

EX-CÊNTRICOS E EXO-CANÔNICOS: A POESIA ORAL DO *POETRY SLAM*

Fabiana Oliveira de Souza¹

Resumo: O *poetry slam* se caracteriza no Brasil como um movimento artístico-literário protagonizado por sujeitos periféricos que deixam em evidência as múltiplas formas de discriminação contra determinados grupos sociais. A partir desse tema, o propósito deste artigo é discutir a deslegitimação da literariedade da poesia-slam, uma produção que, por sua forma, pode ser definida como *literatura oral performada*. Tal questionamento de seu valor estético possivelmente se deve ao fato de que se trata de uma poesia não-canônica e que prioriza a oralidade, que só pode ser menosprezada em uma sociedade grafocêntrica. Para este trabalho, toma-se como base a análise de poemas e respectivas performances de duas poetisas-*slammers* brasileiras. O que se pode observar é que elas propõem um olhar decolonial para suas histórias ao ressignificá-las em suas contranarrativas, buscando o empoderamento e a emancipação pela poética oral.

Palavras-Chave: *Poetry slam*. Poesia oral. Cânone. Decolonialidade. Performance.

EX-CENTRIC AND EXO-CANONICAL: ORALITY OF *POETRY SLAM*

Abstract: Poetry slam is characterized in Brazil as an artistic-literary movement led by peripheral subjects that highlight the multiple forms of discrimination

¹ Doutoranda e Mestra em Letras Neolatinas — Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora EBTT de Espanhol do Colégio Pedro II. Endereço eletrônico: fabiana.oliveira.de.souza@letras.ufrj.br.

against certain social groups. From this theme, the purpose of this paper is to discuss the delegitimization of the literariness of slam poetry, a production that, by its form, can be defined as *performed oral literature*. Such questioning of its aesthetic value is possibly due to the fact that it is a non-canonical poetry and that it prioritizes orality, which is often despised in a graphocentric society. For this work, the analysis of poems and respective performances of two Brazilian poets-slammers is used as a basis. What can be observed is that they propose a decolonial look at their histories by re-signifying them in their counter-narratives, seeking empowerment and emancipation through oral poetic.

Keywords: Poetry slam. Oral poetry. Canon. Decoloniality. Performance.

Introdução

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais.
Eduardo Galeano

O movimento do *poetry slam* no Brasil dialoga com a epígrafe de Galeano, com a qual se inicia este artigo, por ser um campeonato de poesia falada protagonizado por grupos sociais marginalizados. Trata-se de sujeitos historicamente silenciados, mas que, devido à *necessidade de dizer*, de (re)contar suas próprias histórias, elaboram estratégias e criam meios para superar a invisibilidade com que são tratados em variadas circunstâncias, dando origem a um espaço de produção e fruição da poesia marginal e periférica. Cabe ressaltar que eles o fazem sem precisar de apoio ou aprovação de instâncias de poder, o que é coerente com o que se

propõe para essas competições. Se, de acordo com Sérgio Vaz, “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2011, p. 50), quem poderia liderar essa corrente artístico-literária melhor que eles próprios?

Essa arte vem de suas mãos, bem como de suas vozes, já que há uma centralidade da oralidade na corrente dos *slams* de poesia. Uma vez que os textos são apresentados ao público em performances poéticas, mesmo quando realizadas a partir de um poema escrito em um suporte como folhas de papel avulsas ou um *smartphone*, o foco está no que se diz, não no que se escreveu. Além disso, cabe lembrar que se trata de uma competição e que os jurados têm poucos segundos para atribuírem suas notas a cada apresentação, portanto a mensagem desses poemas precisa ser direta e com uma linguagem simples para interpelá-los de forma instantânea.

Desse modo, a oralidade no *slam* se materializa por meio de um registro coloquial e deixa em evidência uma “gramática do cotidiano” (EVARISTO, 2019) através de poetas que assumem dicções outras, para além dos padrões, figurando como um modo de decolonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2019) por desconstruir visões dominantes sobre *como se pode dizer* e *quem pode dizer*. Com isso, os *slammers*² se contrapõem a uma postura obediente diante da exigência de respeito à norma culta da língua e buscam mitigar as consequências da colonialidade do poder (QUIJANO, 2000).

Por essas e outras razões, os *slams* se diferenciam de eventos culturais prestigiados, que privilegiam uma elite intelectual, e se distanciam do cânone literário brasileiro, composto, em sua maioria, por “obras de escritores do sexo masculino e brancos, procedentes da elite letrada, que exercitam a língua na variedade culta” (CHIARETTO, 2015, p. 1). Aliás, a

² Como também são chamados os poetas que competem em um *poetry slam*.

ideia de reconhecer a poesia do *poetry slam* como literatura encontra resistência em diversos ambientes, como o acadêmico, algo que pode ser facilmente percebido por aqueles que decidiram se dedicar ao estudo desse tema. Ao refletir sobre esses fatos, o objetivo deste artigo é problematizar o questionamento do valor literário das produções que circulam nos *slams*, como se esse movimento fosse fruto de uma cultura ilegítima.

Para ajudar a fundamentar nossas observações, toma-se como base a análise de dois poemas e suas respectivas performances: “Na ponta do abismo”, da poeta Carol Dall Farra (2019), e “Deu(s) branco”, de Luz Ribeiro (2017). Tais performances aconteceram em dois diferentes torneios brasileiros de *slam*, registrados em vídeos e disponibilizados em canais do *YouTube*, como será retomado oportunamente. Para que se possa compreender de modo mais satisfatório certos elementos que serão aqui descritos e, assim, construir sentidos durante a leitura dos excertos de cada texto, é importante assistir a essas gravações, razão pela qual haverá um convite, em alguns momentos, para que se recorra a esses recursos audiovisuais.

Para tratar desses temas, dividiu-se o artigo em duas partes: a primeira se destina às considerações sobre como surge e se caracteriza o *poetry slam*, além de dissertar sobre seu caráter performático e a importância da oralidade; e a segunda, à reflexão sobre a condição não canônica do *slam*, questionando-se o processo de formação dos cânones, além de discutir sobre como o tratamento dos sujeitos envolvidos nessa cena cultural como os Outros, os excêntricos e exóticos, se fundamenta em perspectivas coloniais.

O *poetry slam* e o protagonismo da oralidade

O *poetry slam* é uma competição de poesia falada que nasceu em Uptown, Chicago (Estados Unidos) em 1986, idea-

lizada por Marc Kelly Smith, e que chegou ao Brasil em dezembro de 2008, por iniciativa de Roberta Estrela D’Alva junto à companhia paulistana Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, responsáveis pela criação do primeiro *slam* do país, o ZAP! — Zona Autônoma da Palavra, no bairro da Pompeia, São Paulo (ESTRELA D’ALVA, 2011)³.

Trata-se de uma batalha poética que tem como foco o corpo e a voz do poeta. Isso porque a disputa tem suas regras e uma das principais é que os *slammers* não podem usar acompanhamento musical, adereços ou quaisquer objetos que ajudem a compor sua apresentação. Desse modo, o elemento que resta ao poeta é a potência de seu corpo-voz e a atenção passa a se dirigir à performance, e não apenas à poesia. Portanto, a questão performática (ZUMTHOR, 2014; PHELAN, 2011; AGUILAR; CÁMARA, 2017) será fundamental para compreender em que consiste um *poetry slam* e para refletir sobre a importância tanto do sujeito que performa quanto do público que recepciona, tendo em vista que este não é um ato passivo, mas interativo. Assim, a audiência torna-se um componente primordial dessa interlocução, posto que, com sua reação às performances, atua na coprodução de seus significados, junto aos poetas-*slammers*.

Uma ocasião em que se pôde observar a intrínseca relação que se estabelece entre poeta e plateia, além da força da questão performática, foi a participação de Carol Dall Ferra em uma edição do Slam das Minas RJ de 2017, mais especificamente com seu poema “Na ponta do abismo”, cujos fragmentos se encontram a seguir:

³ Esses e outros dados sobre o ZAP! podem ser encontrados em: <http://zapslam.blogspot.com>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Na ponta do abismo⁴



Na ponta do abismo lá vai a mãe preta
Aguenta o infinito em um corpo em que grito de
socorro acusa suspeito
Não chora nem fala das mortes diárias
Pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:
— Preta é firme
[...]
Mãe preta!
Que pariu no reboliço e trouxe com muito ofício outra
preta que não sorriu
Filha de preta!
[...]
Dedos te apontaram ontem e hoje o cano te aponta
Amanhã outro julgamento julgando que cê aguenta
Tua cabeça um reboliço
Teu corpo cumpriu caprichos
Tua mãe também passou por isso e todas da tua
família [...]
(DALL FARRA, 2019, p. 65).

Para seguir com a análise deste poema, publicado em livro organizado por Mel Duarte (2019), recomenda-se o uso do *QR Code* acima para abrir o vídeo disponível no canal do Slam das Minas RJ no *YouTube*.

Feito isso, vemos que, ao longo de toda a performance, mas em especial durante os momentos relativos ao trecho supracitado, a poeta realiza variados movimentos pelo espaço de que dispõe, que acompanham e complementam

⁴ O vídeo também pode ser acessado por: https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE&t=4s. Acesso em: 5 set. 2021.

seus versos e orientam os espectadores quanto ao discurso que vai ganhando forma, tornando-os cúmplices daquele ato efêmero (PHELAN, 2011; AGUILAR; CÁMARA, 2017; ZUMTHOR, 2014). Enquanto fala, de modo enfático e pausado, o verso “Filha de preta!”, a *slammer* bate no peito diversas vezes com uma das mãos, colocando-se na posição dessa “filha de preta” à qual faz alusão.

Além disso, uma das vezes em que o diálogo direto e explícito com o público acontece é quando, ao declamar “Tua mãe também passou por isso e todas da tua família”, Dall Farra aponta o dedo para uma mulher negra da plateia, que a observa sem se mover, quase hipnotizada. Se, com o texto escrito, já poderíamos sugerir o interlocutor desse verso, é na performance que conseguimos confirmar que ela o dirige a outra mulher negra.

Ao declamar “Dedos te apontaram ontem e hoje o cano te aponta”, a poeta começa com os dedos polegares apontados para trás, simbolizando o tempo passado, e faz a transição das mãos para frente, já que se refere ao presente (“hoje”), desta vez com os indicadores em riste reproduzindo uma arma de fogo, o “cano” que ela menciona.

Esses são alguns exemplos do modo como os poetas-*slammers* performam nas competições de poesia falada, podendo-se descrevê-los como “exímios atores que teatralizam suas narrativas com todo o aparato exigido por uma encenação: a mímica, a gesticulação, [...] os silêncios, o tom de voz, a mudança de registro lingüístico segundo as personagens” (AUGEL, 1998 *apud* QUEIROZ, 2007, p. 114), algo que também será observado na performance de Luz Ribeiro, na próxima seção.

Pelas considerações a respeito da performance poética de Dall Farra, pode-se perceber que o conteúdo do texto não é o único elemento que importa, mas, fundamentalmente, quem o performa, pois os sentidos de seu poema serão co-

construídos pela *slammer*, com sua voz e seu corpo únicos, por isso é tão importante assistir às gravações desses eventos, embora elas ainda não sejam o suficiente para termos conhecimento total da dimensão do que são esses campeonatos de poesia falada.

Outro aspecto que interfere no nosso modo de compreender a poesia do *slam*, e que a torna diferente de uma poesia escrita para ser lida, é o fato de que é bastante comum que os sons da reação do público cheguem a se sobrepor à voz dos poetas, que seguem sua apresentação junto às palmas, aos gritos e aos demais tipos de interação e nem sempre aguardam retornarem ao silêncio, que nunca é absoluto em um *slam* que se faça em uma praça pública. Da mesma forma, há intervenções no texto que apenas são possíveis porque se trata de uma performance oral, como o improviso, inserindo algo que não aparece originalmente na versão escrita, como fez Dall Farra com os versos “e para cada abuso novo, um branco te orienta: — negra é forte, negra aguenta”⁵.

Por essa maneira como ele se estrutura e pelo que fica em evidência, é possível definir o poema-slam⁶ como um tipo de “literatura oral performada”, pois este conceito “deu origem a uma compreensão mais ampla das diversidades de

⁵ Transcrição sugerida a partir do vídeo já mencionado, uma vez que esses versos não se encontram no texto publicado na antologia organizada por Mel Duarte (2019).

⁶ Para Marc K. Smith, em entrevista à Festa Literária das Periferias de 2021, não existe um “poema de *slam*”, pois qualquer texto pode ser assim considerado se for apresentado como tal. Portanto, um poema tanto pode ter sido criado especificamente para ser performado em um *slam*, quanto pode ter ganhado essa forma ao ser recitado durante uma competição. De fato, há muitos poemas que claramente não foram pensados originalmente como um texto a ser apresentado em um *slam*, mas como uma canção ou para ser publicado em livro, por exemplo, mas a possibilidade do improviso, promovida pela performance verbivoco-corporal, faz com que ganhe essa dimensão. A entrevista de Smith está disponível na íntegra em: https://www.youtube.com/watch?v=c6UTqogj_ko&t=661s. Acesso em: 1 nov. 2021.

realização literária, levando-nos para além da noção limitada de textos escritos” (FINNEGAN, 2005, p. 167), posto que o termo *literatura* é mais abrangente do que costumamos conceber, podendo se referir ao escrito e ao não-escrito, ainda de acordo com Finnegan (2016). Além disso, a ideia de literatura oral nos ajuda a entender a poesia que circula nos *slams* como uma criação artístico-literária produzida a partir da oralidade como suporte principal, ainda que conte com a escrita, de modo secundário. Aliás, como afirma Ong (1998, p. 16), “a expressão oral pode existir — e na maioria das vezes existiu — sem qualquer escrita”, mas não acontece o contrário, e isso fica muito claro em um *slam*.

Com isso, pode-se definir essa poesia performática como um tipo de literatura de reexistência (SOUZA, 2011), por propor um formato literário não canônico, um modo diverso do fazer poético, focado no suporte oral, e não no escrito. Embora isso não seja uma novidade, visto que já existiam outras formas de poéticas orais antes desta, o *poetry slam* representa uma ruptura com um imaginário comum sobre poesia e literatura como um todo, principalmente se levarmos em consideração que estamos em uma sociedade grafo-cêntrica, com supervalorização da escrita em detrimento da oralidade. Ademais, o papel não é a única forma de fixação de um texto e o que temos visto é que os poemas performados nos *slams* “fixam-se no universo digital das redes sociais, reproduzidos em vídeos, em narrativas híbridas em linguagens e formatos” (PEREGRINO, 2021, p. 20).

A corrente do *slam* surge, portanto, como um modo de valorização da oralidade, porque a coloca no protagonismo da ação, mas também de sua revalorização, pois não se trata de um movimento que inaugura esse esforço de validação da palavra falada e das expressões orais como um todo. Se pen-

⁷ “The concept of performed oral literature has opened up a more generous understanding of the diversities of literary realization, taking us beyond the narrow notion of written texts.” Tradução nossa.

sarmos no caso brasileiro, apenas para mencionar alguns exemplos, muitas práticas e gêneros antecederam o *slam*, como o sarau, o repente, a embolada e o cordel, mais recentemente, como também as poéticas musicadas, os romances e os cantos de trabalho, mais remotamente (CASCUDO, 1984).

Cabe ressaltar, ainda, que a ideia que persiste desde sua criação, como informa Marc K. Smith,⁸ é de popularização da poesia, já que não é necessário possuir títulos acadêmicos, ter publicado livros ou gozar de prestígio como poeta para ser aceito e respeitado como tal e ter direito a competir ou participar como jurado. Em vez disso, qualquer pessoa que se inscreva e tenha poemas autorais para apresentar ao público será bem-vinda, e os próprios sujeitos que compõem a cena estão autorizados a atribuir, a si e aos demais, o título de poeta e *slammer*, prescindindo de que algum grupo hegemônico o legitime. Assumindo essa configuração, o *slam* se propõe a fazer com que a poesia deixe de ser restrita a uns poucos privilegiados, tornando-a acessível a todos.

Talvez não ocorra dessa maneira em todos os lugares onde a competição existe, visto que se trata de centenas de comunidades ao redor do planeta e cada uma tem autonomia para adaptar certas regras, mas no Brasil essa é uma característica marcante. Isso não significa, no entanto, que nenhum *slammer* tenha formação acadêmica ou publicações, mas sim que ele não deverá ser favorecido por isso. Aliás a produção de antologias, com os poemas daqueles que venceram edições de um determinado campeonato ao longo do ano, tem se tornado cada vez mais comum. Essas obras são organizadas anualmente desde 2014 pelo *Slam da Guilhermina*, coletivo da Zona Leste de São Paulo que realiza suas disputas em uma praça anexa a uma estação de metrô, tendo sido o segundo a ser criado no Brasil e o primeiro a ser feito nas ruas.

⁸ De acordo com informações presentes no site oficial de Marc Smith, disponível em: <http://www.marckellysmith.net/about.html>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Há, ainda, antologias que são independentes dos grupos ou de uma competição específica, tais como *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organizada por Mel Duarte (2019); *A poesia falada invade a cena em Sobral: Poetry Slam no interior do Ceará*, organizada por Nilson de Freitas, Fran Nascimento, Vicente Sousa e Ary Pimentel (2019); e os quatro livros da Coleção SLAM, *Antifa*, *Empoderamento feminino*, *LGBTQIA+* e *Negritude*, organizados por Emerson Alcalde (2019), entre outros.

O que se pode depreender do que fora destacado até este ponto é que, no *slam*, mesmo quando os poemas são escritos e publicados em livros ou zines, são produzidos com base na oralidade e na coloquialidade, cujos traços ficam explícitos nas performances voco-corporais. É possível que esse seja um dos motivos pelos quais esse movimento é constantemente deslegitimado e sofre críticas quanto ao seu valor estético, como será discutido a seguir.

Movimento artístico-literário fora do cânone

Com o movimento pela popularização da poesia e com a falta de exigência de titulações ou de uma vasta experiência com o fazer poético, o *poetry slam* acaba por se caracterizar como uma corrente artístico-literária que se estabelece fora do cânone. Como consequência, há uma deslegitimação da literariedade dessas produções, tanto por estarem vinculadas à cultura de massa, em contraponto a uma cultura erudita, quanto por priorizarem a oralidade e não obedecerem tanto a norma culta da língua. É importante marcar essa particularidade, porque nem todo texto oral possui marcas de coloquialidade, tais como um pronunciamento de uma autoridade pública, uma comunicação em um seminário, uma entrevista de emprego ou uma defesa de Dissertação ou Tese.

A respeito dessa estigmatização da oralidade, que situa a escrita em uma posição de superioridade, Zumthor defende que “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna” (ZUMTHOR, 1997, p. 27). Além disso, deve-se levar em consideração o contexto de produção de cada texto oral.

No caso do *slam*, há uma forte preocupação com a mensagem, e não somente com a estética, embora a forma não seja de todo rechaçada. Isso quer dizer que *o que se diz*, isto é, aquilo que interpela e chega ao outro, importa mais que *como se diz*. Conforme descreve a poeta Luiza Romão, em entrevista a Klien (2018), em um *slam* o espaço da apresentação está focado no poeta e no que ele diz, o que torna “a corporeidade da fala tão importante quanto o conteúdo emitido” (KLIEN, 2018, p. 133). Desse modo, “a estética do *slam* se distancia de uma abordagem convencional da literatura” (KLIEN, 2018, p. 133), pois um poema-*slam* se assemelha mais à discursividade da crônica, pelo texto que nos chega em forma de relato. Além disso, o caráter transgressor do *poetry slam* se deve ao fato de que ele resgata o aspecto coletivo da literatura (KLIEN, 2018), posto que cada competição precisa desse encontro e dessa constante interlocução para se constituir como tal, em atos de recepção pela escuta, em contraponto à recepção pela leitura, uma ação, em essência, solitária (PADILHA, 2007).

Como informado anteriormente, Conceição Evaristo usou a expressão “gramática do cotidiano” (2019, p. 14) para se referir a essa linguagem da poesia do *slam* — ao menos, no caso brasileiro — que procura se afastar dos textos com palavras mais rebuscadas e metáforas mais complexas, optando por um modo mais dinamizado de se expressar, “enxugando palavras” intencionalmente (EVARISTO, 2019, p. 14). E não

se trata somente de ser capaz de interpelar e tocar o outro, mas também se pode pensar nisso como uma estratégia dos poetas, já que não se deve esquecer que todos estão em uma competição e a votação da performance ocorre imediatamente após sua conclusão. Se a plateia, da qual fazem parte os jurados, não conseguir compreender o que foi dito, dificilmente esse *slammer* vai receber uma boa pontuação.

Assim sendo, será mesmo que não se pode interpretar o uso dessa *gramática do cotidiano* como uma escolha, uma estratégia política dos poetas, já que, ao utilizarem uma linguagem acessível, sua mensagem se torna mais compreensível a quaisquer sujeitos? Até quando isso será considerado inferior às formas de expressão que são legitimadas por se adequarem a uma norma homogeneizante? Talvez esse tipo de pensamento seja uma evidência de uma atitude que ainda se pauta na lógica colonial, uma vez que “uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (KILOMBA, 2019, p. 12).

Ainda que se preserve a oralidade informal, como, por exemplo, nos casos de ausência de concordância nominal e verbal ou uma grafia distinta da que se encontra nos dicionários, há inúmeros exemplos de preocupação com a forma, e não somente com o conteúdo. Em sua maioria, há um cuidado com a rima, uma exploração dos múltiplos significados de um vocábulo, um uso consciente de figuras de linguagem e jogos de palavras, além das intertextualidades e interdiscursividades presentes em cada poema. Tais preocupações podem ser observadas no poema “Deu(s) branco”, de Luz Ribeiro, transcrito a seguir. Assim como no caso de Carol Dall Farra, orienta-se o uso do *QR Code* abaixo para acessar o vídeo disponível no *YouTube* e assisti-lo antes de ler os seguintes excertos:

deu(s) branco⁹



[...]
deus,
eu continuo engolindo um sapo por dia,
já consigo dizer não para alguns sapos.
aprendi até a enfiar o dedo na boca
e fazer um estrago no seu tapete.
eu tenho acordado de dieta,
mas há grito que embarga, inunda
e vira soluço alma adentro.
deus,
eu ando cansada de ser forte,
eu ando cansada de correr,
eu ando querendo só andar.
[...]
e se, ainda assim, em um único dia
eu retroceder as escadas
e devolver a sua tirada
com um tapa na cara,
dirão: exagero.
mas só eu e as minhas irmãs sabemos
o que é vestir preto o dia inteiro.
[...]
eu não queria te questionar, deus.
eu não queria te questionar, deus.
eu não queria te questionar, deus,
mas eu acho que...
eu não queria te questionar, deus,
mas eu acho que te deu um...
branco

⁹ O vídeo também pode ser acessado por: <https://www.youtube.com/watch?v=yBy5pEiMCVs>. Acesso em: 5 set. 2021.

na hora que me escolheu.
(DEU(S)..., 2017, *on-line*)²⁰

Conforme descrito por Oliveira (2019), o diálogo com Deus, que perpassa todo o poema, instaura “uma cenografia de oração” (OLIVEIRA, 2019, p. 54) na qual a divindade é questionada, o que fica explícito a cada repetição do verso “eu não queria te questionar, deus” seguido da conjunção adversativa “mas”.

No trecho “eu ando cansada de ser forte, / eu ando cansada de correr, / eu ando querendo só andar”, além de dar continuidade aos significados que foram se construindo nos versos anteriores, Luz explora a polissemia do verbo “andar”: primeiro, como verbo auxiliar para indicar um estado emocional que tem persistido, um cansaço pelas vezes em que o “grito embarga, inunda / e vira soluço alma adentro”; e, ao final do terceiro verso, como verbo principal, sinônimo de caminhar, numa oposição ao “correr” do verso imediatamente anterior.

No fragmento que se segue, observamos tanto o uso da rima (“escadas” com “tirada” e “exagero” com “inteiro”) quanto a exploração, mais uma vez, dos diferentes sentidos de uma palavra ou expressão em “só eu e as minhas irmãs sabemos / o que é vestir preto o dia inteiro”, podendo simbolizar o luto e se referir à cor da própria pele.

Nos versos finais, “mas eu acho que te *deu um... / branco / na hora que me escolheu*” (grifos nossos), Luz Ribeiro parte do significado da expressão “dar branco”, relativo ao esquecimento, e usa o termo “branco” para contrapor a “preto”, mencionado diversas vezes no poema, concluindo o raci-

²⁰ Transcrição a partir da performance e da legenda do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbgodWlvVyl>. Acesso em: 9 jul. 2021. Note que, no vídeo, há diferença entre letras maiúsculas e minúsculas, mas decidimos manter todo o texto em minúsculas porque é o modo como a poeta Luz Ribeiro costuma escrever seus poemas, o que indica uma escolha estética.

ocínio iniciado pelo título, que pode ser lido como “deu branco” ou “Deus branco”.

Também é possível observar uma relação entre escrita e oralidade. Há vários pontos da performance de Luz que não podem ser traduzidos pela forma escrita do poema, como o silêncio que a poeta faz logo ao início. As reticências não seriam o suficiente para substituí-lo fielmente, por isso optamos por não tentar reproduzi-las aqui. E esse é mais um exemplo do cuidado com a forma e o conteúdo que percebemos em muitos *slammers*, pois, lembrando que se trata de uma competição de poesia com um limite de tempo para cada apresentação, “o silêncio que toma o espaço das palavras torna-se absolutamente significativo” (OLIVEIRA, 2019, p. 53).

Da mesma forma, compreendemos melhor a relação entre “Deu branco” e “Deus branco” ao vermos esse trocadilho por escrito no título do poema. O mais próximo que temos disso na oralidade ocorre com a junção dos versos “eu não queria te questionar, *deus*, / mas eu acho que te *deu* um... / *branco*” (grifos nossos) ao final do poema, mas ainda sem reproduzir oralmente os efeitos de sentidos construídos e marcados na escrita pelos parênteses.

Além disso, nos versos “mas eu acho que...” e “mas eu acho que te deu um...”, a *slammer* hesita, indicando esquecimento, com pausas que fazem mais sentido ao vermos sua performance, já que as reticências não dão conta do intervalo que ela produz entre esses versos e os seguintes.

Todas essas características que pontuamos sobre o poema e a performance de Luz Ribeiro são evidências de que não se sustentam as críticas ao *slam* de poesia como um movimento ilegítimo do ponto de vista literário, menosprezando-o por sua intrínseca relação com a oralidade, como se, por isso, a poesia-slam carecesse de qualidade.

Esse questionamento de seu valor estético por certos indivíduos e grupos nos indica de antemão que se trata de uma literatura não canônica e, portanto, passível de ser contestada. Compreende-se o porquê dessa rejeição ao levarmos em consideração que

A história literária e as formações canônicas emergem como lugares histórico-político-discursivos, por excelência, do privilégio de um sujeito enunciator e, conseqüentemente, da produção textual de subjetividades hegemônicas. É no contexto da manutenção desses lugares que se compreende a força do argumento de que a invasão bárbara dos excluídos está deformando ou debilitando o campo literário em seus valores (SCHMIDT, 2008, p. 133).

Essa constatação de Schmidt é importante porque, entre outras razões, em nenhum momento se argumenta contra a leitura de obras clássicas e canônicas, como se tivéssemos que descartá-las. Caso haja a necessidade de se problematizar uma obra e/ou seu autor por seu conteúdo, isso é totalmente compreensível, mas não simplesmente por fazer parte de um acervo prestigiado. Em vez disso, o que nos interessa aqui é questionar: quais são os objetivos por trás desse discurso ao qual se refere Schmidt? Por que há esse esforço em afirmar que produções como as do *slam* não são poesia e que estariam transformando negativamente a literatura? O que defendemos é que, se podemos valorizar os clássicos, aqueles que foram e são silenciados também devem ser lidos e enaltecidos.

Essa proposta, que vemos na prática com os *slams*, se alinha à ideia de ecologia de saberes (SANTOS, 2007), pois admite diversas possibilidades de produção do conhecimento, neste caso, a partir de formas artístico-literárias mais acessíveis, não academicistas, nas quais a mensagem importa mais que a estética, sem deixar de reivindicar e afirmar, em discursos contra-hegemônicos, sua relevância e legitimidade.

Como indagou Gomes (2020, p. 232),

Teremos sempre que nos reportar aos mesmos autores e aos mesmos clássicos para interpretar e compreender a nossa realidade? Será que, paralelamente ao que acostumamos chamar de “clássicos” e que compõem o cânone acadêmico, não tivemos outras produções de caráter mais crítico e analítico que, por diversos motivos e até pela luta por hegemonia no campo do conhecimento, foram esquecidos, invisibilizados e relegados ao ostracismo?

Embora o *poetry slam* não seja um evento acadêmico ou que se destine à produção de textos teóricos, essa reflexão pode ser usada para pensar sobre ele porque também estamos sempre estudando, escrevendo e falando sobre as mesmas obras e autores quando o assunto é literatura brasileira. Quando se faz referência a autores de origem periférica, é comum que se enfatize essa característica, mas será que sempre chamaremos essa literatura, produzida pelos sujeitos oriundos das classes marginalizadas, de Literatura Marginal Periférica? Por que algumas obras precisam dessa definição tão específica e outras são simplesmente Literatura? Enquanto houver essa marca diferenciando-as, serão mantidos os privilégios daqueles que se beneficiam com essa hierarquia.

Ao refletir sobre o cânone e a produção de inexistências, resultado da desqualificação de grupos subalternizados e do conhecimento que produzem, Carneiro (2005) argumenta:

O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência

material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isso porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado (CARNEIRO, 2005, p. 99).

Por seu potencial para combater esse processo de que trata a autora é que o *slam* é considerado um importante instrumento para a resistência, o empoderamento e a insurgência daqueles que são os agentes principais da cena, em sua maioria, jovens, negros e oriundos/residentes de distintos territórios periféricos espalhados pelo Brasil. Para Kilomba (2019), “só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber?” (KILOMBA, 2019, p. 13). É no esforço de concretizar essa reconfiguração que, segundo Schmidt (2008), há uma recente revolução nos estudos literários, nos quais se propõe uma revisão dos critérios injustos e excludentes utilizados para determinar se uma obra deve ou não ser considerada como literatura. Um exemplo disso são aqueles que se propõem a investigar o *poetry slam* e outras práticas marginalizadas, reivindicando seu reconhecimento dentro e fora da academia.

Um dos primeiros passos para que se deixe de estigmatizar essas atividades é desconstruir certos modos como nos referimos a elas. Não é incomum ouvirmos ou lermos termos como *excêntricos* e *exóticos* que, por descuido ou não, são usados para designar pessoas ou determinados artefatos que não são reconhecidos como parte do repertório cultural de quem os proferiu. Essa atitude se sustenta em uma relação de alteridade que se dá por um processo de “outremização” (MORRISON, 2019), isto é, de definição de indivíduos ou

grupos como o Outro, inferior, convencendo-se de que se trata de algo natural, e não socialmente construído.

Aqueles que utilizam os adjetivos mencionados se colocam na posição de *normal* e reservam aos demais a condição de *estranho*. A partir disso é que se propôs, como provocação, a grafia como *ex-cêntricos* e *exo-canônicos* no título deste artigo, indicando, pelos prefixos, que aquilo que foi colocado para fora, do centro (sendo posto às margens) e do cânone, respectivamente, aponta para o que não se consegue enxergar como pertencente a grupos hegemônicos, por isso são também considerados *ex-óticos*.

O *slam* de poesia e, conseqüentemente, as pessoas nele envolvidas, são julgados como esse incomum e excêntrico porque se trata de algo não canônico, se pensarmos no cânone literário brasileiro. Esses sujeitos não são marginais ou subalternos, e sim marginalizados, subalternizados e silenciados, ainda refletindo sobre os termos que geralmente se utilizam.

É preciso ler e ouvir a cena do *slam* como um formato que se ancora nas práticas orais, privilegia as dicções de atores sociais historicamente invisibilizados e, portanto, não se *en-caixa* nos padrões estabelecidos acerca de como um texto literário deve se comportar. Ao afirmar-se enquanto linguagem possível, inicia-se um processo de descolonização porque busca-se desconstruir uma visão da linguagem que reforce “relações de poder entre as línguas e os sujeitos subalternizados” (BAPTISTA, 2019, p. 123). Assim, a poesia do *slam* se constrói como proposta de rompimento com a estética que se impõe a partir dos vestígios dos ideais do colonizador.

O que pudemos observar nos poemas de Luz Ribeiro e Carol Dall Farra foram diferentes “marcas impressas que denunciam aquilo que, na situação performática, é expresso por meio da entonação, dos gestos, da mímica, enfim, marcas do

corpo que se expressa” (MEDEIROS, 2007, p. 7), o que tem muito mais relevância que seu registro escrito.

Pode-se afirmar, enfim, que as competições do *poetry slam* são uma forma de pôr em prática a decolonialidade do ser e do saber (QUIJANO, 2000) por vermos, por meio delas, o protagonismo de uma poesia oral não canônica e contra-hegemônica, já que os *slammers* elaboram um discurso poético que não é apenas diferente, mas oposto às narrativas historicamente predominantes — até os dias correntes — sobre determinados coletivos e seus corpos. Há uma decolonialidade do saber, em especial, porque se trata de um evento acessível, que diz a todas as pessoas que elas também podem ser (e são) poetas. Trata-se de uma luta para que se reconheça que os saberes produzidos nesses campeonatos, por cada um daqueles sujeitos, independentemente de seu nível de escolaridade, sua formação acadêmica, seu capital cultural ou seu contato com a poesia (escrevendo, lendo, falando ou ouvindo), são tão válidos quanto os já consagrados.

Considerações finais

Neste artigo, informou-se, ao início, em que circunstâncias e com que propósitos o *poetry slam* foi criado, oferecendo considerações sobre suas características, tais como seu caráter oral e performático. Em seguida, propôs-se uma reflexão sobre a composição dos cânones literários e a condição do *slam* como uma corrente artístico-literária não canônica, discutindo acerca das bases coloniais sobre as quais se assenta o imaginário que define os sujeitos dessa cena como seres excêntricos e exóticos.

Pelo que lemos e vimos nos poemas e nas performances de Carol Dall Farra e Luz Ribeiro, foi possível observar que há, nos *slams*, um exercício de decolonialidade da linguagem (BAPTISTA, 2019), principalmente se levarmos em conside-

ração a centralidade do conteúdo, em detrimento da forma do texto poético. Devido a essa estrutura, o *slam* se configura como mais um exemplo de resistência do registro oral enquanto meio legítimo de expressão. Além disso, pôde-se perceber que os poetas-*slammers* lançam um olhar decolonial (QUIJANO, 2000) para suas histórias ao ressignificá-las em contranarrativas que priorizam a palavra falada.

Enquanto há espaços em que esses indivíduos marginalizados não são reconhecidos como poetas, particularmente aqueles que nunca publicaram seus poemas em livros, no *slam* o que constatamos é o contrário: não apenas são quase unanimidade entre os competidores, mas estão na centralidade da agência do evento, atuando em prol do empoderamento e da emancipação de seus pares.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAPTISTA, Lívia Márcia Tiba Rádis. (De)Colonialidade da linguagem, lócus enunciativo e constituição identitária em Gloria Anzaldúa: uma “new mestiza”. *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 26, n. 44, p. 123-145, out./dez. 2019.
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CHIARETTO, Marcelo. O canônico e o não-canônico na formação do leitor: o caso de Allan Santos da Rosa e a literatura da periferia. In: XIV Congresso Internacional da ABRALIC, 2015, Belém. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. *Anais [...]*. Belém: UFPA, 2015. p. 1-12.
- DALL FARRA, Carol. Na ponta do abismo. In: DUARTE, M. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 65-66.

DEU(S) branco, por Luz Ribeiro. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (2min 54seg). Publicado pelo canal M de Mulher. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eb9odWlvVyl>. Acesso em: 9 jul. 2021.

DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça — o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, 2011, p. 119-126.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: DUARTE, M. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta, 2019. p. 13-15.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: Viva Voz, 2016. p. 61-98.

FINNEGAN, Ruth. The How of Literature. *Oral Tradition*, v. 20, n. 2, p. 164-187, out. 2005.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 223-246.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2018, p. 105-137.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. *Organon* (UFRGS), v. 21, p. 1-10, 2007.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Jonatas Eliakim D Angelo de. A interdiscursividade no discurso literário “deu(s) branco” de Luz Ribeiro. *Verbum*, PUC-SP, v. 8. n. 3, p. 43-58, dez. 2019.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PEREGRINO, Miriane. Qual o papel da oralidade africana na poética dos slammers? *Cadernos Textos e Debates*, NUER/UFSC, v. 22, p. 10-37, 2021.

PHELAN, Peggy. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011, p. 91-121.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos* — CEBRAP, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 32. Brasília, p. 127-141, jul.-dez. 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

VAZ, Sérgio. Manifesto da antropofagia periférica. In: VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente*. São Paulo: Global, 2011. p. 50-52.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido em: 31 mar. 2022 — Aceito em: 13 out. 2022]