movimento de um oito infinito.⁹⁰ 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.

⁹⁰ 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).

4.2 Batalhas do Corpo



Fig. 17 – Sandro Sussuarana

Fonte: perfil de seu facebook pessoal, créditos Lis Pedreira

“Enquanto uns entram, anunciam o assalto e tomam pertences / Eu entro, furto apenas o silêncio pra atingir mentes / Sem revólver nas mãos, não é preciso esconder a bolsa / Minha arma é somente a voz, então, por favor, me ouça” (Santiago, *in* Sarau da Onça, 2018, p.15⁹¹).

Cavalcanti, ao abordar os temas do campo artístico da performance fala-nos da “obra que é o próprio corpo do artista, e deve ser vivida junto com o público; valor da

⁹¹ Trecho do poema “Incomodando o silêncio da viagem”, de Lucas da Cruz Santiago, publicado na antologia “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada” (2017), organizado pelo Sarau da Onça.

fisicalidade da presença mútua e das formas não verbais ou discursivas na apreensão do sentido da experiência estética (...)” (2013, p. 424). Em toda performance, “há um elemento presente que modifica toda a configuração de um texto, se oralizado. É a presença de um corpo” (Coelho, sobre Zumthor, 2017, p. 288).

No slam, ainda mais, como performance oral em que se proíbe o uso de adereços e acompanhamentos musicais, o corpo torna-se instrumento principal. “Apenas com a gestualidade do corpo (do qual a voz é parte integrante), os poetas devem criar todos os efeitos que qualquer um desses elementos trariam” (Nascimento, 2012, p. 102). A intenção é passar através dele, todo, a mensagem textualizada previamente na escrita, gerando esse novo texto que é construído também junto a outros corpos – a plateia.

Insisto na perspectiva corporal. 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, lgbtphobia, violência policial contra corpos negros. Trata-se, assim, de identidades e existências marginalizadas e oprimidas que produzem poemas-narrativas que falam de si reafirmando-se. Em sua performance, nos termos de Coelho:

“O corpo presente dá indícios que alteram o texto, fazem com o que (*sic*) 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” (*in* Silva e Bicalho, 2017, P. 288).

As performances, assim, trazem um saber do corpo e só podem ser “inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (Taylor, 2003, p. 3, tradução minha). Retiro estas questões do conceito de repertório, de Taylor, e que se aproxima muito do que se passa nas performances do slam. Como o interpreta Silva:

“A partir da concepção de Diana Taylor (2006), compreendemos o termo repertório como ‘um sistema de transmissão de conhecimento que se refere a encenações de memória corporal, performances, gestos, oralidade, movimentos, dança, músicas, cantos – conhecimentos pensados como efêmeros e não reprodutíveis, mas que podem ser concebidos como profundamente históricos” (2018, p. 88).

Tratando do racismo estrutural em seu poema “Na Mira”, que trago mais uma vez, Mestre Aedo argumenta:

“Por isso, tenho que dizer que vocês tem (*sic*) sorte que o meu ódio ainda resulte em rima. Porque eu quero ver o que é vocês vão fazer (*sic*) Quando esse ódio resultar em morte” (*in* de Jesus, 2018, p. 35).

Vários poemas nos slams trazem a alusão à reparação de um passado marcado por injustiças e discriminações, o que procuro identificar, nos termos de Taylor, como processos de presentificação do passado, de acionamento de memórias, em “práticas incorporadas” (Taylor *apud* Silva, 2018, p. 131), que

“tornam o passado válido como recurso político no presente ativando simultaneamente múltiplos processos. Elas podem ser sobre algo que nos ajude a entender o passado, reativando ideias e cenários e representando-os no presente” (Silva, 2018, p. 131).

Mesmo porque este passado ainda repercute de forma cruel no presente. Estes conceitos, por vez, guardam estreita relação com o conceito de Schechner de “comportamento restaurado” (2011), ou o comportamento que se “reitera” na performance. Unindo ambos: “performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade através de comportamento reiterado, ou o que Richard Schechner chamou de ‘twice-behaved behavior’” (Taylor, 2003, p. 2-3, tradução minha).

“Uma das ideias que serviu de inspiração para a elaboração de uma antropologia da experiência, por Turner e Geertz, vem de Richard Schechner (1985, p. 35): a principal característica da performance é o comportamento restaurado. (...) 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).

No slam, a performance aciona memórias, narra com vigor o seu presente, como contra-discurso e como 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. Diz Zumthor: “Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (1997, p. 157). “Aprende-se” a estar no slam, como o slam aprende com o “ser na vida”.

Pensando sobre as 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, LGBTTT, 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. Mas 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, no pastel, nas conversas... (Trecho de 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, entre vendo 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 falam 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 mais uma vez relacionadas:

“(...) 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, e no caso do slam *os dois juntos*, restauram, e reativam comportamentos da vida social. Assim como também sentia transportados para o palco os símbolos de luta do movimento negro ali tão presente – os atabaques ao fundo do cenário, a própria imagem de Abdias, as cores da cultura rastafári; os comportamentos que eu via intentarem deslocamentos e afirmações de sentido – o recitar de pés no chão, o uso da parte inferior ao palco, que eu percebia como um intuito de aproximação entre performers (slammer, público, slammaster, fotógrafo, todos quase sempre no mesmo

plano), de deslocar centralidades; 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 – minha referência à laje, ao mirar por sua lateral aberta as casas sem reboco na linha do horizonte.

Silva, que fala sobre 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” (2018, p. 134). A arena de batalha no slam – seu espaço ritual – da mesma forma remete intimamente ao que se passa fora dela. Compondo uma 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 neste evento, mas o vídeo de sua apresentação está disponível no Youtube⁹². 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 ela aponta para a própria cabeça ou para os meninos com os dedos em forma de arma. Em algum momento ela passa entre o público e volta para o que seria o palco, no chão de cimento. De pés descalços, ela movimenta-se neste nível abaixo de onde o público lhe observa atento. Ela grita, ela tem raiva, perde o controle da voz, como se quando estamos em uma discussão exaltada. Defende seus pontos de vista e para mim, que assisti ao vídeo e não à performance ao vivo, ainda assim, eu “sinto” que ela me conta algo que lhe dói profundamente. Ela transparece sua revolta e sua dor.

Por causa do tom de voz, e sua fala rápida e veemente, incandescida, muitas palavras eu não conseguia compreender. Eu assisti a outra artista performando este 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

⁹² No link <https://www.youtube.com/watch?v=P0gwwYb05ZY>. Acesso em 11 mar. 2019.

mesmo nome do poema: “O racismo mata”. Assim, informo que esta transcrição é mescla das três performances, já que me baseei 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 Rotamo⁹³ lhe enquadrar / Você vai rodar *e repete os primeiros dois versos – esta 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 / Impulsionado pela TV / que é do deputado / e tem 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 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 clímax, 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 *e 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*

⁹³ Rondas Táticas Motorizadas (Rotamo) é o “radiopatrulhamento realizado pelo Batalhão de Polícia do Choque, através de viaturas de maior porte, com guarnições e equipamentos reforçados, tendo como área de atuação todo o Estado da Bahia”; Rondas Especiais (Rondesp) é o “radiopatrulhamento realizado pela RONDESP, subunidade do Comando de Policiamento da Capital, através de viaturas de maior porte, com guarnições e equipamentos reforçados, cuja área de atuação restringe-se à Capital”. Informações retiradas do site da Polícia Militar da Bahia, disponível em http://www.pm.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=445&Itemid=533 . Acesso em 15 jun. 2019.

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. Como critica 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 evidentemente constam do repertório de público e poetas. Ao mesmo tempo, os movimentos – expressões corporais, textos, o comportamento ritualizado é condicionado, permeado pelo jogo (Schechner *apud* Coelho, 2017, p. 97): as experiências vividas são restauradas na performance, retiram-se da vivência as tiras de comportamento que serão utilizadas no palco, na disputa – as que se encaixam na disputa; o rito é construído para elaborar uma compreensão alternativa dos modos de fazer da vida – o “comportamento restaurado” é um “‘modelo’ que instrui o *performer* como deve, ou deveria, atuar (desempenhar seu papel), num palco teatral ou em um ‘terreiro’ de candomblé” (Silva, 2005, p. 53). Constrói-se o *modus* do rito, seu roteiro vivido: as tiras ou faixas são na performance “organizadas em sequências de acontecimentos: roteiro de ações, movimentos marcados, textos conhecidos” (Silva, 2018, p. 127). Por isso torna-se de tanta importância levar em conta na análise destas 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 triste 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. Seus textos são a um só tempo textos e modos verídicos, e textos e modos instruídos pela performance – comportamentos “duplamente exercidos” (Schechner *apud* Coelho, 2012, p. 49). Ainda,

como Taylor propõe, a performance como “simultaneamente ‘real’ e ‘construída’” (2003, p. 3, tradução minha).

Diz-nos Dawsey, interseccionando os expoentes dos estudos de performance:

“Aprendi com ele (Schechner)”, diz Turner (1985: xi), ‘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’” (2011, p. 2).

Refletindo a respeito, quero retomar o que Kuma falava-me 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 transcreever 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).

Eu não poderia dizê-lo melhor. O poeta, assim tão bem ilustrado por Kuma, revive o momento para escrever o poema, e a cada vez o revive na performance, “nunca pela primeira vez”⁹⁴. Há, nesse sentido, de comportamentos do comportamento, também batalhas por dentro da batalha, e por isso, e talvez de forma paradoxal, as críticas dos slammers se voltam justamente às questões das notas, do ganhar e perder – que fazem o slam ser uma competição. Mas, afinal, as batalhas pelo melhor poema da noite têm por pano de fundo vivências de sofrimento e de luta que, os slammers insistem em dizer, são superiores a isso:

“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,

⁹⁴ Uso termos de Taylor ao falar sobre o trauma como performance (2009, p. 7, tradução minha).

sabe, (...) e às vezes é até mais importante” (Mestre Aedo – Trecho de entrevista – 29/09/2018).

As opiniões parecem convergir neste ponto. Sandro relatou-me seu ponto de vista:

“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 – 30/06/2018 – Ênfase minha).

A performance carrega nesta 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 fala, e no corpo que escuta e recria. Em se tratando de grupos que são socialmente marginalizados é o corpo quem sofre, as duas (e mais...) vezes da vivência e de cada performance. E na performance, por vez, é o corpo que aprende e, em uma das funções a que os slammers se propõem, também ensina. Taylor encontra na performance “a aprendizagem que se faz através do corpo, e um meio por qual se produz, conserva e transmite conhecimento” (Dawsey, 2013, p. 315).

No entanto, como afirma Dawsey, este conhecimento não é simplesmente transmitido, ele também produz novos conhecimentos e “choque de reconhecimento”. “Assim, 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” (*idem*, último grifo meu).

Interessante que Sandro também usa “reconhecimento” para falar 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 – 30/06/2018 – Ênfases minhas).

Sandro fala aqui também de “nossa propriedade” – o direito de falar é deles, e só deles, que vivem estas experiências. Há um argumento de legitimidade que se infere da

voz poética periférica e que afirma este repertório de corpo vivido e assumido pelo poeta do slam. Desenho alguns nexos com outros autores. Zumthor, 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” (1997, p. 168). 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, grifo meu). É preciso ter gravada certa experiência de corpo para elaborar e atuar em certas performances. Como acontece no rap, de forma escancarada: 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”⁹⁵. Arrisco-me a dizer que é o caso do slam.

A noção de *habitus* proposta por Bourdieu constitui um sistema de compreensão de “lugares sociais” conformado pela posição social mesma em que foi instituído. O autor define o conceito de *habitus* como sendo um “sistema de esquemas de percepção e apreciação, como estruturas cognitivas e avaliatórias” adquiridas pelos indivíduos através de suas experiências e posição no campo social (Bourdieu, 2004, p. 158), o que remete a disposições e a situações vividas.

Sendo a legitimidade questão cara na poesia periférica, ilustro-a com uma expressão que Fabiana Lima repetia como slammaster no Slam das Minas, ao saudar alguém que ia ao palco: “Representa!!”. Para ter voz no palco e ser considerado como alguém que representa, é preciso ter o capital para isso – a vivência, a experiência de viver nas margens, sociais ou geográficas, da cidade. São relações que se estabelecem no jogo e que buscam deslocar sentidos no drama social para além do jogo: neste 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:

“E, de fato, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como ‘província’ definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao ‘centro’, quer dizer, pela privação do capital (material e

⁹⁵ Mais tarde descobri que se trata da música “Oorra!”, de Emicida, que traz no refrão: “Eu já passei fome, já apanhei calado / Já me senti sozinho, já perdi uns aliado / Eu já dormi na rua, fui desacreditado / Já vi a morte perto, um cano engatilhado / Eu já corri dos homem, bati nos arrombado / Quase morri de frio, eu já roubei mercado / Já invejei quem tem pai, já perdi um bocado / Eu sofri por amor, eu já vi quase tudo chegado! (...)”. A faixa é do álbum “Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que cheguei longe”, lançado em 2009.

simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência: é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar (...) para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas” (*idem*, p. 126-127).

Logo, existe uma luta por afirmar a legitimidade para se falar de certos temas, que passa pela necessária condição dos atores, representados por suas posições e trajetórias no campo, neste caso, a periferia. Nos poemas e no discurso geral assumido nas batalhas, trata-se a história de vida como capital, reitera-se a exigência da voz de autoridade que pertence exclusivamente aos atores periféricos. Kuma França, ao chegar atrasado no Enecult⁹⁶, explicou que morava em Cajazeiras, que é um bairro muito afastado do centro e cujos moradores geralmente sofrem, por isso, com chacotas e piadas. Naquela ocasião, Kuma se colocou dizendo que só ele podia criticar Cajazeiras, por ser de Cajazeiras. Quando o entrevistei, mencionei que eu estava lá naquele momento assistindo, e pedi que ele comentasse. Ele recontou a cena:

“Essa questão de Cajazeiras é que todo mundo fala que Cajazeiras é longe, né, não sei se ‘cê já ouviu falar, ‘ah eu moro em Cajazeiras, ah, meu deus, vou chegar lá amanhã’, e tal, quando eu falei, ‘eu me atrasei porque eu moro em Cajazeiras’, aí a menina foi brincar, eu falei ‘eu posso falar porque eu moro lá, mas você não pode porque é cajafobia’. Porque é isso, é tipo viado, viado pode chamar outro viado de viado, mas você que é hetero não pode chamar um viado de viado, porque aí já é homofobia, né, você não ‘tá na brincadeira” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Assim, chama a atenção Minchillo:

“Se adotamos um olhar otimista que mais ou menos coincide com o que, segundo pude apurar, parecem pensar os próprios envolvidos, 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” (2017, p. 45).

O habitus, deste modo, atua como possibilidades e capacidades do agente no espaço de lutas da vida social. Esta ação, para Bourdieu, se dá de forma ambivalente.

⁹⁶ Conforme já aludido, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, em sua 14ª edição, realizado na UFBA (Universidade Federal da Bahia), em agosto de 2018.

Se, por um lado, as disposições estabelecidas pela noção do próprio lugar – “*sense of one’s place*”, usando a expressão de Goffman emprestada pelo autor (Goffman, *apud* Bourdieu, 2004, p. 155) – tendem à manutenção de determinadas posturas e posições dos agentes, por outra estas disposições guardam potencialidades, que podem ser acionadas na flexibilização ou ruptura destas posições.

“Os *habitus*, enquanto sistemas de disposições, só se realizam efetivamente em relação com uma estrutura determinada de posições socialmente marcadas (...), mas, ao contrário, é através das disposições, que são elas próprias mais ou menos completamente ajustadas às posições, que se realizam determinadas potencialidades que se achavam inscritas nas posições” (Bourdieu, 1996, p. 299).

Trago uma fala interessante de Kuma que tensiona este senso do próprio lugar com a postura de ruptura que pode e deve ser buscada. 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 – Ênfase minha).

Esse senso do que é “o lugar” de um poeta de periferia – fora disso ele está “todo errado” – é subvertido por Kuma na forma de potencialidades. O que este 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’⁹⁷. 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

⁹⁷ Trecho de poema seu que eu conhecia e também, naquele momento, completei com ele.

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, a performance no slam atua como processo de repensar o social através das 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 sua própria história.

Assim, para concluir esta seção, deixo Renildo Santos, recitando no traje mais comum aos jovens que se apresentam nos slams da Sussuarana, de bermuda, camiseta e chinelos, tomar a palavra que é mais deles do que minha, e tão bem retomar e arrematar estas reflexões:

“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 Racionais⁹⁸ 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).

⁹⁸ Racionais MC – já mencionado aqui, grupo paulista referência no rap nacional.

4.3 Transbordamentos



Fig. 18 – Mesa com livros, no anfiteatro do Cenpah
Fonte: facebook Sarau da Onça

“(...) assim talvez se desatará o laço, se acabará a ameaça, surgirão forças escondidas” (Zumthor, 1997, p. 247).

Na roda de conversa de que participei na Flipelô, com Sandro, uma das participantes comentou que muitas vezes a própria escola – o sistema educacional – é excludente. E que, dessa forma, a poesia é que “chega”. A linguagem poética, entendida assim, além de ser uma forma de ler a realidade, pode ser acessada pelas pessoas mesmo quando outras linguagens lhes estão vetadas ou dificultadas. Bolha me disse em nossa conversa que o que ele gostava “mesmo em questão de poesia” era “os corres de poesia” nos ônibus. E me explicou:

“Porque ali você vai ‘tar, você ‘tá apresentando... ‘cê ‘tá apresentando a poesia pra pessoa que às vezes a pessoa nunca escutou uma poesia na vida dela, entendeu, a pessoa não sabe como é que é, aí você tá apresentando aquilo ali pra pessoa, junto com um pouquinho de realidade, aí já junta um pouquinho de fé, entendeu, de alguma coisa pra pessoa se erguer. E, tipo, é muito gratificante isso, porque tem vezes que você termina de recitar no ônibus e aí tem uma pessoa chorando, tem uma pessoa assim, sabe, aí você vai falar com a pessoa e a pessoa, ‘porra, você falou tudo que eu precisava

ouvir, realmente tudo que você falou é o que eu ‘tô passando, entendeu, que ‘tá acontecendo comigo’ e tals... e às vezes é uma palavra até de superação que você passa pra pessoa ali, porque às vezes a pessoa ‘tá, sabe, naquela viagem chata que você fica no ônibus, assim, pensando na vida, cansado, entendeu, e aí vem uma pessoa lá e, sabe, dá uma palavra assim que você fica revigorado...” (Trecho de entrevista – 09/11/2018).

Com a palavra poética, criam-se e recuperam-se repertórios para ler e escrever(-se) na cidade, constroem-se espaços poéticos comuns em ambientes antes não habituados à fruição de literatura; afirma-se uma “identidade periférica” e se a defende, como propriedade e autoridade; dissemina-se a leitura de referências locais e também de autores marginalizados. Discursos que estão na literatura periférica como um conjunto, mas muito mais incisivos no discurso combativo das batalhas de poesia. Slams, nas palavras de Minchillo

“interferem no mapa da produção e recepção literárias. Ampliam consideravelmente o território no qual se faz, se julga e se consome literatura e, ao mesmo tempo, deslocam a centralidade, no mapa das práticas literárias, do texto impresso e da leitura individual e silenciosa” (2017, p. 7).

Aproveito para ampliar o título desta seção: ao invés de falar de “desdobramentos” optei por falar de *transbordamentos*, pois as ações e significados gerados ali ultrapassam as bordas, as margens, lugar de onde falam seus atores, inclusive resignificando “as bordas”, considerando que os atores no slam comungam de “uma mesma percepção de serem objeto de marginalização, opressão e estigmatização” (*idem*, p. 6).

Sandro aponta ainda a importância de o slam ser um evento oralizado, que expande a desenvoltura necessária em habilidades que se alargam no contato constante com o público, entre tantas possibilidades outras que se amplificam:

“Os meninos se auto-organizam pra estudar junto, escrever junto, fazer poesia nos coletivos junto, então isso é uma ramificação do slam, uma ramificação do sarau, de potencialidade, de mostrar que eles são capazes de fazer, de escrever, de falar sobre as suas vivências, sobre suas dores e apresentar em outros espaços, e não ficar recluso somente ao sarau, ao slam, porque não é uma coisa de você vem apresenta no slam e depois acaba. Existe uma continuidade porque eles entendem que assim como foi despertado neles dentro do slam, eles precisam despertar em outras pessoas e isso é muito importante porque eles ajudam a gente que está nessa caminhada, né, nesse trabalho de formiguinha de tentar despertar o senso crítico de algumas pessoas, que conseguimos despertar o deles, e entenderam, e eles fazem com que outras pessoas entendam que assim como

chegou neles pode chegar nessas outras pessoas, né, então o slam ele deixa de ser uma competição pra ser uma celebração, de quantos poetas mais novos vão estar presentes na próxima edição, entende? Do menino que foi numa edição do slam e viu o amigo, e no próximo ele quer competir junto com o amigo, não pra saber se é melhor ou se é pior, mas pra ele poder falar ‘Meu amigo, tamo junto. Você escreve, eu escrevo, e a gente pode fazer com que outras pessoas escrevam, e a gente pode mudar a vida de outras pessoas, pode dar uma perspectiva de vida diferente pra outras pessoas, seja através da poesia, ou seja através da arte em geral’. Como muita gente que já foi pro sarau, foi pro slam e hoje faz dança. Ou faz música. Que pra gente é tão bom quanto, se eles estivessem recitando poesia, é ver eles dançando, que eles estão fazendo uma coisa que eles gostam de fazer e que eles se perceberam enquanto capazes, a partir, não só a partir do sarau, mas a partir dos amigos que eles viram lá no sarau” (Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Como quando alguém, diz Sandro, ao ver uma matéria na TV local sobre um artista do bairro, reflete: “é meu vizinho, toma cerveja comigo e lançou um livro...”. Não é um olhar de inveja, mas da possibilidade. “Você também pode, aliás, deve”. Ainda nas palavras do slammaster, trata-se de fazer “os meninos acreditarem” (Falas registradas durante a roda de conversa na Flipelô, novembro de 2018).

Kuma fala com entusiasmo sobre suas experiências pelo Brasil em campeonatos, diz o quanto o tiraram “de sua bolha”.

“Ainda mais porque as pessoas que eu andava aqui, né, até as pessoas da minha própria família diziam que poesia era coisa de vagabundo, de marginal, de quem não tem o que fazer, que não ia dar nada, que eu tinha que procurar um trabalho de verdade. E certos trabalhos não me levam aos lugares que a poesia me leva” (Trecho de entrevista – 09/11/2018).

Explodindo bolhas, em muitos casos tensionam-se referências canônicas da literatura nacional: os poetas no slam com frequência citam autores como Luiz Gama, Conceição Evaristo e Carolina de Jesus, para ficar com alguns exemplos. Kuma expõe a importância que dá a referências locais:

“Eu, prefiro aqui dentro
Aqui tenho minha vó, minha mãe
Minhas tias e prima
É massa falar sobre Ângela Davis
Mas também quero ouvir sobre
Conceição Evaristo
Vilma Reis, Makota Valdina (Kuma França, poema “(R)Evolução”, publicado no livro “Poéticas Periféricas...”, de Jesus, 2018, p. 89).

São processos muito típicos do discurso da literatura periférica, não apenas no slam. Miranda fala do conceito de disseminação, proposto por Homi K. Bhabba, uma “escrita dupla, que contempla o pedagógico e o performático”.

“Ao lado dos discursos pedagógicos da nação, veiculados através de narrativas diversas, principalmente através dos veículos midiáticos, destacando-se a TV, as narrativas performáticas, funcionam como discursos contra hegemônicos, provocando o cânone, entretanto, muitas vezes também criam uma pedagogia local em suas comunidades de origem. Como ilustração, podemos citar o fato de que esse mesmo grupo de autores que interroga, denuncia o pedagógico nacional, realiza diversas ações de formação de leitores nas suas comunidades, assim como promove saraus estimulando a produção de novos autores, estimulando a visão crítica para a realidade, criando uma nova pedagogia do olhar” (2015, p 65).

Sandro certa vez mencionou a importância de instigar as pessoas que participam dos eventos a pesquisar quem foi Abdias Nascimento – que dá o nome e está estampado na parede do anfiteatro onde ocorrem os slams da Onça. Eu mesma lembro, em uma noite, de um casal que havia chegado e aguardava o sarau começar, na arquibancada, e o rapaz explicava para a moça quem ele havia sido. Assim, citar alguém em um poema, usar esta referência, provoca e, por conta da identificação, nas palavras de Sandro, há uma facilidade de absorver estas referências – pela linguagem, pelo tema familiar (fala extraída da roda de conversa no Instituto Goethe, em novembro de 2018).

O movimento extrapola a competição. Os avanços, quando os sujeitos estão engajados, são para todos, para a coletividade, e a sua poesia toma forma de inscrição de si e do lugar através de narrativas pelas quais todos podem vir a se reposicionar no espaço – uma poesia como forma de luta.

“A competição em si é bom, mas a ideia é chegar lá e falar: ‘Ó: percebam a gente. Nós também estamos aqui’. Sabe? Nós escrevemos com qualidade, seja vocês dando nota zero ou dez, não importa. A gente veio aqui passar o nosso recado, falar o que acontece. A nossa vivência é essa. Dê dez, dê zero, pra gente não importa. Importa a gente vir aqui, e dar o nosso recado, fazer com que as pessoas percebam que a gente está aqui, e está fazendo” (Sandro Sussuarana – Trecho de entrevista – 30/06/2018).

Dawsey comenta em uma de suas palestras⁹⁹, sobre o “não” como “afirmação” – “afirmação que vai contra aquelas identificações que as pessoas querem projetar sobre a gente”. A capacidade de dizer “não”, segundo ele, coloca as coisas em movimento, e, como reiterou, “performance é movimento”. Os atores nas batalhas dizem não às narrativas existentes e propõem novas, preenchem o espaço de sua negação com a positivação dos lugares de onde falam, da contestação à re-existência.

No slam há o desejo de sentir que o poema “bateu” – tocou o outro em sua subjetividade, de que essa voz, paradoxalmente, necessariamente autoral, distinga-se e se confunda com a voz que é de todos. Sobre esse aspecto, faz-se importante considerar que, acessando o universo do slam *eu* estava lá sendo afetada por estes mesmos poemas que, em sua maioria, falavam aparentemente pouca coisa à minha própria experiência pessoal. Mestre Aedo diz, sobre isso:

“Então, é aquela coisa de a gente escrever, às vezes muitas pessoas escrevem só pra desabafar, mesmo, mas uma outra pessoa quando lê aquela poesia ela se identifica porque as coisas que a gente vive, é, nós somos pessoas diferentes, mas que nós estamos vivendo na mesma sociedade, nós estamos enfrentando os mesmos tipos de problemas, como eu falei antes, essas desigualdades sociais, desemprego, então quando alguém vem e faz uma poesia falando sobre essas coisas, por mais que eu não viva, eu posso me identificar porque às vezes eu vejo” (Trecho de entrevista – 29/09/2018).

O público pode então recriar, “de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido” (Zumthor, 1997, p. 241-242), ou seja, segundo o repertório que cada um traz. Quando o espectador “observa, seleciona, compara, interpreta” e liga o que vê a outras referências, ele pode compor “seu próprio poema com os elementos do poema que tem adiante” (Rancière, 2010, p. 19-20). E, ali, há um reconhecimento na fala do poeta – como já narrei aqui na reação da jurada que coça a cabeça, tensa, ao ouvir falar de um “irmão que não voltou”, em tantos momentos em que se trata de amigos perdidos, ou do público que não se contém quando Kuma fala do abandono parental.

“(…) o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, ou até com as próprias palavras. Para além das negatividades próprias a todo uso estético da

⁹⁹ Na mesa “Antropologia e performance: formação de um campo, pontos de contato e perspectivas”, ocorrida na programação do II Encontro Brasil-Colômbia e VIII Seminário da Pós-Graduação em Ciências Sociais, na UFRB, em setembro de 2018.

linguagem, para além da indiferença radical da poesia enquanto tal, a performance unifica e une. Essa é sua função permanente. Um contador maia pedia com impaciência a D. Tedlock, que lhe parecia pouco ter a ver com ele: ‘o que eu lhe conto, você vê, ou só faz escrever?’. Não poderia tê-lo dito melhor!’ (Zumthor, 1997, p. 247).

Há certas vezes este eu-lírico que é de algum modo performado por todos, da identificação do poeta, como indivíduo, a um grupo que considera como seu, sua pertença. É o que reflito a partir de um trecho de poema de Ana Karina. A jovem, de 18 anos, pequena em estatura, de shorts curtos, blusinha ajustada ao corpo, e pés descalços, que trazia a força de seus versos causando forte impacto no público, e que nesta noite foi a campeã da batalha:

“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, da segunda vez como que convidando, com o tom mais pausado e enfático, o público a dizer junto, enquanto nas duas vezes apontava com o dedo *para o próprio peito*. Ana demonstra uma profunda afiliação e 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. Coelho, falando da autorrepresentação nos textos e performances de poetas das periferias, afirma que o 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” (p. 78, grifo meu). 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, então é bem autoidentitário, mesmo”.

“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).

Arrisco dizer que a identidade propalada no slam é construída na relação entre o que é individual e coletivo. Embora Sandro adicione o prefixo “auto” ao termo identitário, esta identidade é percebida apenas no sentido em que se adere a questões que também afetam a outras pessoas, outros moradores, da comunidade, ou, de outros modos, 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 fornece alguma base para esta 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” (1997, p. 85). Lucena 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” (2017, p. 103).

Está nestas reações e movimentos comuns o contágio de quando um menino começa a escrever poesia por causa do outro, e no intuito expresso da poesia no slam que é “passar a mensagem”, “pegar a visão”. Não se trata apenas de expressar-se, dizer sobre qualquer coisa, para preencher o desejo “apenas”¹⁰⁰ de dizer. Importa no slam *o que é dito e como é dito* – o poema tem que “bater”. Tem que “chegar” no outro. E tem, na prática, por condição, uma função: desde o lugar e posição destes agentes, potencializar o acionamento de novos poderes e a apropriação de poderes antes limitados para estes grupos.

Estes contágios desenham devires. Sandro, em nossa entrevista, citou em certo momento Evanilson Alves: “a poesia é o divisor, antes dela repressão, depois dela liberdade”. E disse:

“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 – 30/06/2018 – Ênfase minha).

Lembro-me de ter me chamado à atenção o verbo *poder*, assim sem objeto. A frase com o fim a completar, infinda, infinita, abre-se ao possível. É, em si, potência. Um poder de dizer, poder de dizer de si, poder de dizer o que não se é. Mesmo que se

¹⁰⁰ Repito aqui o caso do Movimento Poetas na Praça: “(...) naquele momento de luta contra a ditadura, o importante era dizer, extravasar a emoção” (Cesar *apud* Correia, 2012, p. 196). “Tinha gente que declamava bobagem, mas valeu” (*idem*).

permaneça no público, no slam existe sempre a potência de fala. 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 neste momento, sorria satisfeito, balançando as mãos pedindo mais aplausos. A menina não era slammer costumeira, não era alguém que sempre declama, eu mesma 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! E 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, a expressão de sua vontade. “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência”... (Zumthor, 1997, p. 11).

Cito Rancière, que me parece dizer 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, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (2014, p. 55, grifo meu).

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. Nestas possibilidades, nesta potência reside parte vital do slam, nas batalhas que estes corpos travam cotidianamente para garantir seu direito de existir e de dizer.

4.4 Performance dos (des)encontros etnográficos: uma pesquisadora em campo de batalha



Fig. 19 – Kuma se apresenta e eu, no público, registro-o

Fonte: facebook Sarau da Onça

“De fato, só se tem Antropologia Social quando se tem de algum modo o exótico, e o exótico depende invariavelmente da distância social e a distância social tem como componente a marginalidade (relativa ou absoluta), e a marginalidade se orienta de um sentimento de segregação e a segregação implica em estar só e tudo desemboca – para comutar rapidamente essa longa cadeia – na liminaridade e no estranhamento. (Da Matta, 1978, p. 4¹⁰¹).

Em campo ou na escrita da pesquisa social, o pesquisador nunca é um ser neutro. Assim como tudo que está no campo “para ser” observado, também ele está. Taylor

¹⁰¹ In: “O ofício de etnólogo ou como ter *Anthropological Blues*”.

postula: “Todos estamos na cena” (2003, p. 12, tradução minha). Assim, não há um pesquisador observando de fora ou olhando de cima, tampouco sem suas próprias (muitas) lentes. No caso da pesquisa antropológica, Silveira afirma que o pesquisador “revela-se como sujeito situado e idiossincrático, com filtros culturais e uma biografia que nele pulsam na medida em que interage com o nativo” (2007, p. 14).

Em pesquisas com performance, e ressalto nesta minha pesquisa, em que o corpo dos sujeitos toma lugar essencial nas narrativas, o corpo do pesquisador toma um relevo ainda menos sutil. Se somos lidos também como textos neste conjunto discursivo maior das batalhas do slam, o meu próprio texto começava a ser lido ao desembarcar na Sussuarana e percorrer ruas em que eu podia existir como um “corpo estranho”. Mesmo tendo certa consciência disso desde o princípio, após um ano e meio deste processo e como em um quebra-cabeças em que apenas após a colocação da última peça se vê sentido na figura toda, uma cena reveladora aconteceu. Em minha última ida a campo, em fins de novembro do segundo ano da pesquisa, dois meninos brincavam num pula-pula onde eu “fazia hora” num quiosque tomando cerveja. Um deles me perguntou: “Moça, você assiste Harry Potter?” E eu respondi: “Não...”. E ele: “Porque você parece com a Luna Lovegood”. Logo que cheguei em casa busquei de quem se tratava. Ela é uma menina, loira, muito loira, de cabelos claros quase brancos, e que nada tem a ver comigo, a não ser pelo fato de ser branca.

Em um bairro de maioria negra, posso realmente parecer uma Luna Lovegood e ser notada com curiosidade pelos meninos do pula-pula. Em uma batalha de slam, branca, vinda da universidade, meu corpo “estranho” ganha a conotação de corpo “intruso”. Trago em mim signos que representam formas de poder que eles combatem, para além da minha própria biografia. Assim, estou em sua linha de tiro.

No primeiro sarau que visitei, ainda em maio de 2017, vivenciei algo que seria tônica de minhas discussões sobre o campo em todo meu percurso posterior:

O ponto mais notável desse sarau, pra mim, foi quando a slammer Fabiana Lima – que eu já sabia que é uma das organizadoras do Slam das Minas, que eu já pretendia visitar – recitou seu poema. Como ele falava do desconhecimento de uma mulher branca sobre a solidão da mulher preta (...), Fabiana mirou-me, eu que estava bem em um dos cantos da plateia, momento que pra mim foi constrangedor.

Aos poucos fui tendo outras experiências em que me senti fora do lugar, devido a essa diferença racial, não só nos slams, como no Recôncavo (Trechos do caderno de campo – 05/2017).

Essa sensação de não caber é frequente nos estudiosos que pesquisam periferias, não sendo de “lá”. Conta Andrade, em pesquisa sobre o próprio Sarau da Onça:

“E, durante a apresentação, uma das poetisas do grupo declamou uma poesia que parecia ser direcionada a nós, já que o texto dizia que eles não estavam ali para serem estudados como ratos de laboratório. Já no final, quando fomos conversar, eles fizeram questão de dizer que aceitavam participar desta pesquisa, mas que não queriam que o *Sarau da Onça* fosse tratado como ‘rato de laboratório’, e exigiram que ao final da pesquisa fosse entregue a eles um texto sobre a pesquisa realizada” (2017, p. 42).

Minchillo, pesquisando slams, narra impressão semelhante: “Não me sinto nem necessariamente bem-vindo e muito menos muito à vontade neste terreno da literatura periférica e um trecho de poema de Mariana Felix, destaque da cena de *slams* de São Paulo, explica de onde vem esse meu incômodo (...)” (2017, p.1). O autor cita o poema, do qual destaco apenas um trecho:

“Tem que juntar as partes da poesia periférica,
mas quem se apropria dela chega manso
e nos rouba o motivo pelo qual tanto lutamos,
sem ter reciprocidade.
As histórias que vivenciamos já estão até na faculdade!
Mas o que eles verdadeiramente devolvem pro nosso bairro,
todo esse povo que me procura pro tal de mestrado?...” (*idem*, p. 2).

Há na literatura periférica, e nos slams, em especial, esse discurso de resistência a quem vem de fora e da universidade¹⁰², em que seus atores recusam-se a ser objetos de estudos que não importam positivamente em suas vidas – como o fazem os dizeres de seus poemas – e pelo qual afirmam seu lugar de fala, sua legitimidade exclusiva para falar de determinados temas, e, como afirma ainda Minchillo, pondo “em xeque os lugares de poder e o poder de certos lugares” (2017, p. 9).

“Para os participantes de *slams* a aproximação por parte do outro – um outro que inclui nós da academia – é, como já apontei, normalmente entendida como mais uma forma de expropriação. Para dar mais um exemplo, o poeta e *rapper* Dugueto Shabazz, em ‘Volta pro condomínio’, alerta: ‘meu sofrimento não será mestrado de playboy’. A atividade investigativa acadêmica é concebida quase como um indiscreto ‘turismo de favela’, pondo-se em dúvida que dela possa vir qualquer companheirismo de viagem,

¹⁰² Muitos dos atores no slam estão também na universidade, o que eles combatem são as hierarquias impostas historicamente por uma sociedade, usando termo de Kuma França, “canudocrata”, e o descolamento entre a pesquisa acadêmica e a realidade social que vivem os sujeitos pesquisados.

qualquer suporte significativo para as lutas das vozes sociais desgarradas” (*idem*).

Este discurso, por vezes, nas palavras de Salles, em seus estudos sobre o rap, assume uma “radicalização”: “Não se trata mais de simplesmente afirmar uma identidade negra, o velho ‘*I’m black and I’m proud*’ de James Brown. Agora é o caso de essa identidade opor-se à branca” (2007, p. 147). Mas mesmo que este discurso seja contundente, para o autor não é a maioria dos artistas que o prefere. Ademais, pesquisadores parecem concordar em considerar este posicionamento como acionamento de um “essencialismo estratégico”, termo cunhado por Gayatri Spivak, que caracteriza, nos termos de Somers-Willett, “um uso intencional de identidades essencialistas para desconstruir sistemas existentes de poder” (2009, p. 72), e constitui, nas considerações de Salles (2007, p. 160), um momento necessário na afirmação da identidade negra, apesar das contradições que traz.

A sensação de estar “de outro lado”, que eu sentia o tempo todo, é anotada com frequência em meus cadernos de campo, e não se referia apenas ao slam. Mesmo em outros espaços, vivendo no Recôncavo, eu acabava me sentindo deslocada das vivências e discussões:

A sensação é de familiaridade e tranquilidade e o conjunto ACM me lembra os subúrbios de onde cresci. Mas pesa a questão racial e de eu estar sempre sozinha. Persiste minha sensação de estrangeira; é como se fosse a uma festa à qual não me convidaram.

Enquanto espero, sentada na praça, ouço as músicas que ficam tocando no palco. Uma delas particularmente me constrangeu (dizia): “Chega de branquela ocupando nosso lugar” (Trechos do caderno de campo – 22/07/2017).

Todas as minhas conversas – sempre com brancos – acabam por versar sobre o tema da negritude e branquitude.¹⁰³ Passo a notar minha cor 100% do tempo. Talvez é como eles se sintam? Conscientes de sua cor, mas sem os privilégios? Como Rafa diz, as “minas” não tinham mesmo que me atender prontamente, pois elas não são (...).¹⁰⁴ Creio que sua luta é legítima mas

¹⁰³ Branquitude é a “condição de privilégio herdado pelas pessoas brancas, fruto da representação dessa raça como modelo universal de humanidade” (Piza *apud* Miranda, 2015, p. 44).

¹⁰⁴ Refiro-me à dificuldade que encontrei ao tentar travar contato com as organizadoras do Slam das Minas. No evento, elas pouco deram atenção à minha tentativa, eu tendo de repetir mais de uma vez do que se tratava a pesquisa, sem encontrar abertura. Uma delas, apenas, justificou que não podiam atender-me devido à correria do momento. Solicitaram-me que entrasse em contato pela sua página no Facebook, mas não tive resposta.

minha pesquisa também é, embora siga me sentindo fora do contexto, não só nos slams como na Bahia (Trecho de caderno de campo – anotação sem data, 2017).

Assim, vivendo entre Salvador e o Recôncavo, sentindo-me sempre “fora do contexto”, motivada pelas discussões na universidade e nas moradias em que vivi com outros estudantes, cenas e discussões que também acabaram provocando em mim um isolamento social, buscado ou não, acabei sentindo que minha pesquisa sobre as batalhas estava me colocando em batalhas subjetivas e intersubjetivas muito profundas. Lembro-me de haver dito certa vez a meu orientador que “minha vida virou campo”. Mais tarde, encontrei na hermenêutica e nas considerações sobre “o mundo do texto”, termo de Ricouer, algo que traduzia esse meu sentimento: “o sujeito não mais constitui mas é constituído pelo texto da obra e dela recebe um si mais amplo constituído pela coisa do texto” (Corá e Silva, 2014, p. 19).

Em alguns momentos meu *anthropological blues*¹⁰⁵ atingiu picos de desespero. Como prosseguir? Eu me recusava a ler sequer mais um poema. A assistir mais um vídeo ou buscar postagens no facebook. A paixão misturada com sofrimento se devia não a uma situação em que eu, apaixonada, era ignorada (...). Vendo tudo como um campo de batalhas muito maior que o palco da competição em si, eu me sentia, pelos meus significados corporais, exatamente na linha de tiro do meu objeto de estudo, o slam, e pelos significados corporais e textuais deles, dos sujeitos envolvidos (Trecho do caderno de campo – anotação sem data, 2018).

Com o tempo, o que ia acontecendo era que toda minha experiência, no slam, mas também na Bahia, no Recôncavo, em Salvador, me afetava. Recorro à concepção fenomenológica que considera que a experiência é um “acontecer no qual a coisa mesma aflora, com a qual somos *confrontados*. A ‘experiência faz, ou seja, *sofremos* algo e não produzimos algo” (Waldenfels, *apud* Hermann, 2014, p. 483, grifos meus). Acabei por encontrar em Magnani a narrativa de uma vivência sua que em muito se aproximava da que eu mesma estava experimentando em minha pesquisa. O antropólogo, em seu próprio caderno de campo, anotou suas impressões de ser à margem, ao pesquisar comunidades de surdos em São Paulo:

¹⁰⁵ Termo cunhado por Da Matta, *anthropological blues* é o “elemento que se insinua na prática etnológica, mas que não estava sendo esperado” (1978, p. 6), podendo referir-se também à tristeza, às frustrações, à saudade.

“(...) dei-me conta – e anotei, como dado relevante – que tinha acontecido comigo a mesma coisa que ocorre com eles quando, minoritários, estão em ambiente dominado pelos ouvintes: são ignorados em sua diferença. Assim, por um caminho inesperado, uma impressão nova e contrastiva fez parte do legado que apenas começava a ser acumulado na pesquisa sobre o tema” (2009, p. 146).

Considero que a experiência etnográfica, a minha como a dele, com sujeitos marginalizados, ganha em riqueza quando assim nos afeta, ao nos colocar em oportunidade de experimentar *momentaneamente* e em *dado contexto* parte do que para eles é cotidiano. Grifo estes termos para sublinhar com várias linhas que jamais o que senti foi racismo (“reverso”, que em minhas considerações, não existe). Não senti o que os sujeitos pesquisados sentem a respeito de sua própria cor e raça, não senti as consequências de um racismo que é estrutural e que mata, reduz e limita. Mas não foi preciso ir a este ponto para que em mim algumas coisas passassem a fazer um enorme sentido.

E este acabou sendo também o meu próprio percurso. Estar, sem ter me colocado, ou escolher estar à margem de convivências em vários ambientes, sentir-me estranha a estes ambientes, por causa da tensão racial que eu sentia, era algo que antes eu nunca havia experienciado. E pensar profundamente sobre o que essa tensão significava, para mim era algo que me fazia refletir: na pesquisa etnográfica “(...) não se estranha apenas o outro: o processo de estranhamento afeta o próprio Eu” (Uriarte, 2012, p. 7).

Compreendo assim Schechner, quando propõe ao estudo de/em performances um “trabalho no-corpo” (2011, p. 233):

“Que tal enfatizar não apenas os aspectos cognitivos e experienciais das etnografias encenadas mas também o cinestésico – como o corpo é manuseado, mantido, restringido, liberado? Isto colocaria nos corpos dos estudantes performers um senso vívido do que é se mover ‘como se’ fosse o outro” (*idem*).

E exemplifica contando que teve a experiência de trabalhar com artistas nô (forma de teatro clássica japonesa), que havia conhecido em um simpósio em Nova Iorque, e que, vindos do simpósio à sua Universidade (Cornell), ofereceram uma oficina de três dias.

“Fazer os movimentos do nô concretamente – mesmo que por um período tão breve – ensinou mais ao meu corpo do que páginas de leitura. E mais, quando eu retornei à leitura, aos conceitos como *jo-ha-kyu* ou *ko-shi*¹⁰⁶, eu tive um senso mais firme do que estes conceitos eram” (*ibidem*).

Em minha experiência no slam, gosto de trazer a expressão de Dawsey, que carrega em si tensão e narrativa, de corpos que “fr(r)iccionam” o real e se tornam “corpos poéticos”:

“Os próprios corpos friccionam o real. Ou, melhor, como gosto de pensar, com o R em parêntesis, eles o f(r)iccionam, dando-lhe movência, despertando as suas dimensões de *poiesis* como quem faz fogo por atrito, na ação de um graveto pontiagudo nas ranhuras de uma placa de madeira macia. Do fundo desses corpos irrompem as imagens de uma memória involuntária, transformando-os em corpos poéticos. Quando imagens agudas do passado friccionam as madeiras do presente, se acendem faíscas num *corpo coletivo*” (primeiro grifo do autor, segundo grifo meu, 2013, p. 310).

Eu faço parte deste corpo coletivo, que aprende e sofre as tensões que se levam e se trazem para além da performance. O meu texto também é lido em meu corpo, e também vou aprendendo *outros* textos *pelo* meu corpo. A performance no slam é repleta de movimentos de corpos que se tocam, se agitam, se afetam, se aprendem, se recordam, se dizem. Recorro a Zumthor: “o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (2007, p. 77).

Sublinho que não se trata de eu ter me identificado com eles. Escrevi em algum ponto: “Tive discussões infinitas comigo mesma, em um longo processo em que aprendi que, embora eu dialogue, estou falando de um outro e apenas acesso certas coisas que eles dizem”. Ser afetado, assim, não é se identificar, em um extremo, nem excitar o narcisismo, de outro (Favret-Saada, *apud* Goldman, 2003). Deste modo, não descobri *como* eles pensam, mas *como eles falam sobre o que pensam* me fez refletir sobre a forma como eu mesma considero vários assuntos, ou, no mínimo, me fez pensar sobre vários novos assuntos... “Não se trata”, aponta Goldman, “portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação” (2003, p. 465). Para

¹⁰⁶ Termos relativos à estética teatral japonesa.

conversar com eles, eu havia de estar imersa, lembrando Geertz (2008), em suas “teias de significados”.

Passei a complexificar mais as questões que eu vinha considerando como incoerências e lacunas no slam, embora eu não tenha deixado de tecer críticas, inclusive que encontram eco em vozes vindas do próprio slam, e de pesquisadores especialistas na cena. Quanto ao meu lugar como pesquisadora, parto da reflexão do trecho de Minchillo com o qual travei contato no começo de minha pesquisa teórica, e que só fui compreendendo com o trabalho de corpo-de campo:

“Recentemente, a escritora e articulista Eliane Brum escreveu um texto, em realidade uma carta, em que reflete sobre a polêmica do uso do turbante por mulheres brancas e conclui que, quando assimetrias de privilégios e de poder estão em jogo, em vez de se arrogar um direito (‘eu posso usar um turbante’, ‘eu posso estudar qualquer coisa’), seria mais adequado perguntar ‘eu devo?’ e estar aberto e pronto para perder privilégios. É verdade que se hoje estou aqui, é porque ainda acredito que, sim, devo estudar a literatura da periferia, porque creio que tenho um papel no processo de revisão da forma como a literatura é entendida e estudada na universidade. Mas já não posso assumir esse papel da mesma forma que antes: *a literatura periférica está me suscitando muitas dúvidas, está me forçando a reavaliar o lugar de onde penso, escrevo e falo* (...). Esta reeducação, que é política e é estética, eu a entendo como um impagável alargamento de horizontes pessoais e um potencial instrumento de transformação social” (2017, p. 3, grifo meu).

Quando Taylor narra a performance revivida como trauma, em seu artigo “O trauma como performance de longa duração”, ela nos faz refletir, através da figura do sobrevivente Pedro Matta, guia que orienta as visitas à Villa Grimaldi, antigo campo de concentração e extermínio da ditadura de Pinochet no Chile, que ao visitar o local do trauma, mesmo que em outro contexto, Matta “ainda está no campo de tortura, e não no parque da paz”, e que este ainda não é o tempo de reconciliação, embora este tempo, a partir do encontro na performance, seja um dever:

“Estando aqui de pé, ao lado dos outros, trazendo os edifícios e as rotinas de volta para a vida, nós estamos dando suporte ao testemunho não apenas da perda, mas também de todo um sistema de relações de poder, hierarquias e valores que não só autorizaram, mas também exigiram o desaparecimento de certos membros da população” (2009, p. 10).

“O trauma de Matta é dele, inseparável do que ele é. Ainda assim, a explicação das causas é transmissível. Nós dividimos a nossa caminhada. E, enquanto eu o acompanho, sua experiência ressoa comigo, em parte porque eu, atualmente, sei o que aconteceu aqui/lá e aceito que esse, como muitos outros campos, é também de minha responsabilidade. Embora eu não aceite a responsabilidade por torturar ou matar outros seres humanos, eu participo

de um contexto político que depende de fazer com que certas populações desapareçam – seja através da criminalização da pobreza, por exemplo, ou da doença mental” (*idem*, p. 10-11).

Os espaços de resistência cultural negros e periféricos também são encenados em antigos ou atuais “campos de tortura” – a cidade que reproduz o racismo e o genocídio. As considerações de Taylor só muito tarde – ou no tempo exato – chegaram até mim a ponto de “bater”. Agora, deste ponto olhando para trás, traço que talvez um primeiro “movimento de corpo” que fiz em reação ao contexto que encontrei, foi tentar me retirar o máximo possível da convivência com meus pares na universidade e na cidade, e tentar “inexistir” no slam, lugar que não era meu. Certa noite levei meu amigo músico, que me hospedava em Salvador, para um sarau no Cenpah, noite de lançamento do livro “Poéticas periféricas...”. Havia muita gente, e nós estávamos no “camarote”, como chamavam o espaço das escadas, em que assistíamos de pé, e o som não estava chegando até ali. Meu amigo, em voz alta, alertou e fez sinal para que o apresentador aumentasse o som. Algumas outras pessoas também se manifestaram, mas eu fiquei imensamente constrangida e chateada de ele ter interferido. Não era “nosso lugar” reclamar. Em outro momento refleti que eu mesma escolhia tornar-me “não-pessoa”, termo que empresto a Geertz (2008, p. 185), ao narrar o episódio da briga de galos balinesa¹⁰⁷.

Eu percebia minha briga de galos cada vez mais longe de acontecer... então estava compreendendo-os menos, ou mais? Sabendo que tudo o que meus símbolos carregavam representavam, talvez, o poder, contra os quais eles atiravam suas palavras? – branquitude, academia, centro – retirar-me era entender meu lugar? (Trecho do caderno de campo – anotação sem data).

Mas, apesar de em muitos momentos ter insistido em desincorporar-me das minhas narrativas sobre o slam, penso que acabei por tomar um rumo diferente e mais acertado e por concordar com Dawsey:

“Talvez seja essa a melhor forma de se fazer antropologia – *adquirindo um corpo e pensando em estado de risco*. Em momentos como esses, uma antropologia da performance também se torna uma antropologia *em* performance – capaz de produzir uma descrição *tensa*” (primeiro grifo meu e segundo grifo do autor, 2013, p. 316).

¹⁰⁷ Faço referência ao capítulo “Um jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos balinesa”, in: “A Interpretação das Culturas” (Geertz, 2008). Nesta narrativa Geertz conta como, durante uma batida policial em uma briga de galos ilegal, ele e Hildred Geertz fugiram com os nativos, provocando sua aceitação na aldeia, onde antes eram invisíveis ou mesmo hostilizados.

Uma vez me perguntaram em um seminário, ao apresentar um artigo sobre minha pesquisa – e como sempre acabávamos voltando ao tema da branquitude – como eu, pesquisadora branca, colocava o meu próprio “colete” para me defender dos “tiros” no slam. Penso que não me defendi das “pedradas” que o slam me apresentava, eu não pus um “colete”. Na narrativa de Geertz, ele e sua esposa e também pesquisadora Hildred Geertz são aceitos finalmente pelos nativos ao fugirem *todos juntos* da polícia, meio a uma rinha ilegal. Assim Dawsey interpreta:

“Mesmo em fuga da polícia, Clifford e Hildred Geertz não ‘apresentam seus papeis’ e não afirmaram a sua condição de ‘visitantes distintos’, preferindo se solidarizar com os fugitivos da aldeia. Acompanhando os movimentos surpreendentes da vida social, pesquisadores deixaram de *representar* os seus papeis” (grifo do autor, 2013, p 299.).

Eu não deixei de representar meu papel, segui sendo uma branca, de fora, pesquisadora da universidade. Mas, me colocando em risco, eu mudava a forma como eu lidava com isso. Eu *estava na* rinha, não estava assistindo à rinha. Não havia como fugir dela. Talvez aceitação aqui significasse a própria briga – a briga era entender a briga e, nela, meu lugar. Dentro desta rinha, de uma batalha de corpos que falavam um contra o outro,

Minha rinha acabou quando eu depus armas e colete – estou aqui e estou ouvindo. Vocês estão me dizendo tudo isso e eu estou entendendo. Não estou apenas “absorvendo” – um tiro não é absorvido por você: ele te *atinge*. Então eu critico, eu sinto, ele me dói. Eu deixo ele fazer em mim os estragos necessários... (Anotação sem data).

É essencial lembrar que, no campo, como em todo campo social, para além dos estereótipos, há os posicionamentos que tomamos a partir de nossos lugares – a questão da agência. Esta forma de me colocar no campo – de batalha – me possibilitou que houvesse um “novo lugar” relativo para mim. Eu, “de onde penso”, meio a esta performance/luta que irrompe entre “nós” e “eles”, vi que eu não me constituía como um “eles” inimigo a purgar minha culpa, também não era e jamais me tornaria um “nós”, familiar em um palco ou plateia de slam. Tampouco era um “eu” acima de qualquer suspeita considerando-me não-alvo do discurso desferido pelos poemas tão veementes. Eu não era nem vilã nem mocinha na história, mas alguém caminhando entre nós, existindo entre eles, e aprendendo, neste processo, coisas que eu não aprenderia sem ter participado da performance, que não era apenas minha base teórica e

meu objeto, mas minha epistemologia. Faço esta afirmação usando Taylor: “performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, junto com e ligada a outras práticas culturais, oferece uma forma de saber” (2003, p. 3, tradução minha).

Pude obter um lugar em que nossas posições tensas – primeiramente pré-determinadas por nossos lugares sociais sabidos ou imaginados – também eram tensionadas, um lugar que me possibilitou o relativo acolhimento por sujeitos no slam. Em alguns momentos isso foi perceptível, quando eu acabava por me sentir “parte” ou, minimamente, aceita como alguém simpático ao movimento, através de meus interlocutores tão solícitos. Sandro, que quando nos encontrávamos em outros espaços, rodas de conversa, costumava apontar-me e mencionar minha pesquisa. E que me pediu confirmação ao narrar uma cena, buscando-me com a pergunta: “Né, Dani?”. Nunca me esqueço de quando ele usou certo termo para me apontar, e que me possibilitou uma certa reviravolta na pesquisa, em termos subjetivos para mim: “é parceira do Sarau”! – eu estava sempre lá, muitas vezes chegando antes que todo mundo...

Minha presença era notada e lembrada. Quando entrevistei Bolha, e nossa conversa sendo toda muito descontraída, ele me falava de sua primeira participação competindo e, como que nos recordando de que edição se tratava, ele disse, quase ao mesmo tempo em que eu me lembrei: “Cê ‘tava!”. Era o slam em que eu havia sido uma (desconfortável) jurada.

No final de minha conversa com Kuma, eu propus, como costumava fazer – tem alguma coisa que você queira perguntar? E ele perguntou. “Como está sendo pra você pesquisar? ‘Tá sendo legal? ‘Tá se decepcionando, se apaixonando mais?”. Eu respondi da forma mais sincera e trocamos alguma ideia sobre essa questão de “nossas batalhas” internas. Ele riu, extremamente simpático, quando eu disse que “tomava tiro”, afirmando que eu não era o “inimigo”.

Assim como o casal Geertz e os balineses correram juntos, penso que, *todos juntos*, podemos construir muito para além da batalha. Em uma competição, como numa guerra, há sempre um lado que ganha e um outro que perde. Mas essa não é a proposta do slam. O slam é uma disputa, mas se levamos em conta o que ele realmente propõe, acionando papéis que se flexibilizam e se compõem, juntos, ele nos leva a um lugar que não é mais a batalha. Todos ganhamos e a performance causou em mim um aprendizado. De certos modos, “peguei a visão”.

4.5 Dinâmicas do lugar – uma experiência na praça



Fig. 20 – Slam das Mulé – Praça Abrantes, quadra de esportes – Camaçari/BA
 Fonte: facebook Slam das Mulé, Créditos: Robson Haley

“Começa aqui. A forma do espaço moldará a audiência, o clima do espaço dará sua ambiência (...). Espaços trazem seus tamanhos, vibração e história” (Holman, *in* Glazner, 2000, p. 1¹⁰⁸).

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, algo que na minha opinião promoveria uma popularização e uma real democratização de acesso a este fazer e dizer poético a que o slam se propõe. Nos EUA, por exemplo, slams acontecem em bares fechados, muitas vezes com cobrança de ingresso. Mas este não é o caso, em geral, dos

¹⁰⁸ Bob Holman, na seção “*The room*” do livro “*Poetry Slam: The competitive Art of Performance Poetry*”.

slams no Brasil, muito menos dos eventos que se inspiram e provêm da mesma onda dos saraus de periferias, a exemplo da Cooperifa, em que a intenção é incluir e unir as comunidades em torno de um acontecimento público e valioso para eles. Como apontou Kuma, de forma divertida em nossa conversa:

“Na Flup que eu ‘tava, Saul Williams (...) ‘tava lá, fez uma palestra sobre isso, tal, e aí a gente conseguiu perceber a... a diferença... né, a grande, uma grande diferença mesmo sobre os locais que são organizados os slams lá, 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. E 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” (*idem*, 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 bastante 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 um circuito específico de Slams das Minas. Assim, meu olhar voltou-se para um slam recém-surgido em Camaçari¹⁰⁹, região metropolitana de Salvador, este sim realizado em um lugar aberto: a Praça Abrantes.

Mesmo não estando especificamente dentro da área que havia delimitado para meu campo, eu fui até lá, em busca de vivenciar uma “experiência na praça”. Isto aconteceu em agosto do segundo ano da pesquisa e, no fim, apesar de a batalha na Praça

¹⁰⁹ 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.

Abrantes não ter acontecido realmente, por falta de inscritas, presenciei a organização e o transcorrer do evento, que contou com uma programação artística e cultural, e este deslocamento me permitiu reconsiderar e elaborar algumas questões importantes.

Neste dia, um sábado de agosto, cheguei à praça, que fica no centro de Camaçari, perto das 15 horas. O slam estava programado para começar nesse horário, mas eu sabia que geralmente os eventos atrasam. Naquele momento já havia som e muitas pessoas espalhavam-se, tanto sentadas nas arquibancadas como praticando esportes. A praça é bastante grande, e a área em que as meninas produziam o evento era a quadra de esportes, onde vários 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 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 pareciam que muitos eram conhecidos entre si, cumprimentavam-se e por vezes sentavam-se juntos.

Noto que, geralmente nos slams as meninas usam cabelos “empoderados” – termo que empresto de Rebeca Sobral Freire, ao tratar das mulheres em Salvador, na sua tese “‘Orgulhosamente feministas, necessariamente inconvenientes’: os discursos político-poético-musicais recentes das feministas jovens em Salvador”:

“Uma cearense recém-chegada em Salvador nos anos 2000, outro aspecto marcante do meu olhar para essa nova cidade e sua geografia foi de imediato para os corpos. Para além das cores das peles, traços faciais e cabelos empoderados, a própria relação com o corpo, e, sobretudo, a dança ressaltava aos olhos sem limite de idade, como na capoeira” (2018, p. 23).

Trata-se de uma certa “retórica do corpo” – nos termos usados por Dias no memorial descritivo de seu documentário “IPÁ: Empoderamento da Juventude Negra de Salvador” – como a construção de “forma de ocupar espaços antes negligenciados, estilos de cabelo, uma nova postura perante a sociedade, a maneira de falar, andar, vestir e sustentar uma posição não antes conquistada” (2018, p. 19). Nesse sentido, “o corpo traz a mensagem, enquanto também é a própria linguagem” (Freire, 2018, p. 153). Trago trecho do poema “Black Power, Sim!”, de Ludy Borges, publicado no livro “O Diferencial da Favela...”:

“Puxa, preta!
 Seu cabelo é lindo
 Saiba que antes de beleza e estilo
 Ele, pra mim, é um ato político” (*in* Sarau da Onça, 2017, p. 16).

Nos slams, de cabelos “black”, turbante e tranças afro, e embora as roupas também possam evidenciar as curvas do corpo, ou usem-se shorts curtos e minibusas, como se vê pelas ruas, as mulheres parecem tomar mais referências em itens de moda, em especial vindos da cultura hip-hop, e usando algumas vezes camisetas e indumentária com dizeres ou imagens referenciando a cultura e o movimento negros, além de muitas portarem grandes brincos de argola, vestidos e calças da moda. No Slam das Mulé a indumentária da moda urbana ou hip-hop me pareceu ainda mais marcada.

Vestimentas meninas: roupas modernas, esportivas fazendo referência à cultura hip-hop, calças de moletom, minibusas, tênis, ou shorts jeans e minibusas ou camisetas e sandálias/chinelos. Dão-me a sensação, apesar da profusão de cores e modelagens, de certa uniformidade de estilo. Algumas poucas usam uma camiseta amarela do Slam das Mulé. A grande maioria é negra e usa tranças ou cabelo “black”. Algumas com cabelos coloridos. Meninos: bermuda e camiseta. Os que estão praticando esporte usam tênis, outros usam chinelos (Trecho do caderno de campo – 18/08/2018).

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

Parecia haver a princípio maior heterogeneidade. Embora eu reparasse algumas meninas brancas de um lado e a maioria de meninas negras só entre elas. Os meninos também 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 mototaxis 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 em 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 esta existência visível de “nichos” distribuídos no cenário: as meninas do slam brancas, as meninas do slam negras, 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.

Noto:

“Cada contexto é um *palco* e cada palco tem um suporte material (uma casa, por exemplo); um *script*, ou texto de ação (o trabalho, o lazer, a festa) que orienta os atores na sua *performance*. Tem lugares valorados – masculinos ou femininos, adultos ou infantis, íntimos ou expostos. Para que a cena tenha êxito (reconhecimento social) é necessária a habilidade de estar no lugar certo, à hora combinada, fazendo a coisa pertinente, de maneira apropriada e correta. As práticas do cotidiano têm objetivos funcionais e instrumentais imediatos. Além deste, no entanto, possuem um caráter performativo. Vale dizer: a prática do espaço cria os lugares e os valores que são caros à comunidade do praticante. Por isso as práticas de apropriação constituem uma estratégia privilegiada para o registro e a interpretação de qualquer realidade social, sempre que se trata de estudá-la no terreno” (Mello *et* Vogel, [2002?], p. 5, grifos dos autores).

Fiz outros registros que me lembram agora a minha preocupação naquele momento – entender se pessoas “comuns”, ou seja, “não-poetas”, não “de slam”, estariam participando do evento, interessadas nele, ou apenas co-existindo no mesmo 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 mototaxis. 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 é brasileiro. Eles também parecem fazer parte daquele contexto e conhecem as pessoas (Trechos do caderno de campo – 18/08/2018).

Este é um problema que já tem sido debatido no círculo do slam. Coelho, também slammaster em Belo Horizonte, diz em entrevista à Silva e Bicalho:

“muitos espaços autogestionados têm tido dificuldades com o slam e os saraus. Eu acredito muito quando eles acontecem não só para as pessoas que costuma (*sic*) 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 Silva¹¹⁰ chama de ‘mais uma igreja’ de poetazinhos bonitinhos” (2017, p. 295, grifo meu).

Èmery-Bruneau e Yobé, falando 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. Prática do *underground*, opera de forma isolada, o slam é desconhecido fora do círculo interno” (2014, p. 255, tradução minha).

Trazendo o assunto para Salvador, Kuma também reflete sobre isso, e explicava 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 aplaudindo as mesmas poesias¹¹¹. É isso que ‘tá acontecendo com o slam. Nesse cenário político a gente ‘tava falando ‘Ele não’¹¹² 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. Então tem um menino lá de Cajazeiras, Jeilson Reis, que ele fala muito sobre isso, 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 “igreja de poetas”, mas trazer (ou levar) outros atores, outros lugares a estarem no slam. Quanto a esta 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

¹¹⁰ Segundo nota dos autores, blogueira, contista, cronista e poeta de Belo Horizonte.

¹¹¹ Eu havia lhe contado sobre o incômodo que me havia motivado a tentar produzir um sarau alternativo em minha cidade, em Minas Gerais.

¹¹² 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.

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 alguém precisaria adentrar alguns espaços: 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, demarcando o espaço de quem estava organizando o evento e detinha, ali, certos níveis “superiores” de poder. Como registei:

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 – estar na roda de conversa, na roda de improviso e na oficina de dança significava a entrada de algumas pessoas na quadra. Do contrário, apenas as organizadoras permaneciam ali. A arquibancada, aqui, representava uma espera do espectador, que estava ali *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 ao lugar, físico, outra consideração minha que se reconfigurou naquela situação foi minha noção de periferia, sempre fortemente ligada aos locais de acontecimento dos slams. Quando decidi ir assistir à batalha em Camaçari, verifiquei que a Praça Abrantes encontra-se 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 do centro. 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 que, nas minhas considerações, é a preponderante 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 slam e a final, 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. Narrei este encontro na seção 3.4. 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, um cuidado 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 entorno (*sic*) 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 cancelado”¹¹³.

Este patrimônio que elas defendem com unhas e dentes, como verifiquei na ocasião com um pouco de reserva: registrei o que me pareceu naquela tarde uma “agressividade” constante, das meninas com o público. Defini o que entendi como uma “exigência de participação”, de envolvimento, que muitas vezes não encontrava eco na arquibancada. O chamado para que o público se aproximasse e adentrasse a quadra foi feito várias vezes, algumas delas com expressões como “bora, desgraça!!”. Como um desafio para chamamento às inscrições para a roda de *freestyle*, a organizadora bradou: “Aqui não tem MC não!”. No convite para o microfone aberto, ninguém foi. Refleti recordando a diferença deste comportamento em relação à fala de Sandro, na entrevista que me concedeu, de que o slam, a poesia, possibilitariam aos “meninos” fazerem “o que eles quiserem, inclusive nada” (Entrevista – 30/06/2018).

Em outros momentos as organizadoras também chegavam ao microfone e bradavam incentivos como “vamo fortalecer o bar das mulé, aí, porra”, “vamos fortalecer o evento aí, porra”. A professora de dança contemporânea também reagiu a alguma coisa que eu não pude entender o quê, dizendo “Eu fui convidada pra vir aqui fazer a aula de dança, vamo fazer acontecer, porra”.

O artista que se apresentou antes da roda de conversa reclamou: “a quadra é democrática, mas eu fui quase atropelado, né, *man...*”, criticando os skatistas que estavam por ali sem participar do evento. Em mais de um momento se endereçou crítica àqueles que estavam ali e não estavam dando atenção ao que “elas estavam falando” (Trechos do caderno de campo – 18/08/2018).

Por estarem em momentos e contextos diferentes, não há, no entanto como comparar as duas realidades. O Slam das Mulé começara naquele ano. É o primeiro slam de Camaçari, e é produzido por mulheres, que já enfrentam diversos tipos de limitações a manifestações públicas, em geral. Nas considerações das meninas que promovem o Slam das Minas, em Salvador, seu evento era desestimulado:

¹¹³ Disponível em: https://www.facebook.com/Slamdasmule/posts/2172640092955906?__tn__=-R . Acesso em 06 abr. 2019.

“Por exemplo, a gente não teve muita dificuldade em fechar parceria com a Associação de Moradores do Conjunto ACM, mas no decorrer desses meses encontramos dificuldades porque nós acreditamos que eles não nos veem como capacitadas para realizar qualquer tipo de evento cultural. Quando a gente começa a realizar e fazer sucesso, eles começam a criar barreiras e fechar as portas nessas parcerias que foram oferecidas. Colocam dificuldades para que a gente desista, enquanto mulher negra, porque acreditamos que *se fossem homens seria muito mais fácil chegar as coisas e ter as parcerias*” (em entrevista a Oliveira, 2017, grifo meu).

Além disso, sentem-se limitadas em suas falas:

“(...) as mulheres pretas estavam tomando a cena, e a gente não sabe se isso incomodou algumas pessoas, porque falar que aquela região que a gente ocupa é uma praça do Conjunto ACM, tem militares que moram naqueles prédios e falamos de várias coisas que nós enfrentamos que foram absurdas. Vieram nos dizer que tinham meninas se beijando no espaço, e como é que a gente vai lidar com isso? (...) Pelo fato de expressarmos certos tipos de palavras, incomoda a própria comunidade, os homens da própria comunidade e até os próprios homens do movimento em que nós estamos inclusas – os quais a gente acredita que tenham bom senso. Muitas coisas que não ocorrem a gente poder falar *buceta e desgraça*, vários tipos de coisas nas bocas de mulheres, coisas pautadas por mulheres negras – que são consideradas a escória da sociedade” (*idem*, grifo do autor).

É compreensível se estas variáveis acabam por provocar nas meninas este convite, quase uma incitação, mais incisivo. Seria preciso também, que eu tivesse voltado para assistir outros eventos ali a fim de tecer comentários mais densos, e também vivenciar outras dinâmicas, não apenas referentes à participação do público, mas às possíveis hierarquias nos espaços, interferências – barulhos, represálias... – e paralelismos – o que se está passando no outro lado da rua... Por haver sido apenas, como comentei, uma oportunidade de vivenciar “um slam na praça”, e mesmo fora do campo escolhido para a pesquisa, em virtude de dificuldades logísticas de permanecer lá para realizar novas observações, eu não retornei ao Slam das Mulé.

Naquela noite, porém, um acontecimento ainda iria enriquecer minha visita apesar de não ter vivenciado a batalha propriamente dita (o que confirmava uma impressão minha 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, espaço que já estava quase lotado. Mas nos cederam espaço. Ali acabei trocando algumas ideias com uma

menina que também era organizadora do slam, como me informou o rapaz. Ela conversou brevemente comigo, explicando que seis meninas haviam se inscrito para a batalha mas não compareceram, e também dando uma ou outra informação que eu já tinha a respeito do campeonato Slam Bahia. 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, só esperávamos vê-la passar... 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 a assistiria em um teatro, sem que ela devesse nada a uma Adriana Calcanhoto (que naquela mesma noite se apresentava no TCA¹¹⁴...). 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:

“(...) É
 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

¹¹⁴ Teatro Castro Alves, localizado em área nobre de Salvador, onde se apresentam artistas renomados.

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...”¹¹⁵ (Ênfases minhas).

Como na letra da canção, foi esta 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 neste 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. E 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, identifica-se, reconhece-se, valoriza, e parecia me dizer orgulhoso: “Tá vendo? É nosso”. Eu vi.

¹¹⁵ A música faz parte do álbum “O Silêncio que precede o esporro”, lançado em 2003.

Considerações (finais) para novos recomeços

“Por mais que a gente ache que ‘tá levantando todas as bandeiras, cada um fala do que vive, você fala do que você vive, que não é menos ou mais importante do que o que eu vivo, do que o que ela vive... e a gente tem que aprender a se respeitar” (Kuma França – Trecho de entrevista – 18/11/2018).

No dia do último evento do Sarau da Onça de 2018, provavelmente meu último sarau na Sussuarana, as árvores na rua do Cenpah estavam decoradas para o Natal. Um clima familiar tomava conta daquele percurso, e pensei no detalhe do cuidado tido ali com a colocação das luzes festivas. Mas no Cenpah não houve sarau. Havia poucas pessoas e o clima intimista levou na verdade a uma roda de conversa improvisada, a título de encerramento.

Eu chegara cedo, quando Sandro apareceu só eu estava por ali, como em algumas outras vezes. Ajudei-o a carregar para dentro do anfiteatro alguns materiais e fiquei aguardando enquanto ele ajeitava o ambiente. Troquei algumas ideias brevemente, senti-me à vontade nesse lugar que eu visitara tantas vezes com tanta atenção (e tensão) durante os últimos dois anos.

Eu havia planejado ir a mais slams, quando em 2017 iniciava o trabalho de campo ainda timidamente. Mas em 2018 a maioria destes slams interromperam suas atividades. Apesar disso, sinto que ficaram marcas indeléveis do movimento. Penso na jovem Ana Karina, que no fim de 2018 estava promovendo slams em Periperi, prometendo novas conjunturas. Em como ela contou, no slam em que a vi ser campeã na Sussuarana, com um talento indiscutível e promissor, que já tinha vontade de ir no slam há muito tempo – desde que Sandro Sussuarana visitara sua escola – mas que acabava não vendo os anúncios do evento. E penso no Slam das Mulé, defendido durante o ano todo em Camaçari, e de onde saiu a campeã do Slam Bahia, Lara Nunes, mostrando mais uma vez a força feminina ocupando espaços em todos os campos de batalha...

Em meu modo de ver, tratam-se de movimentos irreversíveis, mas os processos muitas vezes são lentos e difíceis. A permanência dos slams no cenário poético de

Salvador, sem incentivos e meio às demandas cotidianas de seus atores, tem dependido da atuação de protagonistas que “carreguem a tarefa nos ombros”, o que sempre envolve um grau de heroísmo.

Na descrição anunciada na página do Facebook do evento Slam Bahia – Campeonato Baiano de Poesia Falada, que aconteceu em 10 de novembro de 2018, está, talvez a modo de crítica:

“O Slam Ba, deste ano será formado apenas por dois Slam's, o Slam Da Onça (Salvador) e o Slam Das Mulé (Camaçari). Por ser uma atividade gratuita e sem apoio financeiro por parte de nenhuma instituição, seja ela estatal ou privada, outros Slam's tiveram complicações para realização de suas atividades na Bahia este ano”¹¹⁶.

Além dessas questões, Sandro, neste último sarau, desabafou sobre como tem sido solitária sua tarefa à frente do slam da Onça, quase que sem equipe fixa, muitas vezes sem equipe alguma. Falou também das divergências quanto ao campeonato estadual, e seu desânimo em prosseguir promovendo o Slam Bahia em 2019¹¹⁷. Mencionou as dificuldades mesmo de manter o slam acontecendo naquele local – a paróquia, administrada por padres brancos, segundo ele, tem demonstrado pouca sensibilidade para com as atividades do sarau no Cenpah, fazendo críticas ao barulho, impondo restrições de acesso ao espaço, retirando equipamentos sem aviso.

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 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 neste eixo o slam “tem outra pegada”, outro tipo de valor. No Rio, há o Flup Slam BNDES, campeonato nacional patrocinado por esta instituição financeira. O SESC, outro exemplo, patrocina slams paulistas, e alguns poetas conseguem trabalhar com slam, elaborando projetos para editais. Ele analisa que a quantidade de editais que chega à Bahia é muito menor se comparada à região sudeste, no que chama de uma “peneira de editais”, e questiona: “Aqui o máximo de edital que tem é 10 mil reais e aí você vai ficar se desgastando todo mês pra

¹¹⁶ Na página <https://www.facebook.com/events/747504738920380/>. Acesso em 08 abr. 2019.

¹¹⁷ Ao finalizar esta dissertação, em 06 de abril de 2019, presenciei a primeira edição do Slam da Onça do ano. Houve 9 inscritos batalhando e atirando suas “pedradas”. Havia cerca de 30 pessoas assistindo. Ao final, os presentes conversaram sobre formas de articulação para promoção e participação conjunta em saraus, slams e batalhas de rima em vários pontos da capital.

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).

Além da falta de apoio de uma equipe que se entregue a isso de forma coletiva e de incentivo financeiro ou institucional para que se dedique de forma intensa às atividades – em um lugar e um momento em que cada um tem seus próprios “corres” para lidar – ainda existe a resistência representada pelos próprios pares, moradores mesmo do lugar, já que não todos aderem ao discurso e às propostas dos artistas e ativistas.

No grande “texto” do slam, como pude refletir em meus percursos etnográficos, existem sempre fluidez e incoerências, solidariedade e sabotagem, diálogo e conflito. Recorro muitas vezes a Kuma que, na última entrevista que realizei, acabou me dando uma “aula de slam” e fornecendo *insights* e temas que proporcionariam uma nova pesquisa, com novos recortes e novos focos. Ele conta que muita gente está começando a escrever não pensando em passar informação, mas em fazer “poesia que ganhe slam”: “Tem as poesias de sarau, mas tem a ‘poesia de slam’... Pô, pra mim poesia, toda poesia pra mim é poesia”, reclama.

“Eu entendo como local de fala e tal mas só que a galera tá fazendo com que perca o sentido, né, através do ego. E aí vira uma batalha mesmo, né, de eu ‘tô... a minha poesia ‘tá indo de confronto a sua. Eu não quero ouvir a sua poesia e que você ouça a minha. Eu quero que a minha poesia seja melhor, às vezes eu acabo nem ouvindo. (*Tá ficando assim?, eu pergunto*) Tá ficando assim” (Trecho de entrevista – 18/11/2018).

Esse não é o cenário preponderante, aqui, mas é importante a crítica. Coelho fala, apontando Belo Horizonte:

“A gente tava conversando agora em São Paulo, no Slam Br, sobre os *slams* nos Estados Unidos. Falávamos um pouco dessa perspectiva meritocrática do povo americano, uma perspectiva do avanço. Alguns poetas de lá se consideram jogadores, atletas da palavra, e vão pra esse embate com a finalidade de detonar os outros. Isso, até agora, eu não vi aqui no Brasil. Nesses quase cinco anos de *slam*, eu nunca vi esse tipo de posicionamento em relação ao jogo. Aqui a gente sempre está ligado a um movimento contrário, que é o da celebração (...)” (2017, p. 290).

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).

Esta 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-se, assim, a novas plateias e autores a possibilidade não só da fruição, mas da produção e da crítica poéticas. Baseada na interação entre poeta-público e na exigência de autoria dos textos recitados, a batalha promove narrativas de si – a autorepresentação – e a filiação, o afeto do outro, através da performance poética.

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 as situações de injustiça social contra as quais resistem, recriando alternativas de existência.

Slams, neste contexto, são batalhas “com o corpo”, em que, baseados em repertórios agenciando-se 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, um rastilho de pólvora, os poetas no slam disseminam conhecimento social e preservam memória, mostram outras realidades possíveis, ressituando-se face a negações e faltas, estas que se tornam também 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 inscrita no espaço, referencia o território, e nos corpos, impregnados que estão todos estes elementos que a um tempo significam e são a batalha, a batalha maior pelo direito de dizer e existir.

Tenho conversado à distância com um menino do interior de Minas Gerais que escreve poesia e é apaixonado por slam. Ele não frequenta batalhas, porque não há na sua cidade, pequena e distante a cerca de 100 km de Belo Horizonte, onde a cena da poesia periférica já é forte. Ele tem apenas 14 anos. Fã de Xamã (rapper e campeão do slam BR em 2016), ele se apresenta na escola quando há oportunidade e tem “um caderno cheio de poesias”. Um antigo amigo nos pôs em contato porque é seu professor, e conhece minha pesquisa. Ele me disse uma noite dessas, que se eu tenho oportunidade de vivenciar o slam é para eu aproveitar muito!, diz ele, “porque sobreviver é fácil, mas viver é pra poucos”. Para quem “brilha” o olho para a batalha, ela trata-se de não apenas sobreviver, em realidades que oprimem e limitam, mas de escrever e escrever-se na história, encontrar-nos outras narrativas.

O slam modificou também a mim, com minhas pequenas revoluções. Retomo Taylor, quando diz que a performance carrega a possibilidade do desafio, e do auto-desafio. “Como um termo simultaneamente conotando um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização, e um meio de intervir no mundo, ele de longe excede as possibilidades destas outras palavras ofertadas em seu lugar” (2003, p. 15, tradução minha).

Pensando em corpos que aprendem, e que batalham, na performance, tentei aqui expressar algumas das tensões e paixões percebidas no cenário do slam em Salvador. Colocando meu corpo no cenário das batalhas e aprendendo com a fricção com outros corpos, nasceram questões que sequer eram previstas quando do início da pesquisa, por falha ou ingenuidade minhas. Transmitir a incandescência destes embates não era uma

tarefa fácil. Mas espero, sim, que o texto contenha evidências e narrativas que possam provocar reflexões, um pouco das que em mim geraram, neste campo de batalha.

Nosso desafio, a meu ver, na pesquisa do slam, é elaborar crítica que seja fonte para discussões acadêmicas, mas, especialmente, e espero sinceramente que nisto este trabalho possa ser útil, com os atores do slam. É importante que nos aproximemos mais de seus protagonistas, promovendo a troca de saberes que efetivamente possa contribuir tanto para o fortalecimento e amadurecimento da cena – se de interesse deles – como da sua análise acadêmica, neste sentido engajada.

Concluo dizendo que o que escrevi são recortes de um tema que evidentemente não se esgota. Busquei contribuir no conjunto de estudos que vêm sendo realizados sobre o slam estabelecendo como cenário as dinâmicas do fenômeno em Salvador. As críticas serão bem vindas e servirão para pensar em novos horizontes de pesquisa e atuação.

No slam diz-se 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, mesmo não ganhando a plaquinha de nota 10, 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**. In: Emerson Alcalde, 2 jul. 204. Disponível em <<http://emersonalcalde.blogspot.com/2014/07/relato-da-experiencia-na-copa-de-slam.html>> . Acesso em 05 abr. 2019.

ANDRADE, Adriana Leal de. **Entre o impresso e o digital: as experiências de escrita dos jovens do grupo Sarau da Onça**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em <<http://www.saberaberto.uneb.br/handle/20.500.11896/672>> . Acesso em 29 mar. 2019.

ANDRADE, Péricles. **Agência e Estrutura: o conhecimento praxiológico em Pierre Bourdieu**. Estudos de Sociologia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, v. 12. n. 2, p. 97-118, 2006. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235400>> . Acesso em 29 mar. 2019.

ÁVALOS GALICIA, César Enrique. **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/bitstream/handle/20.500.11777/1305/AVALOS_CESAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em 02 abr. 2019.

BAHIA. CONDER. Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia. INFORMS. Sistema de Informações Geográficas Urbanas do Estado da Bahia (org.). **Painel de informações: dados socioeconômicos do município de Salvador por bairros e prefeituras-bairro**. 5. ed. Salvador: CONDER/INFORMS, 2016. Disponível em <http://www.informs.conder.ba.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/1_INFORMS_Painel_de_Informacoes_2016.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

BARBOSA, Lícia Maria de Lima. **As mulheres no hip-hop: o contexto baiano**. Revista Olhares Sociais: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, v. 2, n. 2, p. 61-97, 2013. Disponível em <<https://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/4-As-mulheres-no-hip-hop-contexto-baiano.pdf>> . Acesso em 29 mar. 2019.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um Manual Prático**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Disponível em: <https://www.academia.edu/6928454/Pesquisa_Qualitativa_Com_Texto_Imagem_e_Som> . Acesso em: 05 abr. 2019.

BAUMAN, Richard; Briggs, Charles L. **Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Ilha: Revista de antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>> . Acesso em 29 mar. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Disponível em <<https://farofafilosofica.com/2016/12/06/pierre-bourdieu-17-livros-para-download-em-pdf/>> . Acesso em 30 mar. 2019.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. Disponível em <<https://farofafilosofica.com/2016/12/06/pierre-bourdieu-17-livros-para-download-em-pdf/>> . Acesso em 30 mar. 2019.

CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto Corso. **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/ri/bitstream/ri/1724/1/Como%20anda%20Salvador_RI.pdf> . Acesso em 30 mar. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama social**: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/49992/54124>> . Acesso em 17 ago. 2017.

_____. **Drama, Ritual e Performance em Victor Turner**. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, novembro 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2238-38752013000600411&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> . Acesso em 30 mar. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura No Plural**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1995. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/316655888/A-Cultura-no-Plural-Michel-de-Certeau-pdf>> . Acesso em 02 abr. 2019.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e literatura no século XX. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1361>> . Acesso em 05 fev. 2018.

COELHO, Rogério Meira. **A PALAVRAÇÃO**: Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-ARTH6W>> . Acesso em 30 mar. 2019.

COELHO, Rogério. SILVA, Douglas; BICALHO, Gustavo. **À voz, à luta**: uma entrevista com Rogério Coelho. Em *Tese*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 286-296, jan.-abr. 2017. Disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/13276>> . Acesso em 01 abr. 2019.

COELHO, Teixeira. **O que é Ação Cultural?** São Paulo: Brasiliense, 2001. Disponível em <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2017/04/Cole%C3%A7%C3%A3o-Primeiros-Passos-O-Que-%C3%A9-A%C3%A7%C3%A3o-Cultural.pdf>> . Acesso em 05 abr. 2019.

COMARROF, Jean; COMARROF, John. **Etnografia e imaginação histórica**. Revista Proa, Campinas, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2360/1762>> . Acesso em 30 mar. 2019.

CORÀ, Élsio José; SILVA, Luzia Batista de Oliveira. **A ação como um texto na obra de Paul Ricoeur**. Revista Impulso, Piracicaba, v. 24, n. 59, p. 15-23, jan./abr. 2014. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/viewFile/1959/1270>> . Acesso em 30 mar. 2019.

CORREIA, Messias Nunes. **Poética do corpo a céu aberto**. Movimento Poetas na Praça: cultura, trajetória e resistência. Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Universidade Estadual de Santa Cruz, 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.

COUTINHO, Marina Henriques. **O palco como espaço para a expressão de um novo discurso**. In: CADERNO Globo Universidade, Rio de Janeiro, v. 1., n. 2, mar. 2013. Tema: Subúrbios e identidades. p. 34-39.

D'ALVA, Roberta Estrela. **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.

_____. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DA MATTA, Roberto. **O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues**. Boletim do Museu Nacional. Nova série. Antropologia. n. 27. Rio de Janeiro. Maio de 1978. Disponível em <http://www.ppgasmn-ufrrj.com/uploads/2/7/2/8/27281669/boletim_do_museu_nacional_27.pdf> . Acesso em 30 mar. 2019.

_____. **A casa & a rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil**. 5 ed. [Rocco]: Rio de Janeiro, 1997. Disponível em <http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/a_casa_e_a_rua.pdf> acesso em 03 abr. 2019.

DAWSEY, John Cowart. **Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas**. Campos: Revista de Antropologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>> . Acesso em 30 mar. 2019.

_____. **Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e performance**. Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 56, n. 2., p. 291-320, 2013. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>> . Acesso em 30 mar. 2019.

_____. **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. Título original: Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions. 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*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 6, n. 2, p. 115-137, dez. 2010. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/4833>> . Acesso em 30 mar. 2019.

DIAS, Tiago. **IPÁ:** Empoderamento da juventude negra de Salvador. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Memória descritiva do documentário “IPÁ: Empoderamento da Juventude Negra de Salvador”. Disponível em <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/25963>> . Acesso em 30 mar. 2019.

DURHAM, Eunice. **A pesquisa antropológica com populações urbanas:** problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org). **A Aventura Antropológica:** Teoria e Pesquisa. 4. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. Disponível em: Acesso em: 02 abr. 2019. Disponível em <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1010690/mod_folder/content/0/CARDOSO%20Ruth.%20A%20Aventura%20Antropol%C3%B3gica%20%5Blivro%20completo%5D.pdf?forcedownload=1> . Acesso em 02 abr. 2019.

ÉMERY-BRUNEAU, Judith; YOBÉ, Valérie. **El slam em Quebec:** de prática social a objeto de enseñanza. *Impossibilia – Revista Internacional de Estudios Literarios*, n. 8, p. 247-268, outubro 2014. Disponível em <https://www.academia.edu/24897738/El_slam_en_Quebec_de_pr%C3%A1ctica_social_a_objeto_de_ense%C3%B1anza> . 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. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26194/1/SociedadeDoMedo-EDUFBA-2008.pdf>> . Acesso em 30 mar. 2019.

EVARISTO, Conceição. **“Do velho ao jovem”.** In: FERREIRA, Amanda Crispim. A memória em *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo. Literafro – o portal da literatura afro-brasileira. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/190-a-memoria-em-poemas-da-recordacao-e-outros-movimentos-de-conceicao-evaristo-critica>> . Acesso em 07 abr. 2019.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. **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/index.php/revistaunincor/article/view/4261/pdf_705> . Acesso em 30 mar. 2019.

FREIRE, Rebeca Sobral. “**Orgulhosamente feministas, necessariamente inconvenientes**”: os discursos político-poéticos-musicais recentes das feministas jovens em Salvador. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26017/1/FREIRE%2C%20Rebeca.%20Orgulhosamente%20feministas%2C%20necessariamente%20inconvenientes.%202017.pdf>> . Acesso em 30 mar. 2019.

FREITAS, Daniela Silva de. **Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea**. 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. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34815/34815.PDF>> . Acesso em 30 mar. 2019.

GARCIA, Julia. **Slam Poetry: Microfone e poesia**. In: Blog Radio Poesia. Guamaré, 22 out. 2013. Disponível em <<http://webradiopoesia.blogspot.com/2013/10/slam-poetry-microfone-e-poesia.html>> . Acesso em 20 jul 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. Disponível em <https://monoskop.org/images/3/39/Geertz_Clifford_A_interpretacao_das_culturas.pdf> . Acesso em 30 mar. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008. Disponível em <<https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>> . Acesso em 30 mar. 2019.

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

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. Disponível em <<http://www.ufjf.br/labesc/files/2012/03/A-Arte-de-Pesquisar-Mirian-Goldenberg.pdf>> . Acesso em 30 mar. 2019.

GOLDMAN, Marcio. **Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia**. Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, 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.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 12. ed. Petropolis: Vozes, 2010. Disponível em <<https://pt.calameo.com/read/00320956552b81018dae7>> . Acesso em 06 abr. 2019.

HERMANN, Nadja. **A questão do outro e o diálogo**. Revista Brasileira de Educação, v. 19, n. 57, p. 477-493, abr.-jun. 2014. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v19n57/v19n57a11.pdf>> . Acesso em 01 abr. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Literatura Marginal**. [Rio de Janeiro] [2005] Disponível em <<http://heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>> . Acesso em 23 jul. 2016.

_____. “**A entrada de novos saberes na universidade é um gol**”. [Entrevista cedida a] GUIMARÃES, Ariadne. In: CADERNO Globo Universidade, Rio de Janeiro, v. 1., n. 2, mar. 2013. Tema: Subúrbios e identidades. p. 84-89.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960. Disponível em <https://kupdf.net/queue/1960-quarto-de-despejo-carolina-maria-de-jesus-pdf_5910754edc0d609d32959e7b_pdf?queue_id=1&x=1554536189&z=MTcwLjIzOS4xOC4yMDI=>> . Acesso em 06 abr. 2019.

JESUS, Valdeck Almeida de. (org.). **Saraus Literários em Salvador**. Blog Saraus de Poesia em Salvador. Salvador, 08 dez. 2016. Disponível em <<http://sarausdepoesiaemsalvador.blogspot.com/>> Acesso em 29 mar. 2019.

_____. (org.). **Poéticas periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana**. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018.

JO FRANKHAM, Ceres; MACRAE Christina. **Etnografia**. In: SOMEKH, Bridget; LEWIN, Cathy. (org.) Teoria e métodos de pesquisa social. Petrópolis: Vozes, 2015.

KEHL, Maria Rita. **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.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001. Disponível em <https://monoskop.org/images/f/fc/Lefebvre_Henri_O_direito_a_cidade.pdf> Acesso em 04 ago. 2017.

LEITE, Roberta Vasconcelos. **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. Seção Notas e Resenhas. Resenha do livro: SANTOS, José Eduardo Ferreira. **Acervo da Laje: memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia**. São Paulo: Scortecci, 2014. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12957>> . Acesso em 01 abr. 2019.

LIMA, Ari. **Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador**. Cad. Cedes [online], Campinas, v. 22, n. 57, agosto/2002, p. 77-96. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-32622002000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt> . Acesso em 01 abr. 2019.

LIMA, Celly de Britto; PERROTTI, Edmir. **Bibliotecário**: um mediador cultural para a apropriação cultural. *Informação@Profissões*, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, v. 5, n. 2, p. 161-180, jul./dez. 2016. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/infoprof/article/view/28319/20518>> . Acesso em 05 abr. 2019.

LUCENA, Cibele Toledo. **Beijo de línguas**: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20478>> . Acesso em 01 abr. 2019.

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

_____. **Etnografia como prática e experiência**. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832009000200006> . Acesso em 01 abr. 2019.

MELATTI, Julio Cezar. **A Antropologia no Brasil**: Um Roteiro. Repositório do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (Dan-UnB), Série Antropologia. Brasília, 2007. Disponível em <<http://www.juliomelatti.pro.br/artigos/a-roteiro.pdf>> . Acesso em 01 abr. 2019.

MELLO, Marco Antonio da Silva; VOGEL, Arno. **Lições da Rua (ou Quando a Rua vira Casa)**: Algumas considerações sobre *habito* e *diligo* no meio urbano. Biblioteca virtual do Laboratório de Etnografia Metropolitana da Universidade Federal do Rio de Janeiro, [2002?]. Disponível em <http://lemetro.ifcs.ufrj.br/licoes_da_rua.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas** – Arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf> . 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 (DF), n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182016000300127&script=sci_abstract&tlng=pt> . Acesso em 01 abr. 2019.

_____. **Slam**: cartografia social e território poético. Palestra na abertura do Ciclo de Debates “Cultura Brasileira Contemporânea: novos agentes, novas articulações”, Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da USP, março de 2017. Disponível em <<http://www.cdc.fflch.usp.br/sites/cdc.fflch.usp.br/files/u98/Slam%20-%20cartografia%20social%20e%20territo%CC%81rio%20poe%CC%81tico%20-%20Minchillo%20-%20marc%CC%A7o%202017.pdf>> . Acesso em 01 abr. 2019.

MIRANDA, Claudia de Azevedo. **Aubervilliers e Cooperifa: O olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade.** 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. Disponível em <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1311721_2015_completo%20.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

MOREIRA, Laura Veridiana Fleury. **Reportagem – RAP e poesia: diálogos urbanos.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Memorial de Projeto de Pesquisa Grande Reportagem Escrita: Rap e Poesia: Diálogos urbanos. Disponível em <<http://bdm.unb.br/handle/10483/8488>> . Acesso em 01 abr. 2019.

MOSTAÇO, Edelcio. **Conceitos operativos nos estudos da performance.** Revista Sala Preta, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 143-153, 2 dez. 2012. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57494>> . Acesso em 01 abr. 2019.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **A performance poética do ator-MC.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4481>> . Acesso em 01 abr. 2019.

NAU. Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. **Grupos e Linhas de Pesquisa** – NAU Cidades. Disponível em <<http://nau.fflch.usp.br/>> Acesso em 29 mar. 2019.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. **Slams** - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. Linha D'Água [Online], São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>> . Acesso em 01 abr. 2019.

NOVAES, Regina Celia Reyes. **Quatro jovens, quatro trajetórias.** In: CADERNO Globo Universidade, Rio de Janeiro, v. 1., n. 2, mar. 2013. Tema: Subúrbios e identidades. p. 10-17.

NUNES, Davi. **Bairro Sussuarana e os Sussus ancestrais.** In: 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.

NUNES, Gabriela. **Acervo da Laje: Guardião de Memórias do Subúrbio.** Portal Saravá Memórias e Afetos, Salvador, 17 ago. 2017. Disponível em <<http://www.saravacidade.com.br/chao/acervo-da-laje-guardiao-de-memorias-do-suburbio/>> Acesso em set. 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O lugar (e em lugar) do método.** Repositório do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (Dan-UnB), Série

Antropologia. Brasília, 1995. Disponível em <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie190empdf.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

_____. **O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever.** Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 6 jun. 1996. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579> . Acesso em 01 abr. 2019.

OLIVEN, Ruben George. **Urbanização e mudança social no Brasil.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em <http://books.scielo.org/id/z439n> . 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 Roberto T. do. **Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea.** Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em http://www.academia.edu/10689031/Escritos_%C3%A0_margem_a_presen%C3%A7a_de_autores_de_periferia_na_cena_liter%C3%A1ria_brasileira . Acesso em 05 fev. 2018.

PAULA, Luciane de; PAULA, Sandra Leila de. **No centro da periferia, a periferia no centro.** Revista Ipotesi, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 107-121, jul./dez. 2011. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/13-No-centro.pdf> . Acesso em 30 mar. 2019.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v20n42/15.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

PEREIRA, Ana Cristina. **Sarau Bem Black já é!** In: Blog Sarau Bem Black, Salvador, 04 out. 2009. Disponível em <http://saraubemblack.blogspot.com/2009/10/sarau-bem-black-ja-e.html> . Acesso em 06 abr. 2019.

PRYSTHON, Ângela. **Negociações na periferia: mídia e jovens no Recife.** In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs). Comunicação e cultura das minorias. São Paulo: Paulus, 2005, p.99-113.

QUEIROZ, Cosme Jorge Patricio. **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.] Disponível em https://editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO_EV056_MD1_SA19_ID8442_06082016151111.pdf . Acesso em 01 abr. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. Disponível em <<https://docero.com.br/doc/xnv8c0>> . Acesso em 01 abr. 2019.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. Disponível em <https://iedamagri.files.wordpress.com/2018/04/ranciere_espectador-emancipado.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

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

SALLES, Ecio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Disponível em <<https://issuu.com/tramas.urbanas/docs/poesiarevoltada>> . Acesso em 01 abr. 2019.

SAMPAIO, Christiane. **A Beleza da Periferia**. Instituto Goethe. Seção Cultura, [s.l], dez. 2015. Disponível em <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/fut/20765346.html>> . Acesso em 05 abr. 2019.

SANTOS, Elisane Alves dos. **De Sussuarana para o mundo, a música como perspectiva de socialização no cotidiano juvenil**. Jornal GGN, [s.l], 13 ago. 2018. Disponível em <<https://jornalggn.com.br/documento/salvador-i-bahia-de-sussuarana-para-o-mundo-a-musica-como-perspectiva-de-socializacao-no-cotidiano-juvenil>> . Acesso em 05 abr. 2019.

SANTOS, Elizangela Maria. **Literatura e Democratização Cultural: negociações para um novo olhar na contemporaneidade**. In: COLÓQUIO do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: um cosmopolitismo nos trópicos, 3; 100 Anos de Afrânio Coutinho: A crítica literária no Brasil, 2012, Feira de Santana. *Anais*. Feira de Santana: UEFS, 2012, p. 83-92. Disponível em <http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3col_oq.anais.83-92.pdf> . Acesso em 05 fev. 2018.

SANTOS, Jaqueline Lima; MORAIS, Danilo; BORGES, Juliana; CARDOSO, Danilo. **Reexistir: Apontamentos da articulação entre cultura e política de periferias**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2018. Disponível em <<https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/reexistir-apontamentos-da-articulacao-entre-cultura-e-politica-de-periferias/>> . Acesso em 01 abr. 2019.

SANTOS, Luan. **Câmara aprova projeto que delimita bairros de Salvador**. Jornal Correio, Salvador, 18 set. 2017. Disponível em <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/camara-aprova-projeto-que-delimita-bairros-de-salvador/>> . Acesso em 07 abr. 2019.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em <http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf> . Acesso em 05 fev. 2018.

SARAU BEM BLACK. **Sarau Bem Black – Chegou a hora!!** In: Blog Sarau Bem Black, Salvador, 20 set. 2009. Disponível em <<http://saraubemblack.blogspot.com/2009/09/sarau-bem-black-chegou-hora.html/>> . Acesso em 06 abr. 2019.

_____. **Sarau Bem – II Edição - A cor local do Sarau Bem Black.** In: Blog Sarau Bem Black, Salvador, 29 set. 2009. Disponível em <<http://saraubemblack.blogspot.com/2009/09/sarau-bem-black-ja-estreia-adulto.html>> . Acesso em 06 abr. 2019.

SARAU DA ONÇA (org.). **O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada.** Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral.** Cadernos de Campo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>> . Acesso em 01 abr. 2019.

_____. **“Pontos de contato” revisitados.** Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82460>> . 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. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1724/1/Como%20anda%20Salvador_RI.pdf> . Acesso em 30 mar. 2019.

SILVA, Antonio de Padua e Souza e. **Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência.** 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. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14865>> . Acesso em 01 abr. 2019.

SILVA, Fábio Alex Ferreira 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. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2018. Disponível em <https://www.ufrb.edu.br/pgcienciassociais/images/Disserta%C3%A7%C3%B5es/2018/disserta%C3%A7%C3%A3o_F%C3%A1bio_Alex_Ferreira_da_Silva_vers%C3%A3o_final.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

SILVA, Fransuelen Geremias; RADIC, Leila Maria Ribeiro; SILVA, Mateus Gomes da; FONSECA, Paulo Marcus Oliveira. **Saraus Contemporâneos: a importância dos saraus como espaço político de socialização.** Cadernos ESPUC, Belo Horizonte, n. 29, p. 150-167, 2016. Disponível em <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14374>> Acesso em 01 fev. 2018.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre “Artes” e “Ciências”**: A noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Disponível em <https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/rubens_alver_nocao_performance.pdf> . Acesso em 01 abr. 2019.

SILVA, Wesley. **Sussuarana, bairro de sonhadores**. In: Blog Mídia Periférica. Salvador, 27 abr. 2012. Disponível em <<http://mediaperiferica.blogspot.com/2012/04/sussuarana-bairro-de-comunidade-carente.html>> . Acesso em 05 abr. 2019.

SILVEIRA, Flavio Leonel Abreu 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, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 13-29, 2007. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/49985>> . Acesso em 01 abr. 2019.

SLAM. In: **Cambridge Dictionary On-Line**. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slam>> Acesso em 29 mar. 2019.

SLAM das Minas. **Slam das Minas Bahia**: Poesia negra, Periférica e Feminina [Entrevista cedida a] OLIVEIRA, Henrique. In: REVER On line, [s.l], 03 set. 2017. Disponível em <<https://reveronline.com/2017/09/03/slam-das-minas-bahia-poesia-negra-periferica-e-feminina/>> . Acesso em 13 nov. 2017.

SOMERS-WILLET, 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 Barbosa. **A performance na cantoria nordestina e no slam**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Disponível em <http://btdt.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_35d2c45786ff6dff68373d5e06a6aa2f> . Acesso em 01 br. 2019.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. **A Batalha da Poesia...** O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. Ponto Urbe – Revista do núcleo de antropologia urbana da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 17, 2015. Disponível em <<https://journals.openedition.org/pontourbe/2833>> . Acesso em 01 abr. 2019.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire**. Duke University Press, 2003. Disponível em <<https://palestinianstudies.files.wordpress.com/2017/01/taylor-the-archive-and-the-repoire.pdf>> . Acesso em 01 abr. 2019.

_____. **O trauma como performance de longa duração**. Tradução: Gisele Ruiz. O Percevejo On-line, periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, fascículo 1, jan./jun. 2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>> . acesso em 01 abr. 2019.

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

_____. **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. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/337545819/Textos-basicos-de-antropologia-Cem-anos-de-tradicao-Celso-Castro-pdf>> . Acesso em 02 abr. 2019.

URIARTE, Urpi Montoya. **O que é fazer etnografia para os antropólogos**. Ponto Urbe – Revista do núcleo de antropologia urbana da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 11, p. 1-13, 2012. Disponível em <<https://journals.openedition.org/pontourbe/300>> . Acesso em 01 abr. 2019.

VAZ, Sergio. **Cooperifa – Antropofagia Periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/236041101/0-Cooperifa-Miolo>> . Acesso em 02 abr. 2019.

VIANA, Lidiane. **POETRY SLAM NA ESCOLA: embate de vozes entre tradição e resistência**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/153407>> . Acesso em 01 abr. 2019.

ZAP! ZONA AUTÔNOM DA PALAVRA. **O que é Slam?** In: Zap! Um slam brasileiro!, [s.l], [2009?]. Disponível <<http://zapslam.blogspot.com.br/2009/05/mas-que-raios-e-slam.html>> . Acesso em 06 ABR. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/351523343/Paul-Zumthor-Introducao-a-poesia-oral-pdf>> . Acesso em 02 abr. 2019.

_____. **Performance, recepção e leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Redes Sociais:

EVANILSON ALVES. 29 mai. 2017. Facebook: Evanilson Alves (Poeta). Disponível em: <<https://www.facebook.com/evanilson.santos>> . Acesso em: 06 ago. 2018.

SARAU DA ONÇA, ago. 2017. Facebook: Sarau da Onça. Disponível em: <<https://www.facebook.com/saraudaonca/>> . 08 2017. Acesso em: 05 abr. 2019.

SARAU DA RAÇA, abr. 2017. Facebook: Sarau da Raça. Disponível em: <<https://www.facebook.com/saraudaraca/>> . Acesso em: 05 abr. 2019.

SLAM BA – Campeonato Baiano de Poesia Falada, 10 Nov. 2018. Facebook: página do evento. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/747504738920380/?active_tab=about> . Acesso em: 05 abr. 2019.

SLAM DAS MULÉ, 1 jul. 2018. Facebook: Slam das Mulé. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Slamdasmule/>> . Acesso em 06 ag. 2018.

SLAM DEIXA ACONTECER. ago. e set. 2017. Facebook: Slam deixa acontecer. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Slam-Deixa-Acontecer-1747937642185357/>> . Acesso em: 05 abr. 2019.

Músicas:

OOORRA! Intérprete: Emicida. Compositor: Emicida. *In:* Para quem já mordeu um cachorro por comida até que cheguei longe. Intérprete: Emicida. Gravadora: Laboratório Fantasma, 2009. Faixa 24.

RODO COTIDIANO. Intérprete: O Rappa. Compositores: Lauro Farias, Marcelo Falcão, Marcelo Lobato, Marcos Lobato, Xandão (Alexandre Menezes) *In:* O silêncio que precede o esporro. Intérprete: O Rappa. Gravadora: Warner Music, 2003. Faixa 4.

Vídeos e filmes:

Coletivo ZeferinaS – O racismo Mata por Vanessa Coelho (Poesia: Fabiana Lima). 06 nov. 2017. (2 min. 16 s.). Publicado por Coletivo Zeferinas. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KQrF7DtsDn0&t=16s>> . Acesso em 05 abr. 2019.

Fabiana Lima - 1º Colocada do Slam Deixa Acontecer - primeira edição. 9 abr. 2017. (2 min. 54 s.). Publicado por Valdeck Almeida de Jesus. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=P0gwwYb05ZY>> . Acesso em 05 abr. 2019.

Os agentes – O Racismo Mata - Feat. Fabiana Lima. 2 dez. 2016. (3 min. 54 s.). Publicado por Os Agentes Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pkTOitsd7Fs&t=102s>> . Acesso em 05 abr. 2019.

Poesia pesadona de Juh França no Slam Brasil. 16 jun. 2018. (4 min. 25 s.). Publicado pelo canal Sociedade dos Poetas Subversivos. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ykzGCiV-UCQ>> . Acesso em 05 abr. 2019.

Poética da comunidade: da violência à beleza – José Eduardo Ferreira Santos. 15 maio 2014. (2 h 14 min. 3 s.). Publicado por Miguel Mahfoud. Palestra “Poética da comunidade: da violência à beleza, um itinerário de pesquisa e intervenção estética na periferia de Salvador”, ministrada pelo Prof. Dr. José Eduardo Ferreira Santos na Universidade Federal de Minas Gerais, 10 abr. 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iPIGvu2sGk&t=4066s>> . Acesso em 05 abr. 2019.

Quarta capa – 07/06/2017 – Slam. 08 jun. 2017. (12 min. 09 s.). Publicado pelo canal PUC-TV Minas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SHF5AoyFMjQ&t=453s>> . Acesso em 05 abr. 2019.

SLAM: Voz de Levante. Filme. Direção de: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D’Alva. Coprodução: Miração Filmes, Globo Filmes/Globo News. 2018.

ANEXOS

Reúno aqui os poemas completos cujos trechos foram citados no texto, na ordem em que são mencionados. Há diferenças sutis nos poemas que são recitados, em diferentes performances, e entre suas versões orais e sua versão escrita. Prefiro, nesta seção, sempre que possível, reproduzir de fontes de registro escrito, para evitar falhas e inibir lacunas. Transcrevi a partir de vídeos aqueles que foram recitados e dos quais não encontrei registro escrito. Há ainda alguns que apenas citei, retirados de publicações escritas, e que não foram recitados. Ao lado de cada título ou entrada, segue o número da página em que o poema foi citado nesta dissertação.

Escrevo (Sol Vasconcelos) (p. 39)

Uso minhas palavras pra declarar meus anseios.
 Minha rima é falha, não domino a arte da métrica.
 Não sou formada em letras (ainda).
 Não me dediquei (confesso) a ler poetas.
 Escrevo por gosto e afinidade.
 Não falo alto, por isso acredito que minhas serão mais úteis (*sic*)
 Sou pequena. Sou da parte esquecida e maltratada do país e nem isso me fez desistir do que sempre quis.
 De onde estou quase todos ninguém nota minha voz, por isso escrevo, mas fica entre nós.
 A sociedade brasileira anda muito malvada, pode até querer confiscar meus escritos, os benditos, os malditos, é perigoso revelar isso.
 Vejo a arte movimentando o mundo, vejo palavras serem lemas de luta
 E isso fortalece minha conduta.
 Não sou poeta, não sou contista, não sou escritora de nada, não alimento blog, não sonho em ser romancista.
 Escrevo pra me liberar das dores, dos amores, dos terríveis pesadelos, das partidas e das idas, escrevi por amor, por ódio, pela arte não sei de que parte.
 Às vezes, crítico... apoio... apanho.
 Às vezes, mato, bato, às vezes, fica chato, jogo fora.
 O que não quero é deixar que as palavras dentro de mim se embolem
 Prefiro elas no papel, cruas ou nuas, belas ou tortas, não importa.
 Desse jeito, escrevo.

(*in* “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada”, 2017, p. 47).

Pés no chão (Evanilson Alves) (p. 76)

Pés no chão
 Olhos atentos
 Corpo sujo de barro
 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
 Juntava umas moedas
 E entre uma brincadeira e outra se alimentava
 Guardava as cédulas
 Pois elas garantiam o alimento de casa
 Viu seu pai se afogar no álcool e na angústia do desemprego e por sentir
 suas mãos atadas quase entrou em desespero
 Pra ele não importava o Nike
 Nem o Nintendo do ano
 Bastava ver sua família bem
 E não entregue aos prantos
 E quando o crime quis lhe abraçar
 Sabia pelo que estaria lutando
 É nessas horas que a gente entende
 O ficar rico ou morrer tentando
 Quantas vezes viu lágrimas no rosto de sua mãe
 E um nó em sua garganta lhe travar
 Quantas vezes ouviu dela “Deus lhe acompanhe”
 E questionou sua existência nesse lugar
 Sua fé cada vez mais abalada
 Viu o melhor amigo sair de casa e nunca mais voltar
 E por onde ele passava
 O barulho dos tiros insistia em lhe atormentar
 Tempos difíceis onde a política pública ainda não chegou
 A não ser pelo braço armado do estado
 E os corpos que não deixaram estirados
 Foi porque a arte e a poesia salvou
 Quantas vezes atrás de um sorriso precisou se esconder
 Seus problemas psicológicos
 E os medos não podiam transparecer
 Buscou forças pra resistir e superar a dor
 Lutou pra expressar no papel
 Os versos que ainda doem no seu interior
 Foram poucos, mas importantes os que na caminhada lhe fortaleceu
 Abraçou cada oportunidade e os ensinamentos que recebeu
 Contrariou as apostas e não se rendeu
 Compreendeu os caminhos que Oxóssi lhe deu
 Cresceu, fez de sua história poesia e sobreviveu
 Mais forte do que nunca
 Esse menino sou eu.

(in “Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana”, 2018, p. 49-50, e recitado algumas vezes em saraus e slams).

É daqui que vim (Renildo Santos) (p. 98)

É daqui que vim, e com Fé em Deus não vou sair
 Desce escada e entra em becos com garra para seguir
 Desde cedo, fui ensinado a ter que dar duro enquanto meus amigo brincava e pulava muro
 Mas esse suor, hoje me fez ser quem eu sou,
 Tudo culpa do meu pai por eu ser um vencedor
 E nesse mar, camarão que dorme a onda leva, e por falar em sono lembro da minha vea,
 que por mim colecionou muitas olheiras,
 Esse verso também dedico a ti, velha guerreira.
 Vivi em meio a crime, vi vários cair
 E ainda hoje vejo vários se iludir.
 Quase me iludi, mas o rap me salvou
 Antes do crime, a poesia me abraçou
 Me senti vivo
 Passei me orgulhar
 E hoje a Onça que é meu bom lugar.
 Domingo, feriado
 Cerveja, churrasco
 De quina dando uns trago
 Os pivete com rádio
 Ligado em tudo, medindo cada passo,
 Castelando
 pronto pra trocar com os cara do outro lado.
 Alguns encarcerado
 Pela própria mente,
 Mas sonhando em ter um futuro diferente.
 Mas independente disso tudo
 Sufoco, pipoco, os loko que tão solto
 não tem paisagem mais bela do que as casa sem reboco...

(in "Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana", 2018, p. 130 e recitado no Slam da Onça em 29/09/2018).

Sem título informado (Carlos Meneses – Mestre Aedo) (p. 108)

(o início do poema não está na gravação) O dilema, aquele velho que todo mundo conhece / mas parece fingir que não sabem, até que esquecem / Se acostumar a chegar em casa na hora / porque depois das nove ou você é suspeito / (T.P) / Esse é o padrão que eles querem colocar / Quantas vezes cê tá na rua com medo de chegar / a notícia na sua casa avisando que cê não vai voltar / Nessas fitas eu não quero nem pensar / Já pensou se rolar / Minha coroa como vai ficar / meu coração aperta / É de arrepiar / Somos apenas (T.P.) manipulados / Eu?, não, me libertei / e agora eu tô ligado que os manos que tão (T.P) / nossa aflição / mesmo sangue, que deveriam se unir / (T.P) por aí / no mundão / sem saber o que fazer / vai ver fazendo vacilação / querendo dinheiro fácil / Talvez até respeito / esquecendo que o melhor caminho / é o mais estreito / Acostumados a se tornarem / homens antes do tempo / E eu nem sei se neguinho corre dos farda / ou do sofrimento / Por um momento eu tenho que olhar pra trás / a trilha dos que se foram / e já não voltam mais / Amigos que conheci no caminho / Seus sonhos esquecidos / No fundo de um (T.P) perdido / Perdidos se foram / e agora como ficou /

Nada mudou / Apenas se foram antes da hora / Mas levo cada um deles na memória e no coração / e cada sonho deles é mais que inspiração / Eu sempre peço pra Deus livrar meus irmãos / e que eles coloquem na mão / caneta e papel e não munição.

(recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

(R)Evolução (Kuma França) (p. 134-135; 160; 186)

O paradoxo do nós por nós
Nos rodeia de constrangimento
Onde... Agindo como Dado Dolabella
O mano mira ser um Abdias Nascimento.

Enquanto tem um irmão que é adubo
Fertilizando o solo de conhecimento
Ele prefere tudo que é de fora
E fazer da merda o melhor monumento

Eu, prefiro aqui dentro
Aqui tenho minha vó, minha mãe
Minhas tias e prima
É massa falar sobre Ângela Davis
Mas também quero ouvir sobre
Conceição Evaristo
Vilma Reis, Makota Valdina

Estamos em constante aprendizado
O “engraçado” é que tem gente que nega
Mas quem não sai mudado ou tocado
Quando ouve “meu cú minhas pregas”
Ou que a revolução será “embucetada”
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”
Estamos raramente nos livros de história
E nos centros de ensino

Nós não somos ensinados
São muitas inspirações
Pra poucos inspirados
Que aspirando hipocrisia
Inspiram ego inflado. Cuidado!

Enquanto eu deschavo mágoas
Pra escrever meu mais novo pecado
Me lembrei das ameaças
Que me fizeram mês passado
Mas é no arsenal de marginal aqui presente
Que tô sempre baseado

Acendo e trago, vocês em meu peito
E faço a cabeça, suplico pra que poesia me enlouqueça
Pois ainda somos a potência que alimenta a burguesia
Porque ao invés de se unir, a gente se mata
Até nas canetas cheias de ideias vazias
Ouvi alguém falar
E finalmente aceitei um padrão
E me rendi à categoria de traficante de informação

Oh por favor!
Quando for falar de favela
Fale como símbolo de resistência
Pois orgulho de pobreza e nada na panela
Isso não é raiz, porra...! É demência!

Orgulho de quê?
Da marginalização, da estrutura precarizada
De ser negada educação, da cultura demonizada
Ah... da política que você não sabe
Se é pra matar ou pra proteger
Só sabe que pra opressão tricolor
Essa aí cê não quer torcer

Eles não botam fé
Que começamos uma nova era
Treta de campo minado
Tipo Canudos, Contestado
Contestamos o estado
Da Chibatada, da Armada, dos Malês
Da Cabanagem, na sacanagem, vai ser mó viagem sem pegar em armas
vai ser Balaiada, Sabinada... Brasil
Verás que um filho teu não foge a luta
Graças à resignificação
Hoje temos orgulho de sermos
Filhos da Puta
Não somos de “moskar”
Mas vai ser fria essa guerra

Cês vão ver que urubu fica bikudo
Quanto tem o seu sangue regando a própria terra

Geral vai achar maior onda
Terrorista pregando a paz
Mas isso aqui não é rebeldia, é redenção
Não vim chamar sua atenção,
Eu vim vingar meus ancestrais!

(in “Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana”, 2018, p. 89-91 e recitado no Slam BR em 2017).

Favela Graduada (Sandro Sussuarana) (p. 145)

Correr atrás da bola era brincadeira
Correr de bala não é brincadeira
É assim do subúrbio à Ribeira
Nossas vidas, vendidas
Pro lucro na vida de quem as tira
Comercializam nossos corpos
Pra burguesia se sentir melhor
Mais segura
É por isso que tantos corpos somem nas malas das viaturas
E os preto que não percebem isso
Deve ser porque acha que vai deixar de ser preto se ficar rico
Vai mudar de vida social, sim
Mas não vai deixar de ser um alvo de policial
Entende?
O racismo é sutil, silencioso
Mas ele tá sempre presente
E nem adianta achar que se o “governo” for de esquerda vai ser diferente
Não vai!
Tá implícito nas linhas da Constituição
Que diz que roubar é crime
Desde que você não seja do alto escalão nem branco
Porque a hipocrisia daqui rima com as mãos do Cabula que estão em prantos
Porque não tem conforto que vá reparar todos esses corpos furados de bala
Não quero tapinhas nas costas, nem que venham me abraçar
Quero é que parem de nos matar
De justificar assassinato com tiro acidental
Porque na periferia pode, né? é normal.
Quando vamos parar de naturalizar essas coisas?
De assistir Bocão dizendo que só morre assim porque fez essa escolha!
Desgraça, quem escolhe morrer?
Cê acha que os pivete vai pra pista porque quer ou por que não têm o que comer?
Pare pra pensar e veja que na pirâmide econômica a gente é o corpo e não a ponta
Já passou da hora de a gente se informar
De entender que ser malandro mesmo é estudar
deixar os racistas com raiva e se formar
Esfregar o diploma na cara deles e gritar

Que a revolução não será com armas
Será com papel, caneta e a favela toda graduada!

(in “Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana”, 2018, p. 136-37 e recitado por Sandro algumas vezes em saraus e eventos).

A piada que vocês não vão contar (Evanilson Alves e Kuma França) (p. 147)

Sororidade de poesia
Respeito de poesia
Gratidão linda em poesia
Amor de poesia

Nós por Nós de poesia
Militância de poesia
Ao te olhar vejo hipocrisia
Mas...
Cada um na sua correria

Eu ando fudido com esses irmãos
Que alimentam o sistema da segregação
Estampam na testa eu sou militante
E na primeira chance destrói o parceiro justificando a
inovação

Mas cada um no seu castelo
Cada um na sua função
É tamo junto, mas cada qual na sua solidão
Porque na minha correria eu rego a evolução
Filho da Injustiça Brasil revolução

Eu sou bantu
Eu sou griot, xamã, Babalorixá
Andar com fé eu vou ela não costuma falhar

Ah... mas tu é Neguinho
Neguinho com muito amor
Vê se lava a porra da boca para falar da minha cor
Peça licença para bater cabeça
E bater no meu tambor

Pois como todo preto em ascensão
Eu vou causando indigestão
Meu idioma gentil você transformou em agressão
Mas seu chicote, seu boicote não conseguiu derrubar

Se fudeu branco de merda
Vai ter que me ouvir falar
E quando eu terminar cê ainda vai ter que me aplaudir
teto preto ago

Vocês não têm pra onde fugir

Eu vou tomando os espaços
 Que sempre me pertenceu
 Cês tudo puto pirando e perguntando quem sou eu
 Mandingueiro de primeira siga a minha ladainha
 Prazer sou a andorinha que fez o verão sozinha

O feto que o Brasil não conseguiu abortar
 Eu sou o câncer que a sua consciência obrigou a amar

A malandragem que me preparou
 Me fez mais safo que o Malasartes
 Meu tutor mal tinha o ensino médio
 Mas se graduou na matéria arte

Meus amigos são meus professor
 E eu, o aluno, aproveito a sorte
 Tenho o que muitos não terão
 Hoje sou respeitado pela própria morte

A confiança foi uma mulher ingrata
 Que ficou assim para sua proteção
 Apresentei a ela minha esperança
 Hoje ela é uma criança, pura gratidão

A poesia é a arma contra a opressão
 Hoje geral sabe que ela vale apenas
 Inteligência e humildade de um ancião
 Fui eu que ensinei estratégia a Atena

Presenteie a flor dei a ela espinhos
 Se não tiver champanhe
 Joga água pro alto
 O importante é que se abram os nossos caminhos

Ando pela escuridão e rezo pra não ser encontrado
 Trago a certeza que Deus é mãe, se fosse pai já tinha me abandonado
 Enquanto eu viver que ela sempre me acompanhe
 Sou eu, sou eu até morrer o Xodó de mamãe

Sou estratégia dos Oxossi
 Destemidos feito Ogum
 Trago o canto de Oxum
 Me aprecie, eu sou Exu

Eu sou a insistência
 Com a pirraça de Oxalá
 Evanilson Alves
 Kuma França

A piada que vocês não vão contar

(reproduzido a partir do programa do Slam de Duplas, “Slam Nacional em Dupla – Brasil que o povo quer”¹¹⁸, Alcalde (org.), 2018, p 41-44, e recitado por Kuma no Slam BR em 2017).

Sem título informado (Ana Karina) (p. 149)

Princesa Isabel, tu libertou quem? / Assinou a Lei Áurea, beleza, aí sim. / Mas libertou quem? / A escravidão acabou pra quem? / Como é que tu pode ser heroína de alguém? / Essa pena que tu tinha em mãos / só servia pra assinar papel, né? / Mas e pena do meu povo? / Tu já sentiu? / Meu povo ainda é escravo / mais explorado do que foi o pau-brasil / Pedro Álvares Cabral, tu descobriu o que, homem? / Pelo amor de deus, que patifaria / Chegou aqui bagunçando a zorra toda, / fez tudo que tu queria, que baixaria / Portugal fez nossa miséria, né, / Chegaram, bagunçaram o bagulho, / e ainda saem se achando a bala que matou Getúlio / Escravidão, estupro o que é que eles deram pra gente? / Um monte de espelho velho e uma história deprimente / Eu não quero seus tesouros / eu nunca quis seu ouro / Quero liberdade pro povo e desaperto de mente / menos sangue espalhado mais respeito com a gente / e nem sequer mais um preto morto como indigente / Todo dia enterro (T.P) no cemitério de Salcity / Foi-se o tempo em que as pessoas morriam de doença ou velhice / Se eu chegar aos 20 anos tenho que dar graças a deus / (T.P.) / Sinceramente nem me interessa no que vocês acreditam (T.P.) / Mas eu confesso que eu não entendo o motivo de tanta intolerância / Eu digo que minha cabeça vai explodir / quando eu tento entender / como é que eles pregam tanto amor / e só vivem de ódio e vingança / Preconceito e ganância / retiro a minha insignificância / de hipocrisia eu quero distância / Há quem entenda o que eu digo, há quem julgue ignorância / Eu chamo de exaustão o que vocês chamam de militância / (T.P.) / Tudo que a gente expõe agora sempre esteve guardado no peito / (T.P.) não quer dizer que não incomodava / Eles chamam de vitimismo só porque antes a gente não falava / Éramos dominados pelo silêncio, só no sapatinho / e o meu sonho sempre foi um amor regado a vinho / Eu sempre mudo de assunto / Me perco assim do nada (T.P.) / Mas é que eu tenho a mente lotada / de pensamentos vazios.

(recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

Não nego voz (Evanilson Alves) (p. 154)

Pratos limpos e mesa posta
Pra por o assunto na mesa
É preciso falar dessa violência que mata
Que não permite que o outro exista
E não permite que o outro seja
Dizer que estamos atirando no reflexo
Não é e não será o bastante
Quando ao mesmo tempo nos fazem pensar
Que quem vemos no espelho
Não é importante
Enquanto você bate panela

¹¹⁸ Disponível em <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2018/10/Slam-web.pdf>

Repetindo discurso
 Como se fosse um mantra
 Não entende que do outro lado
 Alguém dorme sem janta
 Pré-vestibular pra branquitude
 Resta o doze pra Rafael
 E função na madrugada
 Falar de meritocracia é cruel
 Arrepiá até a alma
 Passar ao lado da viatura
 Camburão que leva assassinos
 E cúmplices da ditadura
 País, estado ausente,
 Que tortura, mata e prende,
 Limitando as possibilidades
 E ceifando os sonhos da gente
 Não negociarei com racistas
 Pão e circo não fará minha festa
 Ocupar espaços de poder é o que quero
 E menos que isso não me interessa
 Estado que silencia
 E potencializa armas de combate
 Mas é incapaz de investir na poesia
 E nos sonhos de quem está atrás das grades
 Sinto medo e não nego
 Mesmo assim não me permito desistir
 E mesmo com a garganta cheia de nós
 Sou linha de frente e não nego voz.

(in “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada”, 2017, p. 81-82 e recitado no Slam da Onça em 29/09/2018).

Sem título informado (Bolha) (p. 154-155)

O que é o que é / clara e salgada / cabem no olho (T.P.) / de todos na minha quebrada / luto pela luta dos que acabaram em uma vala / o caminho é de espinhos / mas sigo firme a caminhada / e eu ouvi dizer que com cinco reais / você financia o tráfico / tiros de canhões / então o que dizer dos deputados doutores / que financiam com seus míseros... cinco milhões / 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” / tentei!, 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 (T.P.) / 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.

(recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

Canta galo (Heder Novaes) (p. 156)

Onde o galo canta às três da manhã
 O que se ouve às 9 é o som de tiro
 E da real realidade não tenho nem a noção
 A cada minuto ouço um novo estampido
 E torço pra ele ter acertado
 Apenas uma parede
 Ou somente o chão
 Você não tem a noção do que é viver numa favela
 A mercê da sorte
 A mercê do medo
 Onde tem gente que não quer saber
 Senta logo o dedo
 Onde os olhares
 Substituem milagres de palavras ditas em vão.

(in “Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana”, 2018, p. 63, e recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

Sem título informado (Bolha) (p. 159)

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... / Pensando em coletivos pensantes / onde as mentes pensam mais até do que a alma / pare e pense mais um pouco / e veja que pensar não vale nada / Um dia desses eu ouvi falar por aí / Os poetas não querem realmente que vocês mudem / Dei risada e vi assim / Realmente não quero ninguém mudar / só tento passar minha informação / minha denúncia, minha realidade / Só não aceita quem é covarde / Pois recito para o gueto, pelo gueto, no gueto / lugares onde não preciso suplicar respeito / Porque quem é sabe que nós vive / Eles roubam demais e põem a culpa na crise / Vixe, tá osso até pra comprar o pão / Mas nós tem consciência / que racistas aqui / não passarão / E como bituca de cigarro em mato seco / queimarão / Então mude, se mude, procure mudar / pois ideia batida com alienação dura / tanto bate até que fura / Vivo em Salvador / à procura de um pregador / que me responda por favor / por que minha fé tão falha / não foi suficiente pra salvar um irmão / que sumiu num simples clique de uma bala / Sua alma foi sem farda jogada à escuridão / Família desesperada em busca de explicação / No peito, muita dor / Executado por aquele tal... doutor / que sem cirurgia sua vida levou / a tirou / nem sabia quem era mas atirou / virou alvo fácil no escuro ficou claro o rosto de quem o matou / sem perdão / A TV não mostrou / e lá se vai mais um caixão jogado ao berço esplêndido da nação.

(recitado no Slam da Onça em 28/07/2018).

Afro conveniência (Fabiana Lima) (p. 162)

É o quê? É o quê?
 Que você quer falando da solidão da mulher preta?

Que legitimidade você tem pra falar da minha solidão?
 Então, você que sempre teve homens jogados aos seus pés
 e fica pagando de vítima,
 você pode até ter um cabelo encrespado,
 mas, a cor da sua pele coloca você em um lugar privilegiado.
 Então, não venha falar porque você não vê
 o olhar de um homem para uma mulher preta,
 só desejando transar, saciar o bel prazer,
 enquanto com você, ele vai andar de mãos dadas,
 no final, vai assumir como namorada; e a mim,
 Ah, a mim, nada, eles me veem como nada,
 então, desgraça, largue desse vitimismo,
 desse falso discurso do feminismo e fique na sua,
 porque solidão e feminicídio quem sofre de verdade,
 são as mulheres como eu, as mulheres estereotipadas
 com traços marcantes de negras das senzalas,
 fique na sua e assuma seus privilégios
 e tente combatê-los,
 mas, não venha falar da solidão da mulher preta,
 porque você não tem direito!

(in “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada”, 2017, p. 39 e recitado no Sarau da Onça em maio de 2017).

Na Mira (Carlos Meneses) (p. 163-164; 173)

“É que a gente quer crescer, e quando cresce quer voltar do início.
 Porque um joelho ralado dói bem menos” que o tapa do inimigo!
 É que a gente quer crescer, e quando cresce não quer levar tiro.
 É que um joelho ralado dói bem menos que os miolos explodidos!

É que a gente quer crescer e não quer levar tiro, parceiro!
 Vivemos onde bala perdida acertam alvos certos.
 E o alvo somos nós, pretxs!
 Redução não é a solução!
 Escutem bem, redução não é a solução.

Prestem atenção, peguem a visão!
 Está tudo esquematizado!
 Eles não nos dão educação, pois prender o jovem preto é bem mais prático.

E nesse jogo da vida, tipo xadrez, entendam o conceito.
 Somos como peões linha de frente, e os linha de frente são sacrificados
 mais cedo.

Mas eu tô ligeiro, parceiro, e sei que desse jogo eu faço parte!
 Mas tô pronto pro combate.
 E antes do xeque-mate quero meu cheque antes que eles me mate!
 E antes que o jogo acabe, ainda vou salvar os meus irmãos!
 Tirar os mano da função, levar no sarau.

Se precisar, vou ensinar improvisação!

Livrá-los dos cadeados mentais, e virar o jogo!
 Já diz o ditado, mente vazia
 Oficina do...???
 Não, oficina da Rede Globo!

Falando nisso, tiraram a TV Globinho!
 Agora os menor acorda, e vai assistir a rua.
 Mas a rua tá sinistra!
 E a redução é apenas um aval pra prender e matar os menor na pista!

Aí, Senhores representantes: existe uma falha no sistema de vocês, que eu nem deveria mencionar.
 É que vocês nos fornecem armas para depois nos prender e matar...
 Mas esquecem que no processo, nós podemos aprender a atirar?
 E oh! Se precisar, eu vou atirar!

Por isso, tenho que dizer que vocês tem sorte
 que o meu ódio ainda resulta em rima.
 Porque eu quero ver o que é vocês vão fazer
 Quando esse ódio resultar em morte.

Vocês estão na minha mira!

E quanto a nós, povo preto...
 Já disse Evanilson Alves
 Nenhum passo atrás!!!
 Eles estão nos caçando, nos matando, nos exterminando.
 Então preparem as suas armas, antes que isso ocorra.
 Porque o jogo agora é Xeque-e-mate...
 ...ou xeque-e-morra!

(in “Poéticas Periféricas – novas vozes da poesia soteropolitana”, 2018, p. 34-35).

Sem título informado (Rick Lima) (p. 165)

Fobia, já vi de várias pessoas, escuro, altura
 a mais nova é de cultura
 aonde a arte está / sendo cassada
 por uma sociedade que vem armada:
 de palavras, covardia e comunicação
 aonde a violência sempre passa na televisão
 aonde também informou a mais nova lei, que 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

é meio engraçado
 ver toda sociedade tentando criar uma cura favorável, para uma coisa incurável
 aonde o padrão é clarear eu prefiro escurecer
 se esse ditado certo
 que tal clarear a mente da sociedade para ela perceber, que não há diferença entre eu e
 você
 com esse mesmo assunto, mesmo ranço
 porque na telinha existe um conto de fadas e uma menina no balanço
 enquanto para eles existiu magia
 para os meus antepassados o mal agia
 e até hoje eu sinto essa dor

aonde eu luto sem cessar
 para minha brisa não acabar
 porque eu fumo palavras
 que te atingem como rajadas indo no seu subconsciente
 minha fumaça? são os versos
 que te revira do certo ao inverso
 e meu trago? meu trago é a inspiração
 aonde eu levo informação aos irmãos
 divulgando meu trabalho de busão a busão
 trazendo o caminho da cultura, tirando eles da prisão
 aonde sempre canto com alegria
 e digo não
 à homofobia

(in Portal Soteropreta, <http://portalsoteropreta.com.br/poesiasoteropreta-riick-lima-voz-contra-homofobia-e-intolerancia-religiosa/> e recitado no Slam da Onça em 28/07/2018)

Sem título informado (Marcos Oliveira) (p. 165)

Hoje me sinto tão só / Ontem era nós dois / Eu sempre ali contigo / Você era minha luz /
 Possa ser que um dia você me encontre bem / Tu teve uma sorte que outras mulheres
 não têm / Eu te amei tão bem / você me amou talvez / Amar é o jogo / Coisa que você
 não fez / Hoje me sinto melhor / Distante de você / Um beijo um sentimento / Larga
 desse bla bla bla / Traz um vinho, um cigarro / Que hoje nós vamos transar / Uma transa
 bem sincera / Tu é a flor mais linda dessa primavera / Entre o bem e o mal / Você
 preferiu escolher a guerra / Sinceramente / Tem coisas que a vida não espera / Palavras
 contos de fadas / E eu no meu canto só falha (T.P).

(recitado no Slam da Onça em 29/09/2018)

Incomodando o silêncio da viagem (Lucas da Cruz Santiago) (p. 171)

Enquanto uns entram, anunciam o assalto e tomam pertences
 Eu entro, furto apenas o silêncio pra atingir mentes
 Sem revólver nas mãos, não é preciso esconder a bolsa
 Minha arma é somente a voz, então, por favor, me ouça
 Pode ser?
 Me ouça, pois calado eu irei consentir com o que está errado

Não poderei expressar o sentimento guardado
 E de nada valerá minha luta se nada tiver mudado
 Deu pra entender?
 Assim eu sigo, dentro dos coletivos roubando...Sua atenção
 Apesar de preto e de entrar pela frente, eu não sou ladrão
 Calma, não se engane e queira me dar voz de prisão.
 Pois minha alma é livre e a poesia desata qualquer algema
 Sem sentido é buscar uma solução quando não se conhece o verdadeiro problema
 E é uma pena, ter que passar por isso
 Omisso? Omisso eu não sou quando entro no mercado e o segurança me segue
 Pra minha segurança ou por sua desconfiança ele me persegue
 Seguindo meus passos, meus atos, meus traços
 Apertando o cinto e balançando os braços
 Me entristece ver que ele tem aparência parecida
 A mesma procedência e o emprego pra sustentar outras vidas
 O Sistema é foda,
 Faz você odiar seu irmão e ter medo da sua própria sombra
 Perdoe-me, os idosos e as crianças, mas, neste momento, detonarei a bomba.

(in “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada”, 2017, p. 15).

Sem título informado (Renildo Santos) (p. 183)

Em meio à selva de concreto / os edifícios / no precipício / é difícil lidar com tantos
 vícios / Vacilo, oscilo / Escrevo se não piro / Peço pra mudar mentes / acho que pesa
 trinta quilos / E o ofício / ficou claro, ou melhor, ficou escuro / E nós, trampo nunca
 para / É nós por nós, eu dou meus pulos (T.P.) / Transmissão de pensamentos / que
 explodem aqui dentro / tipo coca-cola e mentos / Lamentos e tormentos / convertidos
 em poesia / E as vidas que se foram / estão em nossas linhas (T.P.) / E nessa guerra
 quem perde e quem ganha / quem vem do tronco / ou quem morre na lama / É foda esse
 dilema / pra quem vive no sufoco / É guerra / preto contra preto / dando teco um no
 outro / E eles aplaudem nosso drama / rindo feito uma comédia / Só que no fim da soma
 / essa porra é mó tragédia / Puxa as rédea / essa porra tem que parar / Reaja ou será
 morto, reaja ou será morta / Reaja ou será morto, reaja ou será morta / Chega de corpos
 na vala, / igual Geovani sobrevivente, chegando antes das balas / 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.

(recitado no Slam da Onça em 29/09/2018).

Sem título informado (Ana Karina) (p. 189)

(T.P.) / Psicopata, psicoputa, psicopreta, de saia curta / de vida curta, também, se for
 contar pelas estatísticas / Eu, sou gente boa, não nego / mas não preciso que ninguém
 me diga / porque eu conheço autocrítica / Me criticar, nem tento / Eu já (T.P) bastante
 por ser tão insuficiente / Inconsequente, delinquente / eu quero foder a pátria amada /

mas enquanto eu fodo e sou amada / a pátria tá fodendo a gente / Onisciente, onipresente, onipotente / Aí, deus, me dá um pouco de fé / é que eu fico tão ausente / Será que eu tô vivendo mesmo ou consumindo entorpecentes? / A vida é curta /a vida é curta e eu, sou só mais um cliente / Cês tão na pista, eu tô na luta / Eu quero ser independente / mas foi por essa independência que mataram Tiradentes / Dá um gole na minha cachaça / que é pra tu sentir o que eu sinto / Vive uns dias na minha pele / que é pra tu sentir o que eu sinto / Vê teu filho crescer longe de você / que é pra tu sentir o que eu sinto / Eu vejo a vida (T.P) e meu emblema é vinho tinto / Minha mãe sempre me dizia que minha cabeça era meu guia / sou rata de teimosia, sempre agi pela emoção / Enlouqueci, perdi a razão, fiz tudo que eu não devia / até enfiarem minha cabeça dentro de um camburão / (T.P) / minha principal matéria é vivência / Fale sobre o que você vive, / dê palpite no que você vive / e se não viveu, desculpa o palavrão / meta no cu sua referência / Eu vejo a morte todo dia, eu perdi toda a fé em Deus / porque eu me sinto menos eu toda vez que matam um dos meus / eu me sinto menos eu toda vez que matam um dos meus / Aí, deus, eu não te sinto como pai / mas meu joelho no chão cai / porque tem gente que acredita, então zele pelos seus.

(recitado no Slam da Onça em 28/07/2018)

Black Power, Sim! (Ludy Borges) (p. 206)

Black Power, sim!
 Porque preto é poder
 Eu tenho certeza disso
 Não precisa você dizer
 Resistência todo dia
 Racismo aqui não passa
 Por isso uso a poesia
 Pra defender e afirmar minha raça
 Puxa, preta!
 Seu cabelo é lindo
 Saiba que antes de beleza e estilo
 Ele, pra mim, é um ato político

(in “O Diferencial da Favela – Poesia e contos de quebrada”, 2017, p. 16).