



Oralitura Em Cena:
Corpos Negros, memórias
E Performance No Slam De
Salvador (BA)



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE LETRAS, LINGUÍSTICA E ARTES – *CAMPUS II*
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

PAULO SÉRGIO SILVA DA PAZ

**ORALITURA EM CENA: CORPOS NEGROS, MEMÓRIA E PERFORMANCE NO
SLAM DE SALVADOR (BA)**

Alagoinhas

2025

PAULO SÉRGIO SILVA DA PAZ

**ORALITURA EM CENA: CORPOS NEGROS, MEMÓRIA E PERFORMANCE NO
SLAM DE SALVADOR (BA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Departamento de Letras, Linguística e Arte – DLLARTES, *Campus* II da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Crítica Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves

Alagoinhas
2025

Sistema de Bibliotecas da UNEB Biblioteca Carlos
Drummond de Andrade – *Campus II*
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária - CRB 5/1768

P348o Paz, Paulo Sérgio da
Oralitura em cena: corpos negros, memória e performance no slam de
Salvador (Ba). / Paulo Sérgio da Paz. – Alagoinhas, 2026
124 f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves

Teses (Doutorado) – Universidade do Estado da Bahia, Departamento
de Linguística Literatura e Artes. Programa de Pós-Graduação em Crítica
Cultural. Mestrado em Crítica Cultural – Alagoinhas, 2025.

1. Oralitura 2. Literatura 3. Poesia I. Alves, Arivaldo de Lima II.
Universidade do Estado da Bahia – Departamento de Linguística Literatura
e Artes. III. TÍTULO

CDD – 809.1

PAULO SÉRGIO SILVA DA PAZ

**ORALITURA EM CENA: CORPOS NEGROS, MEMÓRIA E PERFORMANCE NO
SLAM DE SALVADOR (BA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Departamento de Letras, Linguística e Arte – DLLARTES, *Campus* II da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Crítica Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arivaldo de Lima Alves (UNEB)
Orientador

Prof. Dr. Ary Pimentel (UFRJ)
Examinador externo

Profa. Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA)
Examinador externo

Prof. Dr. José Carlos Felix (UNEB)
Examinador Interno

Profa. Dr. Sílvia Roberto dos Santos Oliveira (UNEB)
Examinador Interno

*Dedico esta tese
a quem resiste.
A quem sonha um país menos desigual,
mais justo, mais livre,
menos racista, machista e violento.
A quem insiste na esperança
como ato político
e na justiça social
como caminho.*

AGRADECIMENTOS

Gratidão é a palavra que ecoa neste momento tão especial – o encerramento de uma longa jornada que é também um recomeço. Escrevo estas linhas com o coração cheio e a mente exausta, temendo esquecer nomes não por falta de afeto, mas pelo cansaço inevitável da reta final. Como bem sugeriu minha querida amiga Randra Barros, talvez devêssemos escrever os agradecimentos no início da tese, quando corpo e mente ainda estão descansados.

Minha primeira e eterna gratidão é à minha mãezona, Nilza, mulher maravilhosa, guerreira, corajosa e destemida. Foi quase sozinha que ela deu conta da criação e educação de seus três filhos. Obrigado por tudo, mãe. Sem a senhora, talvez Paulo, Augusto e Flávia não fossem as pessoas que são hoje.

Gratidão à minha Vó Zequinha (*in memoriam*), minha doce e amada avó, que partiu cedo demais para mim. Ao longo de seus 82 anos de vida, foi força e ternura, e será lembrada enquanto eu estiver em vida.

À minha companheira Sandra Souza, parceria nos bons e maus momentos, minha gratidão. Acho que nunca te agradei como deveria pela mulher sensível, guerreira e humana que você é. Obrigado por tudo.

À minha filha Júlia Souza da Paz, meu porto seguro, minha razão, meu consolo. Te amo para todo o sempre.

À minha sobrinha Nathalia Gonçalves Paz, que recentemente manifestou ciúmes ao me ouvir dizer que outras sobrinhas são minhas preferidas (e são mesmo!). Mas é só porque você, Nathalia, é mais que sobrinha, é minha filha mais velha, a primeira criança por quem senti amor e responsabilidade de pai.

Gratidão às amigas queridas que ganhei no mestrado e que levo para a vida: Randra, Mércia, Rita, Lígia, Lívia e Ana. Com vocês, tudo tem sido mais leve.

Gratidão especial às minhas duas amigas confidentes, Mércia e Randra, aquelas com quem compartilho segredos que não podem ficar registrado nas conversas do zap, para que possamos negar, se necessário, em juízo. Randra, que por vários momentos me socorreu nas leituras de meus textos, pontuando melhoras e incentivando a escrita quando eu estava perdido, sou muito grato. Obrigado pela amizade, apoio, bate-papo e carinho incondicional. Adoro vocês duas.

Gratidão ao Pós-Crítica – Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB, *Campus II* – Alagoinhas, uma referência fundamental no pensamento crítico-cultural na Bahia. Ao coordenador, Prof. Dr. Osmar Pereira Santos, meu sincero agradecimento. Ainda no

processo seletivo, suas palavras me incentivaram a seguir nesta longa caminhada que agora se aproxima da chegada. A todo corpo técnico do Pós-Crítica pela ajuda e paciência nos momentos mais aflitivos.

Agradeço com carinho a todos os funcionários do Pós-Crítica, sempre atenciosos nas dúvidas mais simples e nos momentos mais difíceis.

Aos professores e às professoras do Pós-Crítica, meu reconhecimento: suas aulas foram intensas, inspiradoras. Este programa não seria o que é sem a dedicação de cada um de vocês. Obrigado pelo acolhimento.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ari Lima, minha gratidão profunda. Obrigado pelas leituras cuidadosas, pela paciência e pelas sugestões preciosas. Tive a sorte de caminhar com você lado a lado nessa jornada.

A CAPES, agradeço pelo apoio financeiro por meio da bolsa de pesquisa sem a qual não teria sido possível seguir adiante. Eu e tantos outros que acreditam na ciência e na educação pública devemos muito a essas bolsas de fomento.

Gratidão a todas as poetisas, todos os poetas e *slammers* que sobem ao palco para performar. Fazer arte em um país como o nosso é um ato de resistência, resiliência e reexistência. Cada voz que se levanta no calor das batalhas poéticas ecoa urgências e sonhos que não cabem no silêncio.

Gratidão à Profa. Dra. Elisabeth Gonzaga, que me apoiou com generosidade e presteza durante o tirocínio, atendendo ao meu chamado no último instante, com cuidado e atenção. Ainda que eu nunca tenha verbalizado isso antes, sua contribuição foi fundamental, especialmente no primeiro ano do mestrado, quando me ajudou a definir o caminho que aquela pesquisa iria seguir. Meus mais sinceros e afetivos agradecimentos.

Gratidão a Marcos Paulo Silva, multiartista que, pela segunda vez, assina a capa de um trabalho meu. Suas ilustrações não são apenas desenhos, são obras-primas que dialogam com as palavras aqui escritas, ampliando o sentido do que é dito e sentido nestas páginas. Obrigado por ser o artista generoso e sensível que você é.

Gratidão ao Slam Dê Ideia, força pulsante que reverbera a oralitura na Cidade Baixa, um espaço de acolhimento, disputa e lugar de pertencimento. A existência de slams como o Dê Ideia, que reverberam os traços identitários da Bahia, só fortalece a cena do *poetry slam*.

Gratidão à equipe que faz o Slam Dê Ideia acontecer com tanta intensidade e entrega: Natielly Santos, Bruno Luiz (Gigacbx), Daniel (Catarse). Obrigado pelo acolhimento e pelas entrevistas que foram fundamentais para esta pesquisa. A Giovana Fróis, responsável pela

comunicação, agradeço imensamente pela partilha do acervo de imagens e vídeos. E ao Lucas Sato, que registra com sensibilidade cada movimento do slam, meu muito obrigado.

E, por fim, minha gratidão mais que especial ao meu amigo, professor e eterno orientador Antonio Carlos Sobrinho. Certa vez, li um poema do Thiago de Mello que dizia: “Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar”. Em muitos momentos dessa travessia acadêmica, houve mesmo o escuro, mas a presença serena e firme de Antonio foi farol. Quando as palavras rareavam, ele as oferecia. Quando o cansaço batia, ele escutava. Quando a dúvida crescia, ele aconselhava.

É quase redundante dizer, porque ele já sabe: minha trajetória não teria seguido este caminho sem sua orientação atenta, seus conselhos generosos e sua escuta real, que sempre respeitou o tempo das ideias e o peso dos silêncios. Desde os tempos da UNIJORGE, quando aceitou caminhar ao meu lado naquela primeira empreitada, tive a certeza de que estava em boas mãos. Mais adiante, no momento mais solitário e angustiante do mestrado, foi ele quem me socorreu com doçura e firmeza. Ajudou-me a atravessar a noite com a dignidade de quem sabe que ensinar também é cuidar. A ele, minha gratidão mais profunda, que não cabe nas palavras, mas pulsa em cada linha escrita com esperança.

Ouse, ouse... ouse tudo. Não tenha necessidade de nada! Não tente adequar sua vida a modelos, nem queira você mesmo ser um modelo para ninguém. Acredite, a vida lhe dará poucos presentes. Se você quer uma vida, aprenda a roubá-la! Ouse, ouse tudo. Seja na vida o que você é, aconteça o que acontecer. Não defenda nenhum princípio, mas algo de bem mais maravilhoso: algo que está em nós e que queima como o fogo da vida

Lou Andreas-Salomé.

RESUMO

Nos Slams, a palavra não é apenas dita, ela é encarnada: inscreve no corpo negro a memória, a denúncia e a reexistência. A oralitura, nesses encontros de poesia falada, faz do corpo uma página viva, onde se escrevem as urgências de uma cidade que grita por escuta. Partindo dessa perspectiva, esta tese investiga como a poesia performada nos slams de Salvador, especialmente no Slam Dê Ideia, articula práticas de oralitura, performance e memória para tensionar os limites do campo lítero-cultural e afirmar outras epistemologias. A pesquisa combina escuta participante, análise textual e performática de poemas, entrevistas com poetas e acompanhamento direto dos eventos, buscando compreender como essas práticas ressignificam a literatura a partir das margens, dos corpos e das vozes historicamente silenciadas. Com isso, o objetivo principal não é apenas analisar performances como objetos distantes, mas reconhecê-las como práticas vivas e pulsantes, que interpelam quem assiste, quem escreve e quem pesquisa. Pois os slams, como um fenômeno cultural e literário contemporâneo, constituem uma prática de resistência cultural que redefine os modos de produção, circulação e recepção literária, desafiando os paradigmas tradicionais da literatura escrita por meio da oralidade performática. Optei por uma abordagem qualitativa de base etnográfica, centrada na observação direta de eventos e na análise de registros audiovisuais de performances realizadas entre 2021 e 2025. Essa pesquisa é constituída a partir de uma abordagem posicional do pesquisador em relação aos sujeitos da pesquisa. Assim, a proposta metodológica deste trabalho é entendida conforme o que o professor e antropólogo Dr. Ari Lima (2017) classifica como a consciência da “condição autoral posicionada”, evidenciando que esse método não é “menor” ou “menos científico”, mas sim um método tão válido quanto outros. Sua diferença é o agenciamento da experiência histórica e simbólica afrocentrada. Para alcançar esses resultados, a pesquisa se apoia em um referencial teórico centrado nos conceitos de oralitura e tempo espiralar de Leda Maria Martins (1997, 2021), nas reflexões de Paul Zumthor (1993, 1997, 2014) sobre voz, corpo e presença, além de nas contribuições estético-políticas de Muniz Sodré (2006, 2017) e Luís Rufino (2019), cujas obras sustentam a dimensão ética, estética e pedagógica do corpo negro em movimento e palavra. Tem-se ainda as potentes discussões de aquilomamento e ancestralidade desenvolvidas por Beatriz Nascimento (2021) e Lélia Gonzalez (1988). Com relevância equivalente, integram esse arcabouço os pensamentos de Florencia Garramuño (2014), especialmente no que tange à crise das formas e fronteiras literárias.

Palavras Chaves: Oralitura; Literatura; Poesia; Performance; Slams; Periferia.

ABSTRACT

In slam poetry, the word is not merely spoken - it is embodied: it inscribes memory, denunciation, and reexistence onto the Black body. In these spoken word encounters, oraliture transforms the body into a living page, where the urgencies of a city crying out for recognition are written. Based on this perspective, this dissertation investigates how the poetry performed in Salvador's slams, especially the Slam Dê Ideia, articulates oraliture, performance, and memory as ways to challenge the boundaries of the literary-cultural field and affirm other epistemologies. The research combines participant observation, textual and performative analysis of poems, interviews with poets, and direct monitoring of events, seeking to understand how these practices reframe literature from the standpoint of historically silenced voices, bodies, and territories. Rather than treating performances as distant objects, the thesis aims to recognize them as living, pulsating practices that question those who watch, write, and research. As a contemporary cultural and literary phenomenon, slam poetry emerges as a form of cultural resistance that redefines the modes of literary production, circulation, and reception by means of performative orality. The study adopts a qualitative, ethnographic approach based on field immersion and analysis of audiovisual records of performances held between 2021 and 2025. The methodological proposal is guided by the researcher's positionality, in line with what anthropologist Ari Lima (2017) defines as the "positioned authorial condition" - a method that is not inferior or less scientific, but rather one that mobilizes Afro-centered historical and symbolic experience. To support the analysis, the theoretical framework draws on the concepts of oraliture and spiral time developed by Leda Maria Martins (1997, 2021), as well as Paul Zumthor's (1993, 1997, 2014) reflections on voice, presence, and performance. The work is also informed by the contributions of Muniz Sodré (2006, 2017) and Luís Rufino (2019), who sustain an ethical-aesthetic and pedagogical view of the Black body in motion and speech. Equally relevant are the discussions of *aquilombamento* and ancestry by Beatriz Nascimento (2021) and Lélia Gonzalez (1988), and Florencia Garramuño's (2014) insights into the crisis of literary forms and boundaries in contemporary Latin American literature.

Keywords: Oraliture; Literature; Poetry; Performance; Slams; Periphery.

RESUMEN

En los slams, la palabra no solo se dice, sino que se encarna: se inscribe en el cuerpo negro como memoria, denuncia y reexistencia. La oralitura, en estos encuentros de poesía hablada, convierte al cuerpo en una página viva, donde se escriben las urgencias de una ciudad que clama por ser escuchada. Desde esta perspectiva, esta tesis investiga cómo la poesía performática de los slams en Salvador, especialmente el Slam Dê Ideia, articula prácticas de oralitura, performance y memoria para tensionar los límites del campo literario-cultural y afirmar otras epistemologías. La investigación combina escucha participante, análisis textual y performático de poemas, entrevistas con poetas y observación directa de los eventos, con el objetivo de comprender cómo estas prácticas resignifican la literatura desde los márgenes, los cuerpos y las voces históricamente silenciadas. El objetivo principal no es simplemente analizar las performances como objetos distantes, sino reconocerlas como prácticas vivas y pulsantes que interpelan a quien observa, escribe e investiga. Los slams, como fenómeno cultural y literario contemporáneo, constituyen una forma de resistencia que redefine los modos de producción, circulación y recepción literaria, desafiando los paradigmas tradicionales de la literatura escrita mediante la oralidad performática. Se adopta un enfoque cualitativo de base etnográfica, centrado en la observación directa de eventos y el análisis de registros audiovisuales de performances realizadas entre 2021 y 2025. Esta investigación se fundamenta en una perspectiva posicional del investigador en relación con los sujetos del estudio. La propuesta metodológica se alinea con lo que el profesor y antropólogo Ari Lima (2017) denomina la “condición autoral posicionada”, entendida como un método tan legítimo como otros, que moviliza la experiencia histórica y simbólica afrocentrada. Para alcanzar estos resultados, la tesis se apoya en un marco teórico centrado en los conceptos de oralitura y tiempo espiralar de Leda Maria Martins (1997, 2021), en las reflexiones de Paul Zumthor (1993, 1997, 2014) sobre la voz, el cuerpo y la presencia, y en los aportes estético-políticos de Muniz Sodré (2006, 2017) y Luís Rufino (2019), cuyas obras sostienen la dimensión ética, estética y pedagógica del cuerpo negro en movimiento y palabra. También se destacan las potentes discusiones sobre aquilombamiento y ancestralidad desarrolladas por Beatriz Nascimento (2021) y Lélia Gonzalez (1988). Con igual relevancia, integran este corpus teórico los aportes de Florencia Garramuño (2014), especialmente en lo que respecta a la crisis de las formas y fronteras literarias.

Palabras clave: Oralitura; Literatura; Poesía; Performance; Slams; Periferia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Registro da entrevista com a organização do Slam Dê Ideia	20
Fotografia 2 – Registro da apresentação de Emerson Alcalde no ZAP! Slam 2008	60
Fotografia 3 – Resultado da primeira fase da seletiva do Slam do Gheto	125
Fotografia 4 – Júri da edição de outubro de 2024 do Slam Dê Ideia	139
Fotografia 5 – Minha Família no Slam Dê Ideia	145
Fotografia 6 – Registro da performance de Sued Hosaná	151
Fotografia 7 – Registro da performance de Lorrana Melquiades	155
Fotografia 8 – Registro da performance de Anne Heru	165
Fotografia 9 – Registro da performance de Yan Karoto	170
Fotografia 10 – Registro da performance de Pedro Blues	176

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Regras das batalhas de poesia	109
Quadro 2 – Funcionamento das batalhas de poesia	110

LISTA DE SIGLAS

MC Mestre de cerimônia

SDI Slam Dê Ideia

NOIS Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFBA Universidade Federal da Bahia

LGBTQIA+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo e Assexuais, com o sinal de adição (+) abrangendo outras identidades de gênero e orientações sexuais

SDG Slam do Gheto

MOVIMENTOS INICIAIS: CALIBRAGEM	15
2 ORALITURA E CONTEMPORANEIDADE: ENTRE A TRADIÇÃO E O PRESENTE	29
2.1 ORALITURA, LITERATURA: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS	29
2.2 A LITERATURA FORA DE SI: O <i>STATUS</i> DO LITERÁRIO NO SÉCULO XXI	40
3 COSMOPOÉTICAS PERIFÉRICAS: VOZES E TERRITÓRIOS	57
3.1 COSMOPOÉTICAS PERIFÉRICAS	57
3.2 TECNOLOGIAS ANCESTRAIS: SLAMS COMO AQUILOMBAMENTO	76
4 ENCRUZILHADAS DA PERFORMANCE: CORPO, VOZ E CENA NO <i>POETRY SLAM</i>	92
4.1 ENCRUZILHADAS PERFORMÁTICAS NOS <i>POETRY SLAMS</i>	92
4.2 DA RUA PARA AS TELAS: A REINVENÇÃO ARTÍSTICA DOS SLAMS DURANTE A PANDEMIA	118
5 SLAM DÊ IDEIA: NEGROESIA EM MOVIMENTO	132
5.1 SLAM DÊ IDEIA: POESIA EM ERUPÇÃO NA CIDADE BAIXA DE SALVADOR	132
5.2 ORALITURA DA MEMÓRIA: CORPO E VOZ QUE DANÇAM	146
5.3 NEGROESIA EM CENA: CORPO E PERFORMANCE	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	186
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM OS MEMBROS DO SLAM DÊ IDEIA	197

MOVIMENTOS INICIAIS: CALIBRAGEM

“Ser negro e minimamente consciente é viver o tempo todo com raiva”. Essa frase do escritor norte-americano James Baldwin (1961)¹ me atravessa desde o primeiro contato. Mais do que uma indignação difusa, a raiva de que Baldwin fala é uma energia politizada, enraizada na consciência histórica e, no meu caso, poeticamente transformada em investigação, a qual me conduziu até aqui.

Esta tese começa a ser gestada ainda no mestrado, entre 2019 e 2020, quando eu acreditava ter esgotado as possibilidades de pesquisa sobre os saraus periféricos, pois achava ter respondido todas as perguntas que giravam em torno desse fenômeno cultural. Não poderia estar mais enganado: os saraus continuam sendo um vasto campo de estudo. Nesse momento, porém, nasceu em mim a vontade de olhar mais de perto para o fenômeno dos *poetry slams*, que se consolidavam como prática cultural e literária potente em muitas periferias brasileiras a partir de um elemento ausente nos saraus, a competição. Enquanto o movimento dos saraus vinha arrefecendo, as batalhas poéticas dos slams ganhavam cada vez mais corpo na cena periférica e isso fez com que minhas pesquisas se inclinassem para dar conta dessa tendência.

A chegada da pandemia de Covid-19 trouxe incertezas, insegurança alimentar e mortes em massa, evidenciando a ausência de políticas de vida para a população negra. Foi nesse contexto que a raiva, aquela de que fala Baldwin, se acentuou, transformando-se em impulso de pesquisa, verso insurgente, corpo em performance. Esta tese, portanto, é fruto de um percurso afetado e posicionado que parte da experiência periférica para investigar como os slams produzem oralitura, memória, resistência e reexistência (Souza, 2011) no corpo negro. Mais do que analisar literariamente os slams, esta pesquisa busca afirmá-los como práticas epistemológicas, estéticas e políticas capazes de tensionar os limites do que se entende por literatura e por produção de conhecimento. Ao mobilizar teorias insurgentes e escutar vozes que frequentemente são silenciadas nos espaços acadêmicos, a tese responde ao impulso inicial não apenas como denúncia, mas como proposição: inscreve os slams como território de enunciação negra, onde a palavra performada não é só arte, mas também contra-dispositivo – uma forma de existir, de lembrar e de reinventar mundos.

O texto que segue é o resultado de anos de pesquisas feitas nas periferias soteropolitanas. Nascido e criado na periferia de Salvador, no bairro de Cosme de Farias, quando adolescente

¹ Entrevista cedida à revista Cross Currents, em 1961. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24456864>

sempre senti carência de espaços culturais acessíveis para nós, moradores das periferias. Os espaços de interação social eram os bares, o futebol ou os shows gratuitos no Pelourinho, Centro histórico de Salvador. Quando cheguei na faculdade, mais precisamente no curso de Letras, a periferia já era tema de muitos trabalhos acadêmicos e isso me levou a desenvolver pesquisas voltadas à valorização e visibilidade dos espaços periféricos.

Minha primeira pesquisa foi iniciada em meados do ano de 2014, ainda na graduação em Letras Vernáculas pelo Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE), resultando no TCC intitulado *Literatura Negra nos Saraus Periféricos de Salvador*. Neste texto, estudei o Sarau Enelescência e o Sarau da Chácara.

O Sarau Enelescência acontecia na Casa de Angola, no centro de Salvador, e tinha, como proposta central, trazer à cena as poéticas negro-africanas, deslocando-as para o protagonismo na produção literária e cultural da cidade. Já o Sarau da Chácara era realizado no bairro histórico do Santo Antônio Além do Carmo e se destacava por colocar em pauta o direito à moradia, denunciando as tentativas de desapropriação dos moradores da Chácara do Santo Antônio sob a alegação de risco estrutural e presença do tráfico – uma justificativa com forte conotação de higienização social, ou gentrificação, sempre mobilizada por conglomerados empresariais interessados na área.

Ambos os saraus foram fundamentais na formação do pesquisador que me tornei. Com modos de atuação distintos, eles contribuíram para a construção de uma ética e de uma estética que atravessam meu percurso acadêmico e crítico, moldando minha forma de pensar a literatura negra como uma prática cultural viva e situada.

Em seguida, no mestrado, desenvolvi meu trabalho de pesquisa mais volumoso até então. Nele, busquei mapear toda a periferia de Salvador em busca de espaços heterotópicos² (Foucault, 2001). *Nóis por Nóis: Poesia e resistência nos Saraus Periféricos de Salvador* entrou nas veias poéticas marginais da capital baiana. Onde muitos acreditavam haver apenas espaços de marginalidade, a poesia periférica fez brotar espaços culturais. A dissertação virou livro lançado pela EDUNEB em 2021.

O que esses dois projetos têm em comum é o objetivo. Em ambos, procurei analisar como os espaços marginalizados foram organizados, pelos próprios sujeitos moradores, como espaços lítero-culturais à revelia dos espaços consagrados de poder. Também me dediquei a

² O termo Heterotopia (junção do termo *hétero* – diferente, outro –, com *topos*, espaço) surgiu pela primeira vez no prefácio de *As palavras e as Coisas*, em 1966. A heterotopia, como estabelece Foucault (2001), é um operador teórico para pensar as tensões entre espaços diferentes situados, em posição assimétrica de poder, numa dada sociedade.

fazer uma leitura atenta e minuciosa das poesias recitadas nos saraus, tarefa deveras prazerosa. No entanto, um aspecto importante foi deixado em segundo plano: as performances, elemento fundamental quando se pensa em oralidade, mas que não aparece muito em eventos como os saraus.

Embora a performance seja um componente fundamental quando se pensa em manifestações orais, sua presença nem sempre se sobressai nos saraus, onde a leitura costuma ser mais valorizada que a encenação do corpo. Reconheço agora que essa ausência não foi exatamente consciente. Talvez a falta de repertório teórico ou metodológico naquele momento tenha me levado a priorizar outros aspectos, como a leitura desses espaços como heterotopias, conceito desenvolvido por Foucault (2001) que, na época, me pareceu um operador teórico potente para pensar a subversão dos usos do espaço urbano pelas práticas culturais periféricas. Hoje não mais enxergo esses espaços simplesmente como heterotópicos, mas sobretudo a partir da ideia de aquilombamento, que será posteriormente desenvolvida nesta tese. Ou seja, os slams funcionam como quilombos culturais.

Ao voltar meu olhar especificamente para os slams, percebo que o estudo da performance é cada vez mais urgente. Diferentemente dos saraus, nos slams a performance não é apenas um adendo à leitura, mas um elemento estruturante, constituinte da própria poética. Nesse novo momento da pesquisa, minha atenção então se desloca para o corpo em cena, para a maneira como voz, gesto, ritmo e presença constroem sentidos tanto quanto as palavras ditas. É um exercício de escuta e de observação que exige de mim não apenas novos referenciais teóricos, mas também uma sensibilidade renovada, mais atenta às nuances da oralitura e da força do corpo como veículo de memória, denúncia e afirmação identitária.

Ervin Goffman (1959, p. 15-16) afirma: “Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes”. Essa talvez seja a definição mais próxima de performance que caracteriza as atividades dos slams. E é justamente nessa tentativa de influenciar, de comover, provocar, deslocar o outro, que reside a potência de tais encontros. Ao me aproximar de uma performance na cena de um slam, percebo que não se trata apenas de observar o que acontece no palco, mas de me deixar atravessar por sua experiência, pois o corpo que pesquisa também é corpo afetado.

Ouvir um poema em um slam não é apenas compreender suas palavras, mas sentir o impacto daquilo que vibra junto com elas: a respiração entrecortada, o punho cerrado, o olhar direto, o silêncio que antecede a explosão da voz, a performance. Estes são elementos que desafiam o texto escrito e exigem uma escuta mais ampla, mais encarnada e, nesse processo,

me dou conta de que também preciso me deslocar, não apenas teoricamente, mas existencialmente, para captar aquilo que esses corpos dizem mesmo quando não falam.

Assim, este estudo não pretende apenas analisar performances como objetos distantes, mas reconhecê-las como práticas vivas e pulsantes, que interpelam quem assiste, quem escreve e quem pesquisa. É nesse campo tensionado entre palavra e corpo, entre estética e política, entre cena e experiência que meu trabalho agora se inscreve. E se inscreve a partir do Slam Dê Ideia, um slam relativamente novo, que tem provocado um impacto significativo na cena cultural da Cidade Baixa, em Salvador.

A escolha por esse slam se justifica por três fatores principais: é um dos poucos com atividade regular nos anos de 2023 e 2024; acontece em uma região emblemática da cidade, a Cidade Baixa; agrega elementos que dialogam diretamente com Salvador, rasurando o *script* tradicional dos slams.

A hipótese que guia este trabalho é a de que os Slams, na condição de um fenômeno cultural e literário contemporâneo, constituem uma prática de resistência cultural que redefine os modos de produção, circulação e recepção literária, desafiando os paradigmas tradicionais da literatura escrita por meio da oralidade performática. O impacto da palavra dita inscreve sentidos que escapam à lógica da textualidade escrita. Trata-se, portanto, de reconhecer que o slam produz literatura, ou, melhor alocando os operadores teóricos, oralitura, e também produz presença, deslocamento, memória, subjetividade e enfrentamento.

A partir dessa perspectiva, proponho uma investigação que considera não apenas os textos poéticos apresentados nas batalhas, mas, sobretudo, as performances que os corporificam, entendendo-as como formas complexas de construção estética, política e afetiva. Neste sentido, o percurso investigativo busca:

- Compreender como a performance articula corpo e palavra na criação de sentidos e afetos, tendo o corpo como tecnologia de enunciação e recepção;
- Analisar como os *performers*-poetas no Slam Dê Ideia elaboram experiências de negritude, racismo, religiosidade afro-brasileira e resistência cultural por meio de versos e gestos que evocam a memória e afirmam identidades;
- Relacionar o conceito de oralitura às práticas poéticas do slam, compreendendo como essas práticas dialogam com tradições orais e, ao mesmo tempo, se reinventam na cidade contemporânea;
- Mapear as formas de articulação comunitária e afetiva que emergem nos slams, compreendendo-os como espaços de letramento crítico e fortalecimento coletivo.

Para alcançar esses objetivos, optei por uma abordagem qualitativa de base etnográfica, centrada na observação direta de eventos e na análise de registros audiovisuais de performances realizadas entre 2021 e 2025. Para além disso, a tese é constituída a partir de uma abordagem posicionada do pesquisador em relação aos sujeitos da pesquisa. Assim, a proposta metodológica deste trabalho é entendida conforme o que o professor e antropólogo Dr. Ari Lima (2017) classifica como a consciência da “condição autoral posicionada”, ou seja:

Daí que a Antropologia posicionada que realizo, traz em seu método ferramentas que a linguagem do meu corpo e consciência negra e homossexual objetiva e faz suscitar na prática de observar, descrever e analisar dados etnográficos. É um método, como qualquer outro método de pesquisa, que pretende revelar a realidade sócio-cultural alheia, mas também agencia afrodescendência e sexualidade homossexual [...] (Lima, 2017, p. 20).

Lima (2017) evidencia que esse método – condição autoral posicionada – não é “menor” ou “menos científico”, mas, sim, um método tão válido quanto outros, com a diferença de que ele agencia a experiência histórica e simbólica afrocentrada. A ideia de neutralidade científica dá lugar a uma prática investigativa afetada, situada e implicada. O corpo que pesquisa é também corpo político e corpo vivido, e isso afeta o modo como se acessam e interpretam as realidades culturais observadas. A metodologia adotada reconhece a cena slam como espaço de produção de conhecimento e valoriza o saber que emerge da prática, da escuta, da convivência e da experiência compartilhada.

O *corpus* dessa pesquisa é composto por apresentações realizadas no Slam Dê Ideia (SDI), observações *in loco*, vídeos disponibilizados nas redes sociais do próprio evento e no material disponibilizado a mim por Giovana Frois, responsável pela comunicação do SDI, além de entrevistas espontâneas com poetas, *performers*, *slammasters* e público presente. Optamos por fazer entrevistas espontâneas para dar mais dinamicidade ao texto, estratégia diferente de outros projetos, em que fiz entrevistas longas com organizadores/as de eventos. Aqui optei por entrevistas no ato do slam com poetas, *slammers* e público presente. A exceção ficou com a organização do Slam Dê Ideia, cuja entrevista com toda a equipe foi agendada e estruturada. O que chamo aqui de entrevistas espontâneas refere-se às conversas que tive enquanto acontecia o SDI, sem nenhum roteiro previamente organizado, com *slammers*, público e poetas que se faziam presentes no dia. Elas foram gravadas em áudio. Algumas pessoas não autorizaram a veiculação de seus nomes, por isso, nesses casos, dei outros nomes, de modo a preservar a identidade. Outras entrevistas foram perdidas e não puderam ser compartilhadas.

Os poemas apresentados ao longo desta tese foram, em sua maioria, registrados por meio de gravações em vídeo realizadas por mim durante os próprios eventos. A única exceção é o poema *Conto Ancestral*, de Dudu Neves, que está veiculado na plataforma YouTube. Além dos registros feitos *in loco*, algumas performances foram gentilmente disponibilizadas por Giovana Frois, cujo trabalho de documentação do evento é de grande relevância.

Fotografia 1 - Registro da entrevista com a organização do Slam Dê Ideia



Fonte: acervo pessoal.

A análise dos dados se ancora em referenciais teóricos que articulam performance, como Cohen (2007) e Schechner (2006), oralidade e oralitura – Sodré (2017), Ribeiro (2001), Risério (1993), Martins (1997, 2001, 2021) –, além de autoras e autores que pensam o corpo negro como território poético e político, por exemplo, Gonzalez (1988), Kilomba (2019) e Nascimento (2021).

Mais do que interpretar os slams como simples manifestações culturais periféricas, este trabalho busca reconhecer sua potência estética e política como literatura em ato, uma literatura,

ou melhor, uma oralitura que grita, que dança, que confronta e que reencanta a palavra no corpo da cidade.

Regina Dalcastagnè (2002, p. 34) afirma: “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles”. Nesse sentido, muitas produções literárias, sejam elas em prosa ou verso, traziam a figura do indígena, da mulher e do negro de uma forma estereotipada, não atendendo aos anseios desses grupos. Até porque a perspectiva de quem as escrevia não era a de um integrante dos setores marginalizados, mas, sim, o olhar de quem estava em outra posição social, produzindo e publicando a partir de locais privilegiados e dotados de parcimônia em relação às injustiças sociais, postura típica de quem vive cercado de privilégios.

Assim, várias imagens negativas foram construídas via criações literárias, imagens essas que, muitas vezes, contribuíram para reforçar o lugar de subalternização imposto aos excluídos. Este lugar consiste em negar a possibilidade desses sujeitos falarem por si mesmos, exporem os seus olhares, os seus modos de enxergar o mundo, as suas próprias vivências. Isso configura um processo de emudecimento para que vozes dissonantes não sejam propagadas e a prática escritural não chegue a ser experimentada por aqueles que sempre foram objetificados na representação literária.

Autorias negras expressivas foram historicamente colocadas à margem da historiografia literária brasileira, como Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lino Guedes, relegadas ao esquecimento ou submetidas ao escrutínio de uma crítica eurocentrada e excludente. Assim,

No arquivo da literatura brasileira construído pelos manuais canônicos, a presença do negro mostra-se rarefeita e opaca, com poucos personagens, versos, cenas ou histórias fixadas no repertório literário nacional e presentes na memória dos leitores. Sendo o Brasil uma nação multiétnica de maioria afrodescendente, tal fato não deixa de intrigar e suscitar hipóteses em busca de seus contornos e motivações. E já de início se configura de modo inequívoco um dado fundamental para esta reflexão: o fato de o negro estar presente muito mais como *tema* do que como *voz autoral* (Duarte, 2014, p. 146).

Essa constatação feita por Duarte (2014) reflete com clareza a estrutura excludente da literatura brasileira, marcada historicamente por uma perspectiva branca, conservadora, elitista e eurocentrada. A rarefação da presença negra, tanto no cânone quanto na memória literária nacional, não se dá por ausência de produção, mas em função de um projeto sistemático de silenciamento. Como aponta o autor, o negro aparece mais como tema do que como sujeito da escrita, o que vem a ser um dado revelador da assimetria de poder que regeu, e ainda rege, as dinâmicas de consagração literária no país.

Contudo, esse projeto hegemônico tem sido amplamente contestado, principalmente nas últimas décadas, por movimentos de resistência que emergem das bordas do sistema literário tradicional. A poesia periférica e preta articulada em saraus, slams e coletivos literários nas periferias urbanas vem desestabilizando o modelo excludente ao inserir novas vozes e experiências no campo literário. Trata-se de uma produção que não apenas afirma a autoria negra, mas também propõe uma estética própria, enraizada nas vivências, na oralidade e na ancestralidade afro-diaspórica.

Poetas como Emerson Alcalde, Sérgio Vaz, Mel Duarte, Sandro Sussuarana, Roberta Estrela D'Alva, Cuti, entre tantos outros e outras, têm contribuído para a construção de uma nova história literária em que a autoria negra e periférica deixa de ser exceção ou nota de rodapé para ocupar com contundência o centro da cena. No Brasil contemporâneo, esses autores e essas autoras estão redesenhando o campo literário ao transformar a poesia em um dispositivo político de intervenção, reescrita da memória e disputa do imaginário nacional. Suas obras, seus poemas, suas performances desafiam normas estabelecidas, abordam questões sociais urgentes e ampliam os limites da literatura ao integrar experiências historicamente marginalizadas, promovendo debates sobre identidade, opressão, resistência e transformação social.

Nesse mesmo caminho, é possível pensar em uma literatura que tem se ampliado e potencializado vozes, que surgiu nas periferias, nos saraus, nos slams, nas ruas, bares, becos e esquinas e se espalhou por todas as regiões do Brasil, por meio dos saraus, slams ou através do suporte da internet.

Esses autores e essas autoras, entre tantos e tantas outras, usam a literatura, ou oralitura, como um espaço de contestação e transformação. Eles escrevem e performam a partir de suas vivências e das realidades de suas comunidades, oferecendo narrativas que questionam e desafiam as estruturas de poder e as desigualdades existentes na sociedade brasileira. Através de suas obras, a literatura se torna um meio de resistência, denúncia e construção de novas possibilidades de existência e convívio, reafirmando a escrita como um ato profundamente político.

As textualidades contemporâneas trazem uma pluralidade de perspectivas sociais que enriquecem o campo literário. Como aponta Dalcastagnè (2002), pessoas posicionadas diferentemente na sociedade possuem olhares diferentes e escrevem a partir desses lugares. Essa diversidade de possibilidades de ver o mundo e de se expressar é importante para a literatura, pois multiplica as vozes e permite pensar na heterogeneidade de vivências que os escritores imprimem em suas artes.

Nessa perspectiva, os slams são espaços de diálogo de poetas, *performers*, MCs, *slammers* com o público e a comunidade que se reúne. Não se trata apenas da arte pela arte, mas de uma reflexão crítica sobre como a periferia ainda é estigmatizada, colocada no lugar de criminalidade, feita através da arte – ou, mais precisamente, da poesia, que é peça fundamental da arte periférica.

Dito isso, esta tese nasce de uma inquietação pessoal: a vontade de entender o Slam Dê Ideia como um espaço vivo de resistência cultural e reinvenção da literatura contemporânea. É uma pesquisa que venho construindo dentro do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (PPGCC - UNEB), em Alagoinhas, mas que, na verdade, ganha corpo mesmo é nas ruas, desde a praça de Roma, na Cidade Baixa de Salvador, onde o SDI começou, até o SESC Casa Branca, onde hoje o evento acontece.

Assim sendo, essa tese de doutorado, sob o título de *Oralitura em cena: corpos negros, memória e performance no slam de Salvador (Ba)*, é organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo é dividido em duas seções, sendo a primeira intitulada “Oralitura, literatura: perspectivas contemporâneas”. Nela, eu busco debater o uso da Oralitura como ferramenta principal da prática contemporânea de poesia oral. A literatura escrita foi – e ainda é – privilegiada nos enfoques de estudo literário enquanto a oralidade, ou a poesia oral, permaneceu no campo de estudos antropológicos. A oralitura, conforme conceituada por Leda Maria Martins (1997), aponta para uma imbricação entre voz e performance, referindo-se a uma poética da oralidade em que corpo e voz se combinam para formar uma linguagem própria.

Para a construção desse pensamento, foi necessário recorrer a autores fundamentais para o campo. Walter Ong (1988) é categórico ao recusar o uso da expressão literatura oral, termo que considera etimológica e conceitualmente inadequado. Já Paul Zumthor (2014) critica a centralidade da tradição escrita europeia como fonte dominante de saber, apontando o desprezo histórico pela oralidade e por suas riquezas simbólicas e expressivas. Além desses autores, o trabalho de Leda Maria Martins (1997, 2021) atravessa toda a tese. Sua noção de oralitura atua como um fio condutor da discussão, da introdução às considerações finais, sustentando os debates teóricos e analíticos que estruturam esta pesquisa.

Na segunda seção, intitulada “A literatura fora de si: o *status* do literário no século XXI”, analiso como o fazer literário, nas primeiras décadas do século XXI, tem rompido fronteiras tradicionais, ampliando tanto as formas de produção quanto de circulação do artefato literário. Esse alargamento se dá não apenas pelos avanços tecnológicos, que criaram novos modos de produzir, difundir e acessar textos, mas também pelos espaços culturais emergentes nas periferias urbanas, como os saraus e os slams.

Para essa reflexão, tomamos como base o pensamento da pesquisadora Florença Garramuño (2014), especialmente sua noção de “campo expandido”, que nos ajuda a compreender a literatura contemporânea em sua inespecificidade e multiplicidade de linguagens. A partir dessa perspectiva, a literatura não se define mais por formas fixas ou por suportes consagrados, mas por uma dinâmica fluida que dialoga com outras artes, outras práticas e outras corporalidades.

Essa discussão nos leva a pensar como as práticas culturais contemporâneas e, por tabela, os slams, se inserem de forma marcante nesse contexto, escapando das amarras de uma arte institucionalizada, historicamente refém de critérios rígidos de legitimação. Tal movimentação não significa o desaparecimento total das fronteiras, como bem observou Ribeiro (2001, p. 469): “de modo nenhum isso implica que as fronteiras se tenham tornado irrelevantes, podendo argumentar-se que, sem a noção de fronteira, o conceito de cultura, ele próprio, se torna virtualmente impensável”. O que vemos não é a abolição das fronteiras, mas a sua constante negociação. A literatura, ao sair de si, se reinventa em contínuo diálogo com os limites que a definem, ainda que de maneira cada vez mais tensionada e plural.

O capítulo dois se inicia com a seção “Cosmopoéticas periféricas”, na qual proponho uma análise comparativa entre saraus e slams. Não com o intuito de hierarquizá-los ou opô-los e, sim, de evidenciar suas aproximações, distanciamentos e intersecções no contexto da poesia falada nas periferias urbanas. Ao colocar lado a lado esses dois formatos, busco compreender como cada um contribui, à sua maneira, para a valorização da oralidade, da expressão corporal e da produção literária marginal. Enquanto os saraus oferecem um espaço mais livre, voltado ao acolhimento, à escuta e à experimentação poética, os slams operam por meio da competição performática, desafiando poetas a explorarem novas possibilidades estéticas e políticas. Ambos, no entanto, afirmam a potência da arte como forma de resistência, pertencimento e transformação social, construindo, juntos, um ecossistema cultural plural e dinâmico.

Na segunda seção do segundo capítulo, intitulada “Os slams como tecnologias ancestrais”, faço uma reflexão sobre o slam como uma prática cultural que atualiza formas de resistência negra historicamente desenvolvidas nos quilombos. A partir da noção de aquilombamento cultural, investigamos como os slams podem ser compreendidos como herdeiros dessas tecnologias culturais e sociais, atuando como zonas de acolhimento, confiança e fortalecimento coletivo. Para isso, retomo o conceito de quilombo em sua origem etimológica e simbólica, conforme discutido por autores como Kabengele Munanga (1996) e Beatriz Nascimento (2021), que destacam o caráter comunitário, estratégico e insurgente, além de

Nascimento (2009, 1980), com seu conceito histórico-social de Quilombismo, que é um movimento político nos negros brasileiros.

A seção mobiliza exemplos históricos, como a Casa da Tia Ciata, para mostrar como os quilombos se desdobraram em formas urbanas de resistência, preservação cultural e construção de identidade. Em seguida, discuto a criação dos *Cadernos Negros* e do coletivo *Quilombhoje* como manifestações literárias de aquilombamento, as quais desafiam o apagamento da produção negra no campo editorial e intelectual brasileiro. Assim, argumento que o slam, como uma prática performática e comunitária, se insere nessa linhagem de resistência e criação, configurando-se como uma tecnologia ancestral que atualiza o legado quilombola na contemporaneidade.

O terceiro capítulo subdivide-se em duas discussões. A primeira, “Encruzilhadas performáticas nos *poetry slams*”, investiga o *poetry slam* como fenômeno literário contemporâneo enraizado na oralidade, na performance e na experiência periférica. Partindo das raízes históricas da cultura afro-diaspórica, o estudo reconhece o *Harlem Renaissance* como movimento embrionário de afirmação e resistência negra, no qual a oralidade e a musicalidade, sobretudo o *blues* e o *jazz*, se consolidaram como formas de insurgência cultural. Em diálogo com os conceitos de encruzilhada e oralitura (Martins, 1997, 2021), capitalismo racial (Gilroy, 2001) e imposição cultural irrefletida (Fanon, 2008), esta seção propõe uma abordagem que rompe com o cânone ocidental e valoriza práticas poéticas marginalizadas.

No Brasil, esse legado se atualiza nas expressões literárias periféricas, com destaque para os saraus e slams, nos quais corpo, voz e coletividade constroem uma estética insurgente. Deste modo, compreendo o slam não apenas como prática artística, mas como espaço de resistência, pertencimento e disputa simbólica. A trajetória do movimento, desde a origem nos Estados Unidos até sua consolidação no Brasil, com o ZAP! Slam e o Slam da Guilhermina, evidencia um importante papel na democratização da literatura e na reconfiguração dos espaços urbanos. Um destaque importante é feito ao Slam da Guilhermina e a seu idealizador por deslocar o slam para a periferia, onde se estabeleceu e virou exemplo para outros que se seguiram. Ao situar o slam nas margens, a tese reafirma a importância de reconhecer as periferias como polos legítimos de produção cultural e de ampliar os horizontes críticos da literatura brasileira contemporânea.

A segunda e a terceira seção deste capítulo abordam como a experiência pandêmica demonstrou a resiliência da poesia periférica, que, mesmo diante da precariedade tecnológica e do isolamento, reinventou-se para continuar existindo e resistindo. A cena slam, ao ocupar as telas, manteve viva sua função social e política, ainda que transformada, evidenciando a

importância de pensar a performance não apenas como estética, mas como prática viva e situada no corpo e no coletivo. As seções “Da rua para as telas: a reinvenção artística dos slams na pandemia” e “Fazer a poesia se multiplicar mais que o vírus’: *poetry slam* em tempos de pandemia” surgem pela necessidade de mostrar como os saraus e slams da cidade do Salvador se reinventaram, em meio à pandemia do covid-19, para levar arte e cultura ao seu público. O objetivo aqui é mostrar a força de reinvenção e resistência que os espaços periféricos tiveram durante a pandemia, mobilizando alternativas de construção artística para veicular suas artes poéticas e teatrais através das redes sociais.

Para isso, foram selecionados o Slam do Gheto (Sarau do Gheto) e o Slam Pandemia Poética, ocorridos entre os anos de 2020 e 2022 no contexto *online*, a fim de analisar a performance artístico-política dos/das poetas. Esses eventos foram escolhidos por apresentarem um cronograma consistente durante a pandemia. Para além disso, o Slam Pandemia Poética promove uma tendência no meio artístico periférico da cidade: a de estar voltado para as *performers* femininas e LGBTQIA+.

O Slam do Gheto, por sua vez, marca um *devir* poético de enfrentamento político contra o *apartheid* racial que a cidade mais negra do país vive. Esses eventos culturais funcionam não apenas como plataformas para a expressão artística, mas também como arenas de resistência e afirmação política, proporcionando espaços para a expressão de uma arte que desafia o *apartheid* racial. Eles funcionam como plataformas de resistência, educação e mobilização, promovendo a visibilidade e a afirmação das experiências e das lutas das comunidades negras.

A leitura atenta desses eventos nos levou a perceber o quanto a força criativa e resiliente de pessoas e espaços em condições marginalizadas é significativa para a sua construção artística e política. E mesmo com uma pandemia mundial, os slams fizeram a poesia circular.

No capítulo IV, desenvolvo três seções. A primeira, intitulada “Slam dê Ideia: Poesia em erupção na Cidade Baixa de Salvador”, descreve a trajetória do Slam Dê Ideia desde sua fundação, destacando sua identidade baiana, seu grito de guerra, suas adaptações locais às tradições do slam e seu compromisso com a ética e a inclusão. Aborda também a mudança de espaço (do Largo da Baixa do Bonfim para a Varanda do SESI Casa Branca) e como essa transição impactou a dinâmica do evento. O slam é analisado como um espaço de construção coletiva, onde as performances voco-corporais expressam vivências periféricas e desafiam discursos discriminatórios, consolidando-o como ferramenta de transformação social e educacional.

Nesta mesma seção também trago minha vivência no slam descobrindo suas metodologias, seus modos de ação, seus diálogos e atuações na comunidade desde a praça de

Roma, no bairro do Bomfim, até a Varanda do SESI. Minha primeira experiência como jurado de um slam marcou e serviu para eu experimentar um outro lado da arte poética, pois sempre fui público, um espectador. Na função de jurado, pude visualizar com outros olhares e critérios as performances.

Na seção “Oralitura da memória: corpo e voz que dançam”, apresento uma etnografia sensível do Slam Dê Ideia a partir da minha experiência como pesquisador, pai, público e, por vezes, jurado. Ao registrar uma edição específica do evento, ocorrida em outubro de 2024, analiso a performance de poetas como Sued Hosaná, Poeta com P de Preto, Sagaz e Lorrana Melquiades, destacando as dimensões estética, política e afetiva do *poetry slam* em Salvador. A vivência nesse espaço evidencia como a oralidade performada articula corpo, voz, memória e resistência, ativando o que Leda Maria Martins (2021) denomina de tempo espiralar e corporeta. Dialogo também com autores como Paul Zumthor (2000; 2014), Rodrigo Sisto (2012), Luiz Rufino (2016; 2019) e Zeca Ligiéro (2011), que aprofundam a reflexão sobre a performance poética como ato de presença, inscrição de memórias e reconfiguração de identidades. A partir da análise das performances, especialmente daquelas atravessadas por referências à ancestralidade, aos orixás Exu e Oyá, bem como à crítica da branquitude na construção da baianidade, exploro como as batalhas de poesia configuram-se como um ato político-estético de reexistência negra, em que a palavra dita transforma-se em arquivo vivo e cena de disputa simbólica.

Em “Negroesia em cena: corpo e performance”, faço uma leitura das performances poéticas no Slam Dê Ideia a partir do conceito de *negroesia*, isto é, uma poética negra que entrelaça corpo, ancestralidade e resistência. O termo, retirado da obra de Cuti (Luiz Silva), emerge aqui como uma chave analítica para compreender o slam na condição de uma cena de insurgência estética e política da negritude. Por meio da análise de performances de artistas como Anne Heru, Yan Karoto e Pedro Blues, examino como a oralidade, o corpo e os signos da ancestralidade afro-brasileira, especialmente a presença simbólica de Exu, constituem elementos centrais nas oralituras performáticas. O referencial teórico mobiliza autores como Leda Maria Martins (2021), Muniz Sodré (2017), Luiz Rufino (2019; 2020), Grada Kilomba (2019), Joice Berth (2019), entre outros, cujos aportes sustentam a compreensão do corpo negro como encruzilhada de saberes, memória viva e gesto político. Assim, defendemos que os slams não apenas resgatam práticas da oralitura ancestral, mas também operam como território simbólico de afirmação da identidade negra onde estética e política se fundem no ato poético performado.

Assim, a leitura que faço dos slams e de toda arte poética marginal-periférica é pensada a partir de uma epistemologia que escapa do centro e busca, nas margens ou no que foi marginalizado, seu mote de discussão. Os slams, objeto de estudo dessa tese, são pensados a partir de uma multimodalidade (Freitas, 2016) da arte literária contemporânea, por meio da qual o corpo, a voz, o texto e a performance são os elementos estruturantes de análise. Dito isto, parto de um outro olhar crítico conceitual em relação à tradição teórica dos Estudos Literários, encruzilhando saberes e abrindo um leque de produção que brota de outros espaços.

Com esta tese, o meu objetivo é contribuir para o campo dos estudos literários e culturais com uma abordagem que reconhece a centralidade da oralidade e da performance nos modos de produção poética negra contemporânea. Ao trazer o Slam Dê Ideia para o centro da análise, busco ampliar o escopo do que se entende por literatura e por crítica, tensionando os limites entre corpo e texto, rito e linguagem, periferia e centro. Esta tese é, portanto, uma tentativa de reinscrever o fazer poético negro como prática epistemológica, política e estética, capaz de transformar não apenas o campo da literatura, mas também os modos como narramos e experienciamos o mundo.

2 ORALITURA E CONTEMPORANEIDADE: ENTRE A TRADIÇÃO E O PRESENTE

*A nossa escrevivência não pode ser lida como história
de ninar os da casa-grande, mas sim para incomodá-los
em seus sonhos injustos.*

**Conceição Evaristo.
Becos da memória.**

2.1 ORALITURA, LITERATURA: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Penso como Walter Ong (1988), o termo “Literatura Oral” é “decididamente absurdo”. A assunção desse termo gera desconforto para quem se propõe olhar com mais afinco o que é o literário hoje, século XXI.

Walter Ong (1988) considerava o termo “Literatura Oral” decididamente absurdo por várias razões fundamentadas em sua análise das diferenças essenciais entre oralidade e escrita. Para o autor, literatura é um termo que está intrinsecamente ligado à escrita. A palavra literatura deriva do latim *littera*, que significa letra. Assim, a literatura implica uma forma de comunicação baseada em textos escritos. Associar a oralidade com a literatura cria uma contradição, pois a oralidade não depende de letras ou escrita.

As tradições orais e escritas funcionam de maneiras fundamentalmente diferentes. A oralidade depende de memorização, repetição e performance ao vivo, envolvendo interação direta entre o narrador e o público, com forte presença corporal e afetiva. A literatura escrita, por outro lado, permite uma separação entre o autor e o leitor, de forma que o texto passa a existir como um objeto independente, que pode ser revisitado em diferentes contextos e épocas. É nesse deslocamento que se insere a teoria de Wolfgang Iser (1996), ao afirmar que as estruturas textuais só se realizam plenamente no ato da leitura, ou seja, na medida em que o leitor é mobilizado a preencher os vazios deixados pelo texto. O efeito estético, nessa perspectiva, surge da interação entre texto e leitor, sendo pouco articulado à intenção do autor. Assim, enquanto a oralidade pressupõe um contato imediato entre emissor e receptor, a escrita exige um leitor ativo, que reconstrói o sentido a partir da materialidade verbal e de suas próprias expectativas e experiências.

Ao usar o termo literatura oral, corre-se o risco de impor categorias e valores da cultura letrada sobre as culturas orais, distorcendo a compreensão e a valorização das práticas orais em seus próprios termos. Ong (1998) acreditava que é importante reconhecer e respeitar as culturas

orais como formas legítimas e ricas de expressão cultural, sem tentar encaixá-las nos moldes da literatura escrita. Sigo mais uma vez em acordo com o autor.

Portanto, para Ong (1998), o termo literatura oral não apenas ignora essas diferenças cruciais, mas também desvaloriza as tradições orais ao tratá-las como uma forma inferior ou imatura de literatura escrita. Ele via a necessidade de termos distintos, que reconhecessem e valorizassem as qualidades únicas da oralidade e da escrita:

Em virtude dessa primazia da cultura escrita, parece não haver nenhuma possibilidade de usar o termo “literatura” para abranger a tradição e a apresentação orais, sem que estas sejam sutil mas irremediavelmente reduzidas a variantes da escrita (Ong, 1998, p. 21).

A nomenclatura literatura oral foi criada em 1881 por Paul Sébillot. Cascudo (1984, p. 23) afirma: “Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade”. Pois bem, a palavra “literatura” tem sua origem no latim *litteratura*, que, por sua vez, se origina de *littera*, letra, isto é, o *ensino das primeiras letras*. Com o passar dos anos, a literatura passou a ser vista como *arte das belas letras* e, no século XIX, teve seu sentido caracterizado como *toda e qualquer palavra escrita*. A partir daí, temos expressões como literatura jurídica, literatura esportiva, literatura judaica, etc.

Outro teórico importante para pensar o uso do termo literatura oral é Paul Zumthor (2014). Ele é categórico ao situar a literatura como marca tempo-espacial do continente europeu. Esta pontuação é importante para estabelecer uma marcação geográfica do termo literatura. Zumthor (2014, p. 12) vai ao epicentro da questão ao dizer que “a noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII e XVIII”. Essa limitação implica que outras culturas e períodos históricos podem ter conceitos diferentes para o que constitui produção textual valiosa ou artística. Por exemplo, as tradições orais e os textos religiosos e filosóficos de outras civilizações podem não se enquadrar nas definições europeias de literatura, mas são igualmente significativos em seus contextos culturais.

Zumthor também faz uma crítica ao eurocentrismo implícito na definição tradicional de literatura. Ao destacar a especificidade europeia do conceito, ele desafia a ideia de que a literatura europeia deve ser a medida padrão para todas as formas de produção textual. Essa crítica é relevante no campo dos estudos literários contemporâneos, que vem se abrindo a

abordagens mais plurais, valorizando expressões culturais diversas e reconhecendo a legitimidade de outras formas de oralidade e escrita presentes em contextos não europeus.

Por isso, proponho pensar a Oralitura como operador teórico da poesia oral, conceito que melhor se encaixa para fazer as análises e leituras do *corpus* desta pesquisa:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (Martins, 2001, p. 84).

Foi a partir do estabelecimento da literatura como fonte de conhecimento que outras práticas de transmissão de conhecimento foram ficando em segundo plano. A transmissão oral foi relegada ao limbo do analfabetismo, estigmatizando todos aqueles que não possuíam o domínio da palavra escrita. E, com isso, o nome literatura concretizou-se como principal fonte de transmissão de saber, sem debates profundos do porquê disso – embora fosse sabido que o centro do mundo era a Europa e toda afirmação que vinha de lá era considerada como saber soberano.

Antoine Compagnon (1999, p. 29) já alertava para o emprego frequente do “adjetivo literário, assim como o substantivo literatura, como se ele não levantasse problemas, como se se acreditasse haver um consenso sobre o que é literário e o que não é”. Embora o autor não estivesse discutindo a perspectiva do oral *versus* escrito, suas observações são úteis para o argumento aqui construído. Afinal, é para problematizar essa questão que trago para discussão o largo uso da literatura como balizador de toda expressão cultural, seja no suporte escrito ou oral. A crítica feita pelo referido professor ao uso do adjetivo literário e ao substantivo literatura está enraizada em uma série de razões que destacam a ausência de consenso e as ambiguidades envolvidas na tentativa de definir esses termos de forma unívoca.

No sentido restrito, a literatura (fronteira entre o literário e o não literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas. Separada ou extraída das belas-letas, a literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, com o declínio do tradicional sistema de gêneros poéticos, perpetuado desde Aristóteles (Compagnon, 1999, p. 33).

O conceito de literariedade (a qualidade que torna um texto literário) é altamente debatido. Para os formalistas russos, a literariedade reside na aplicação de procedimentos técnicos que singularizam a linguagem e provocam estranhamento no leitor, deslocando a percepção automatizada da realidade. No entanto, embora essa abordagem tenha sido inovadora

em seu contexto, ela foi criticada por sua rigidez e por desconsiderar aspectos históricos, culturais e sociais da produção literária, o que a torna insuficiente para compreender as práticas literárias contemporâneas.

No entanto, é bom que se fique claro, embora haja problematizações no uso do termo literatura oral, não queremos, de maneira alguma, decretar o fim do uso da palavra “literatura”, já que ela é amplamente utilizada para nomear fenômenos como Literatura Periférica e/ou Marginal. Eu próprio já estabeleci a criação da nomenclatura Literatura Periférica Preta Baiana (LPPB)³ a fim de marcar a especificidade racial e geográfica de certas produções. Todavia, o que pretendo é mostrar como é incongruente pensar os slams a partir da noção de literatura oral, visto que outros operadores teóricos funcionam melhor para a análise de sua prática artística, principalmente pelo fato de ela ter a oralidade como principal meio de atração.

Ademais, longe de querer decifrar o enigma de que o que é literatura, que tantos outros teorizaram – Sartre (2019), Blanchot (2011), Zappone e Wielewicki (2014), Moisés (2007) –, a proposta aqui é outra. Um ponto central é o fato de ser necessário reconhecer como a Teoria da Literatura, tal como foi formulada principalmente na primeira metade do século XX, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, ignorou ou até mesmo deslegitimou as tradições orais. Nesse sentido, é sempre bom destacar que a oralidade também é e sempre foi uma forma legítima de produção e transmissão de conhecimento. Por isso, me dispus a pensar como ocorreu esse processo de escanteamento da oralidade.

A partir da segunda metade do século XX, o cenário começa a mudar. Estudos culturais, teorias pós-coloniais e abordagens decoloniais passam a problematizar as exclusões e os silenciamentos promovidos pelas teorias literárias tradicionais, abrindo espaço para outras vozes, outras formas e outros saberes

Não pretendo criar uma dicotomia entre oral e escrito, não perderei tempo entrando nessa celeuma. Também não colocarei o valor escrito como superior ao oral, pois, como bem observa Ruth Finnegan (2011, p. 64), “o período e a área em que se considera a escrita como o principal modo de comunicação artística e intelectual são relativamente pequenos”.

Dito isso, me recordo da virada do século XX para o XXI. Quem, como eu, viveu essa virada de século, sabe como se criou um clima de fim de era, fim dos tempos, “fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte” (Perrone-Moisés, 2016, p. 9). A literatura, esse campo artístico

³ Cunhei este termo “para me referir às escritas poéticas que circulam nos saraus soteropolitanos. As produções periféricas são marcadas por um alto tom racial em seus versos, ao contrário de outros segmentos, nos quais a perspectiva social, que não é menos importante, ganha mais destaque” (Paz, 2022, p. 25).

nebuloso que ninguém define com total certeza, também sentiu os impactos das transformações culturais do início do século XXI, especialmente com o avanço tecnológico. Jacques Derrida, em uma de suas provocações mais sensíveis, afirma que “até hoje, nada permanece para mim tão novo e incompreensível, ao mesmo tempo tão próximo e tão estranho, quanto a coisa chamada de literatura” (Derrida *apud* Perrone-Moisés, 2016, p. 9).

Essa percepção ressoa fortemente com o que se viu no início dos anos 2000, quando a literatura pareceu mergulhar em uma crise de identidade com a chegada da internet e, logo depois, das redes sociais. A lógica de produção e circulação dos textos literários foi profundamente alterada. *Blogs*, postagens, vídeos e performances passaram a disputar com o livro impresso o lugar de legitimação da palavra poética e, ao mesmo tempo, os eventos de rua, como *saraus* e, posteriormente, os *slams*, fizeram com que a poesia ganhasse novas bocas, outras vozes, fugindo das páginas dos livros para habitar a oralidade vibrante de corpos periféricos.

Assim, aquilo que chamamos de literatura tornou-se ainda mais difícil de definir. Permanece estranho, sim, mas talvez como nunca antes, posto que profundamente próxima da vida, das ruas, das urgências de seu tempo. No entanto, é preciso reconhecer que a presença da oralidade como modo de circulação e produção literária não é uma invenção contemporânea. Desde os *aedos* da Grécia antiga até os trovadores medievais, bem como os poetas satíricos, como Gregório de Matos, sem falar da literatura de cordel, o campo literário sempre contou com expressões orais e performativas. O que hoje muitos chamam de literatura oral, portanto, não representa exatamente uma ruptura, mas uma reinscrição dessa tradição em novos corpos, cenas e discursos. Ainda assim, assusta e também instiga a maneira como esse termo vem sendo assumido por parte da crítica, muitas vezes como uma ramificação tardia da literatura escrita, quando, na verdade, a precede e a ela resiste em muitos aspectos.

Com tantas rupturas e reinvenções, do romantismo à geração mimeógrafo, o elitismo brasileiro, depois de valorizar uma estética de reinvenção do branco das páginas, a metrificação dos poemas, o fim e a volta do soneto, pôde presenciar o surgimento de uma nova estética, não mais presa nos arames e nas armadilhas institucionais do século XX, mas nascida das ruas, do hip-hop, da poesia periférica presente nos *saraus* e *slams*. A elite descobriu que até nos “lixões nascem flores” e foi a partir desses “lixões” que a literatura marginal e/ou periférica fez surgir, na literatura contemporânea, um enorme contingente de poetas jamais visto na historiografia literária brasileira.

Essa renovação do quadro literário brasileiro não aconteceu sem ruídos, e nem poderia. Ela incomodou. E esse incômodo revelou muito mais do que uma simples resistência estética,

trazendo à tona velhos preconceitos literários e um debate cansado sobre o que deve ou não ser considerado literatura. Parte da intelectualidade nacional reagiu com desconfiança, criando resistências e rotulando essas novas produções como meramente testemunhais ou panfletárias. Mas, como bem aponta Falero (2021, s.p.), “pessoas que usam o termo panfletário são geralmente pessoas em posição de privilégio. Quando a literatura perturba, mete o dedo na ferida e questiona os privilégios, é aí que ela é chamada de panfletária”. Portanto, o que está em jogo não é apenas uma questão de forma ou estilo, mas de poder e de escuta: quem pode falar? Quem merece ser ouvido? E, mais ainda, quem decide o que é ou não é literatura? Ao invés de expandir o campo literário, muitos críticos ainda tentam restringi-lo, numa tentativa de manter seus próprios lugares de fala intactos, mesmo que o país, as vozes e os sujeitos já sejam outros há muito tempo.

Falero (2021) sugere que a literatura é frequentemente rotulada como panfletária quando se torna incisiva ao abordar questões sociais, políticas ou de injustiça. Essa classificação ocorre porque, ao perturbar o *status quo* e expor privilégios, a literatura desafia convenções e provoca desconforto. Em vez de ser vista como arte ou estética, ela é criticada por sua função crítica e engajada, sendo percebida como propaganda ou mero ativismo. Essa rotulação é uma forma de deslegitimar vozes que buscam abordar temas controversos e necessários, refletindo uma resistência à confrontação de verdades incômodas. Assim, a crítica à literatura panfletária revela um medo ou aversão à mudança e à reflexão sobre questões sociais relevantes.

Nesse contexto, é preciso reconhecer que a rotulagem da literatura como panfletária muitas vezes recai justamente sobre manifestações que emergem de margens sociais e que adotam a oralidade como meio de expressão. Quando vozes periféricas utilizam a literatura, especialmente a poesia, para denunciar desigualdades, afirmar identidades e tensionar estruturas de poder, o incômodo gerado revela-se não apenas estético, mas político. A valorização da performance, da vivência e do corpo na cena poética desloca a centralidade da escrita e confronta modelos hegemônicos de produção e validação literária, abrindo espaço para novos paradigmas de legitimação artística.

A oralitura que reverberava nas ruas, nos slams e nos saraus mostrou que existem outras formas possíveis de produzir e distribuir poesia. Outros olhares, atores, estéticas e dicções permitiram que a literatura periférica alcançasse um novo *status*, fazendo a poesia circular além dos muros acadêmicos e das prateleiras de livros. Os slams potencializaram a oralidade poética nas periferias, colocando a poesia oral em evidência e desafiando suas fronteiras tradicionais.

Desde o começo de minha pesquisa sobre poesia periférica, algumas interrogações apareceram no caminho como pauta de discussão e acabaram sendo, de certa forma,

negligenciadas por mim: o que é poesia oral? De que maneira analisar seus textos? Qual sua natureza? A partir das leituras e análises de Finnegan (1992) e Zumthor (1993; 1997), irei, ao longo dessa tese, desmembrando as teias definidoras destas questões.

Schipper (2011) é categórico ao afirmar que a literatura escrita foi, e ainda é, privilegiada nos enfoques de estudo literário enquanto a oralidade permaneceu no campo de estudos antropológicos, entendida como folclore. No século XVIII, a poesia oral passou a ocupar um lugar secundário dentro da crítica literária:

Primeiro porque se desvinculava da escrita e, por conseguinte, foi tratada como uma *literatura* de pessoas que não sabiam ler nem escrever, conforme a definiu Paul Sébillot em 1881. Segundo, porque assumiu a definição de popular ou de primitiva em contraposição a de erudita. Terceiro, porque se tornou objeto de uma investigação folclórica, no qual eram observados costumes, sincretismo religioso, origem étnica, ao passo que o valor poético descaracterizava-se em meio ao caldo heterogêneo da cultura popular. Quarto, porque se tornou exótica. E quinto, porque a teoria literária começa a se desvincular de um modelo analítico regido pela batuta da letra tardiamente, isto é, a partir da década de 1930, quando Milman Parry constitui um modelo de análise de *Ilíada* e *Odisseia* com base na chamada “fórmula oral” (Fernandes, 2003, p. 9).

Esse lugar ocupado pela poesia oral acabou se consolidando no século XX, no campo das Ciências Sociais e na Antropologia, sendo tratado como secundário nos cursos de Letras. No entanto, com a entrada, no campo das Letras, dos Estudos Culturais, houve uma reorganização epistemológica a partir de outros atores, donos de outras vozes, vindos de lugares com os quais a academia não estava acostumada a lidar como concorrente, apenas como personagem exótico.

Derive (2010, p. 7) lembra que a oralidade teve que passar por uma literarização para tornar-se objeto de estudo, sendo fixada de alguma forma: “os produtos da oralidade, portanto, só se tornaram objetos de análise a partir de práticas advindas do horizonte da escrita, que também tendem a fazer deles objetos literários de diferentes níveis”. Por isso, o uso da expressão “literatura oral” consagra o pensamento balizado pela crítica literária e tem explicação pelo próprio pesquisador:

Nomeá-la desta forma é fazê-la entrar num campo conceitual vindo de um outro tipo de cultura, podendo-se questionar então se o termo é adequado. Em que medida, todo ou parte do patrimônio oral das sociedades africanas é assimilável àquilo que em outras zonas de civilização nomeia-se “literatura”, e não há aí um abuso perigoso de linguagem com risco de gerar confusão? (Derive, 2010, p. 8)

A pergunta de Derive convida a uma cautela crítica: até que ponto literatura oral é capaz de abarcar a complexidade das tradições orais africanas, com seus modos próprios de criação, circulação, recepção e preservação? Mais do que invalidar essa nomeação, a provocação aponta para a necessidade de ampliar e descolonizar os nossos conceitos. Uma alternativa talvez seja, ao invés de abandonar o termo literatura, reinventá-lo a partir de novos referenciais teóricos, novas epistemologias e significados, a partir de uma escuta atenta aos contextos culturais diversos que o colocam em movimento, fazendo surgir assim nomenclaturas como oralitura, dando conta de um novo campo epistemológico:

Certamente pode-se ver o que está na origem desse amálgama: oralidade e literatura são dois domínios culturais que dependem da expressão verbal e que se definem por um repertório de obras mais ou menos identificáveis produzidas dentro de um quadro institucional. Mas muitos pesquisadores mostraram que muitos traços as colocam em oposição: a oralidade “natural” depende de uma comunicação direta, “imediate”, enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro. Assim, o primeiro domínio, nessa forma natural, não conhece possibilidade de estocagem do repertório para além da memorização, ao contrário da literatura cujas produções podem ser materialmente estocadas (Derive, 2010, p. 8).

Isto posto, embora alguns teóricos ainda insistam em utilizar a expressão “literatura oral” para se referir às práticas da oralidade, nesse trabalho farei uso de duas possibilidades. A primeira, ainda que em menor número em relação à segunda, é poesia oral, tomando como referência a definição de Paul Zumthor (2005, p. 69), para ela se trata de uma pulsão de ser na linguagem: “toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida”. A segunda e principal possibilidade é a mobilização do conceito de oralitura, a partir do pensamento da pesquisadora Leda Maria Martins (1997; 2021), porque há, de fato, uma imbricação entre voz e performance como elementos estruturantes dentro do objeto de pesquisa desta tese.

A expressão vocal, o ritmo e a entonação são elementos cruciais para a transmissão da mensagem e da emoção em ambas as formas. Há também uma ênfase na interação entre o *performer* e a audiência, já que o público participa ativamente, seja através de respostas verbais, gestuais e/ou emocionais. Tanto na poesia oral quanto na oralitura, o conteúdo ainda pode ser adaptado e modificado de acordo com o contexto da performance, a audiência e o momento histórico-cultural. No entanto, elas diferem em escopo e foco: a poesia oral centra-se em formas poéticas tradicionais, com ênfase na estética e estrutura dos versos, enquanto a oralitura abrange um repertório mais amplo, incluindo narrativas, mitos e histórias de vida, com forte função de preservação da memória e identidade cultural. Assim, embora ambas possam dialogar com o público de forma envolvente, a oralitura se distingue por seu papel pedagógico e comunitário,

indo além de qualquer função de entretenimento ao afirmar-se como arte enraizada na memória coletiva e na transmissão de saberes. E mais: uma carta, uma performance, uma música, quando performadas ou lidas, podem ser categorizadas dentro do que chamamos de oralitura.

A oralitura refere-se a uma poética da oralidade em que o corpo e a voz se combinam para formar uma linguagem. Esse conceito foi “cunhado pelo haitiano Ernst Mirville e usado pela primeira vez em 1974, surge como um neologismo que destina um espaço específico para a ‘literatura oral’, sem se confundir com a mesma” (Santos, 2011, p. 6).

A pesquisadora Graciela Ortiz é mais abrangente quando diz:

Para Chamoiseau e Confiant a oralitura tem como figura central o contador crioulo, aquele que vai transmitir os contos, provérbios, adivinhações, que se constituíram, no passo do tempo, no lugar de inscrição do imaginário. Na época da escravidão, durante a noite, o contador relatava essas histórias feitas dos vestígios do passado. Palavras noturnas que diziam dos sofrimentos dos escravos e conformavam uma contra-cultura oposta ao sistema de escravidão. A oralitura foi assim o lugar que representou a forma estética da resistência, da cimarragem na plantação mesma. Ela foi também o lugar onde se misturaram elementos diversos, da África, animais como o tigre ou o elefante, da Europa, personagens como o Diabo, Deus e ainda elementos vindos dos Caraíbas, dos Indianos, dos Chineses (Ortiz, 2016, p. 1).

A lógica conceitual trazida por Leda Maria Martins, especialmente em *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* (1997), compreende a oralitura como uma confluência entre atos de fala e performance em que a palavra se inscreve no corpo em movimento e reconfigura a linguagem:

Aos atos de fala e de *performance* dos congadeiros denominei oralitura, matizando neste termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas (Martins, 1997, p. 21).

Ao incorporar o valor de *litura*, entendida como rasura, apagamento e desvio, Martins (1997) destaca o caráter subversivo e transformador da oralitura, que não apenas registra, mas intervém na linguagem, deslocando significados e reconfigurando narrativas dominantes. Nesse processo, ela grava a identidade do sujeito no contexto narrativo e comunicativo da comunidade, indo além do simples ato de falar: é por meio da performance e da oralidade em movimento que os sujeitos se posicionam e afirmam sua diferença.

Essa rasura, longe de ser uma falha, é potência criadora, marca distintiva da oralidade e traço constitutivo da oralitura. É justamente no tensionamento com formas hegemônicas de

expressão e nos modos próprios de dizer que a oralitura se constitui como espaço de alteridade, onde vozes historicamente marginalizadas podem se afirmar e ressignificar suas experiências.

Martins (1997), ao utilizar o termo oralitura, busca capturar a complexidade e a profundidade da tradição oral, especialmente no contexto das performances dos congadeiros, um grupo afro-brasileiro que celebra e preserva suas tradições culturais através de rituais, músicas e danças.

A pesquisadora sugere que a oralitura não é apenas uma transmissão verbal de conhecimento, mas uma forma de inscrever oralmente a identidade e a cultura de um povo. Assim como a escrita (*littera*) inscreve palavras no papel, a oralidade inscreve a cultura no território narrativo e enunciativo de uma nação.

A oralitura é uma força criativa que molda identidades e representações culturais. Através da oralidade, as comunidades não apenas preservam suas tradições, mas também renegociam e reconstroem suas identidades em resposta às mudanças sociais e históricas.

A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia refratária a qualquer diferença. E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento (Martins, 2021, p. 35).

A oralitura é rica em representações simbólicas que são essenciais para a compreensão da cultura e da identidade de um grupo. Esses símbolos são transmitidos através de performances e atos de fala, carregando consigo valores, crenças e histórias coletivas.

Considerar as poéticas periféricas como parte da definição de oralitura implica deslocar o olhar da centralidade das convenções literárias instituídas, sobretudo em seus aspectos temáticos e identitários, para formas de expressão ancoradas em tradições orais que historicamente foram fundamentais para as comunidades negras. Embora muitos recursos estéticos das poesias periféricas dialoguem com a própria tradição poética – como ritmo, rima e métrica –, é a articulação entre corpo, voz e território que reconfigura sua literariedade.

Trata-se de uma abordagem contemporânea que compreende a poesia como experiência performativa e incorporada: “a palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões” (Martins, 2021, p. 32). Quando Martins (2021) afirma isso, abre-se um campo potente para pensar o corpo como lugar de enunciação, memória e desvio. Essa inscrição não é apenas estética, mas política: a escansão vocal do poema performado redesenha o espaço e rompe o silêncio da exclusão. Silvia Rivera Cusicanqui (2015), ao discutir as epistemologias insurgentes dos povos andinos, afirma que o corpo é um território de saber e contracolonização, uma superfície onde a memória coletiva se manifesta para resistir às violências simbólicas da

colonialidade do saber. Ao colocar o corpo como centro da performance, a oralitura se alinha a essas epistemologias decoloniais, pois reinscreve no gesto e na voz uma história negada, uma herança interdita. A palavra oraliturizada não apenas diz, mas redesenha, ela dança sobre o corpo-espaco-tempo, atualizando saberes ancestrais e projetando futuros possíveis a partir da ferida que resiste.

Em comunidades periféricas, a oralidade é muitas vezes a principal forma de transmissão cultural e literária, ainda mais quando a gente pensa nos eventos literários mais comuns nas periferias, como os slams e os saraus. Aparelhando as periferias com instrumentos culturais e literários, estes eventos revelam não só a força poética que os seus jovens moradores têm, mas também a capacidade criativa de reinvenção.

As poesias periféricas frequentemente refletem as experiências, as lutas e as identidades das comunidades marginalizadas. A oralitura, ao capturar essas vozes em sua forma oral e performativa, preserva a singularidade e a riqueza das identidades culturais locais, permitindo que as vozes de tais comunidades sejam ouvidas de maneira mais direta e impactante.

A oralitura é intrinsecamente flexível e adaptável, o que é essencial para as poesias periféricas, que frequentemente precisam se adaptar a contextos cambiantes e a diferentes públicos. A capacidade de modificar e atualizar o conteúdo para refletir as realidades atuais é uma característica importante da oralidade que a oralitura capta. Por isso, pensar as poéticas periféricas à luz do conceito de oralitura é democratizar o acesso à cultura e ao conhecimento, permitindo que mais pessoas participem e se engajem.

A oralitura, quando colocada em diálogo com as poéticas periféricas, não é apenas uma ferramenta de análise, ela é também uma escuta atenta do território, do corpo e da urgência que atravessa quem fala. Ao pensar os slams sob essa perspectiva, não se trata apenas de estudar manifestações estéticas, mas de reconhecer o direito à palavra como direito à existência. Nos encontros de poesia falada, a voz não vem só do peito, mas das ausências históricas, das lacunas da cidade, dos corredores da escola pública, das vielas e das calçadas em que o Estado hesita em chegar. Nesse sentido, dialoga com o que Cusicanqui (2015, p. 19) afirma: “a colonização não foi apenas uma expropriação econômica, mas também uma ocupação do espaço e do corpo, uma reordenação das palavras e dos sentidos”. Assim, ao ocupar as ruas com seus corpos e palavras, os/as poetas periféricos/as praticam uma contra-ocupação simbólica, na qual o território da linguagem é retomado e reimaginado. A oralitura, nesse processo, opera como um gesto de insurgência contra a colonialidade, que silencia e deslegitima formas outras de existir e narrar o mundo.

Nos slams, a oralitura se encarna em jovens corpos que transformam dor em linguagem, apagamento em cena, silêncio em ritmo. É aí que ela mostra sua radicalidade, não apenas como herança de tradições orais africanas, mas como invenção política diante da urgência. Em cada performance, há uma tentativa de reconfigurar o presente, de reescrever com a boca o que nunca nos deixaram escrever com a mão. A oralitura, nesse contexto, é ferida aberta e também cura coletiva; é escrita com o corpo e memória que resiste em voz alta.

A potência dos slams reside justamente nessa capacidade de fazer da palavra algo vivo, adaptável, em trânsito. O texto não é fim, mas meio, atravessado por olhares, respostas, aplausos ou silêncio. E é nesse atravessamento que o poema se torna performance, que a palavra se completa no outro e a oralitura, ao nomear essa transição entre palavra e mundo, oferece uma chave ética e estética para entender a poesia periférica não como suplemento da literatura, mas como centro pulsante de criação.

Por isso, ao incorporar a oralitura como eixo de leitura crítica, proponho um compromisso, além de um deslocamento teórico e epistemológico. É preciso registrar que há conhecimento onde muitas vezes só enxergaram ruído; que há literatura, onde insistiram em ver improvisado; que há método, onde preferiram ver bagunça. Poesia periférica não é o outro da literatura: é literatura em sua forma mais radical de contato com a vida. Nesse sentido, a oralitura não é apenas uma lente, mas um convite a ouvir com o corpo inteiro.

Pensar a oralitura como potência crítica e poética é também reposicionar o que entendemos por literatura. Quando vozes e corpos marginalizados ocupam o centro da cena, tensionam os próprios limites do campo literário. O slam, por exemplo, expõe a urgência de categorias que, por muito tempo, tentaram estabilizar o literário em moldes fixos e excludentes, serem revisadas. O que está em jogo é algo além do reconhecimento de novas formas de dizer o mundo: trata-se da percepção de que elas redesenham os contornos da própria literatura. É a partir desse deslocamento, impulsionado pelas margens, que se abre a pergunta que atravessa esta nova seção: afinal, o que é a literatura no século XXI?

2.2 A LITERATURA FORA DE SI: O *STATUS* DO LITERÁRIO NO SÉCULO XXI

Desde que li, para uma seleção de mestrado, em 2016, *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, da professora e pesquisadora argentina Florencia Garramuño, uma questão me intrigou: o que é a literatura hoje, no século XXI? Embora Garramuño trabalhe no plano de arte mais abrangente, seu livro se estrutura a partir da

inespecificidade das obras de arte que não pertencem a campos e designações estabelecidas, e a literatura é um desses campos.

Essas obras se comunicam com outras formas de expressão, e a literatura segue no mesmo caminho quando incorpora a gravura, a fotografia e a pintura para melhor se expressar, ou a voz, como *medium* primário, substituindo a letra escrita. A principal hipótese desenvolvida no livro pela pesquisadora é que, nas produções artísticas contemporâneas, sobretudo no universo latino-americano, há uma deteriorização de limites entre as formas de expressão, os suportes e o discurso, delimitando, assim, um espaço de não pertencimento a uma única identidade, o que configura o inespecífico. Ou seja, a arte não quer mais pertencer a um único lugar, a um único jogo de regras: há um alargamento das fronteiras tanto do estético quanto do discurso.

É justamente nesse cenário de dissolução das fronteiras e da especificidade dos campos artísticos que ganha força uma indagação central à literatura contemporânea: qual o *status* do literário hoje, no século XXI? Essa pergunta, levantada por ocasião da minha primeira qualificação de doutorado pelo professor Dr. José Carlos Félix, ressoa com as inquietações presentes no pensamento de Garramuño e torna-se fundamental para qualquer pesquisa que se proponha a pensar os deslocamentos atuais da literatura. Ainda que a resposta a essa pergunta pareça escorregadia e incerta, além do fato óbvio de que esta pesquisa não alcança esgotá-la, é a partir dela que me debruço sobre as poéticas periféricas que circulam nas ruas e nos slams, buscando compreender de que modo essas práticas ressignificam o fazer literário.

Pensando nisso, é oportuno recuperar o texto de apresentação da *Revista Literatura Contemporânea* número 50, no qual Regina Dalcastagnè e Carmen Pardo são certeiras ao pontuar:

As fronteiras do literário passaram a alargar-se não apenas a outros âmbitos artísticos “tradicionalmente próximos” (cinema, pintura, fotografia, música etc.) como também aos formatos e espaços digitais (cibercultura e outras propostas) e à incorporação de novos elementos repertoriais ou de produtores/as de outros âmbitos e posições no campo literário e na própria sociedade (Dalcastagnè; Pardo, 2017, p. 15).

Nesta mesma esteira, Josefina Ludmer (2010), ao analisar produções literárias latino-americanas do século XXI, destaca obras que borram as fronteiras entre ficção e realidade e cujos autores demonstram desinteresse no enquadramento literário tradicional. Segundo a autora, essas produções sinalizam uma crise no próprio campo literário e em seus critérios de legitimação. As chamadas escrituras pós-autônomas operam em diálogo direto com o cotidiano,

embaralham vozes, deslocam referências, incorporam imagens, lembranças pessoais e elementos confessionais, ou seja, correspondem a uma literatura em “êxodo”:

[...] essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas (Ludmer, 2010, p. 2).

Alguns pontos são interessantes de olhar para entender a movença que a literatura deu neste século. Destacarei dois, de modo a buscar entender qual o *status* do literário na contemporaneidade. Primeiro: o literário está difundido nas redes, ganhando a forma de vídeo, expandindo suas formas de circulação e tendo, no autor, o seu próprio mediador cultural, aquele que agencia a obra em outros tantos espaços, não dependendo unicamente da divulgação das editoras.

Ítalo Moriconi (2005) apresenta um panorama bem esclarecedor sobre o papel do literário no começo do século XXI. Um dos apontamentos é sobre o papel da internet como fonte de circulação do literário:

A nova vida literária no Brasil surgiu no suporte da rede. Ao contrário do estilo de vida literária tradicional na modernidade, os espaços de trocas entre escritores já não foram mais a livraria, a redação de jornal, nem o bar, a praia, a universidade – que exerceram o papel do novo nos anos 70. A universidade nos anos 90 esteve presente como valor negativo, embora muitos escritores e escritoras novíssimos tenham passado por ela. Porém, o espaço de circulação dos textos, de diálogo e interação auto-reflexionante (*sic*) se deu mesmo nos sites e revistas literários na Internet (Moriconi, 2005, p. 10).

Naquele momento, a internet ainda engatinhava no processo de divulgação e circulação de obras literárias, porém já se mostrava um caminho promissor. Hoje, terceira década do século XXI, os questionamentos se ampliam: qual será a definição atual de texto literário? A ideia de autoria, antes debatida pelos teóricos, tem ganhado novos elementos e a IA (Inteligência Artificial) põe por terra a ideia de genialidade – mito romântico que já vinha sendo combatido desde o início do século XX –, já que se torna um recurso de construção de narrativas muito usado pela nova geração de escritores.

Embora Moriconi (2005) traga, como principais espaços de circulação, “os sites e revistas literários [especializados] na Internet”, é importante contextualizar sua análise: à época da publicação de seu artigo, as redes sociais ainda não estavam consolidadas. O Orkut, por exemplo, começou a se popularizar no Brasil apenas entre 2005 e 2006, período em que os *blogs* também começaram a se disseminar com mais força. Por isso, os novos fenômenos literários que emergiram nas redes sociais e em ambientes digitais mais dinâmicos não foram captados por Moriconi (2005). Hoje, no entanto, é necessário ampliar esse entendimento para abarcar também plataformas de *fanfics*, redes como *Wattpad* e outras mídias sociais, as quais se tornaram importantes espaços de produção e circulação de textos literários, especialmente entre jovens autoras/es e leitoras/es.

O solavanco que o campo literário sofreu com o avanço tecnológico serviu para pôr mais lenha no fogo da discussão do que é ou não literário, esse conceito que varia de época em época, de sociedade para sociedade. Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, dois clássicos exemplos, hoje são expoentes da literatura nacional, mas tiveram, cada uma em seu período, a obra abafada, depreciada, não reconhecida como literatura. Até bem pouco tempo, o escritor brasileiro mais vendido na atualidade, Paulo Coelho, era, ou ainda é, por uma parcela da crítica, taxado como escrita não literária por sua linguagem e pelos temas usados em seus romances, como se o escritor ou a escritora precisasse ter uma predileção por temas que agradassem ao *mainstream* literário.

A marginalização de autoras, como Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, pode ser compreendida a partir de determinados modelos críticos que, ao longo da história literária brasileira, operaram com critérios de valorização estética alinhados a um ideal de literatura branca, masculina e letrada, frequentemente associado a padrões europeus de erudição e forma. Embora a tradição crítica nacional seja múltipla, com vertentes que vão da crítica romântica à estruturalista, da sociológica à cultural, muitas dessas correntes, especialmente em sua vertente mais institucionalizada, ignoraram produções que não correspondiam aos valores formais e temáticos consagrados. A ausência de obras negras, femininas e periféricas nos espaços de consagração não se explica por uma suposta inferioridade estética, mas, sim, por mecanismos históricos de exclusão que privilegiaram determinados corpos e vozes como legítimos produtores de literatura. É nesse sentido que se pode falar em critérios excludentes e parâmetros eurocentrados: como traços de hegemonia em certos momentos e espaços da história da recepção literária no Brasil.

Para o argentino Canclini (2016), desde o século XX, o cinema e a televisão ocasionaram inúmeros reagrupamentos nas práticas artísticas e literárias. O amplo

desdobramento do “vídeo, das animações por computador, dos videogames e dos usos multimídia dos telefones celulares” (Canclini, 2016, p. 51) potencializou a erosão das fronteiras dos campos disciplinares e colocou em cena novos âmbitos de produção, circulação e fruição cultural. Por isso, concordo com Canclini quando ele afirma que “a arte tem se mostrado para além do designado como seu campo próprio” (Canclini, 2016, p. 45).

E toda essa paisagem mostra como o avanço tecnológico facilitou a circulação literária através da internet. No período da pandemia do Covid-19, a partir do ano de 2020, a reinvenção literária ganha outro patamar. Com a impossibilidade dos encontros em ambientes fechados, alguns eventos literários passaram a ser vistos nas telas de computadores e celulares e, com isso, outros modos de ler e viver literatura foram sendo construídos.

Para Boaventura de Souza Santos (2020), o cenário proveniente da pandemia tem o potencial de introduzir novas maneiras de viver, produzir e até mesmo de conviver, de forma que, com isso, os conteúdos deslizam e se ampliam nas mais distintas plataformas. No que tange à literatura no cenário da pandemia, é possível identificar ações nas mais distintas plataformas. O formato *live*, fornecido pela rede social *Instagram* e o *YouTube* vem sendo usado como suporte para transmissões de livrarias, editoras e produtores de conteúdos literários.

A relação entre literatura e tecnologia não é nova. Umberto Eco (2001) salienta que as pessoas não devem preocupar-se com o futuro da estrutura das obras literárias, pois a literatura se reinventa, tomando como exemplo as obras escritas em diálogo com o cinema, rádio, televisão, redes sociais.

É verdade que os objetos literários são imateriais em parte, pois geralmente encarnam em veículos de papel. Mas houve um tempo em que eles encarnavam na voz de quem recordava uma tradição oral, ou entalhados em pedra, e hoje estamos discutindo o futuro dos *e-books* (Eco, 2001, p. 1).

A arte se reinventa. A cada ciclo, há uma ruptura e, nessa ruptura, novas tradições vão surgindo. De todo modo, é importante questionar, na atual conjuntura, como a arte e, mais especificamente, a literatura, tem se reinventado? Se a sociedade se reinventa, a literatura acompanha seus passos: as mudanças no imaginário social mexem com o fazer literário. A literatura tem se tornado uma possibilidade de enfrentamento e crescimento para pessoas que estão/estavam em distanciamento social, posto que o aparelhamento tecnológico possibilitou, a uma parcela grande da população, interagir através das redes. Consoante a isso, os eventos culturais e literários não cessaram no auge da pandemia: a arte se reinventou através das telas; os saraus e slams conseguiram agrupar ainda mais pessoas, uma vez que a transmissão *online*

possibilitou a interação de gente de todo canto do país, fazendo com que pessoas conhecessem espaços culturais diversos, mesmo à distância.

O segundo ponto a ser observado sobre a movença da literatura no início do século XXI na expectativa de responder o que é o literário hoje é a espacialidade que a poesia contemporânea ganha na sociedade. Se, antes, a poesia era algo a ser guardado nas páginas dos livros, declamada nos salões ou ainda em eventos da intelectualidade brasileira, hoje ela está solta, espalhada por todo lugar, presente na mão de quem sabe manuseá-la.

A literatura contemporânea⁴ é marcada por duas aparições literárias no início dos anos 2000. A primeira refere-se ao livro *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, inaugurando a literatura marginal. Outro momento marcante é o Sarau Cooperifa, idealizado pelo agitador Cultural Sergio Vaz, que fez circular pelas periferias uma poesia que se aproximava dos moradores das comunidades.

O Sarau Cooperifa funcionou como um embrião na germinação da poesia periférica. Os saraus começaram a se multiplicar e essa nova modalidade poética reverberou por todo canto, sendo objeto de estudo de inúmeras pesquisas acadêmicas voltadas para entender tal fenômeno contemporâneo. Destaco as pesquisas de Nascimento (2006, 2011), Tennina (2017), Gama (2019) e Paz (2022), que reverberam o fazer poético a partir de novos atores vindos dos mais insalubres lugares.

E é a partir desses dois momentos – a literatura marginal-periférica e o advento dos saraus periféricos – que me ponho a pensar o *status* do fazer literário hoje. No século XXI, o *status* do literário não pode mais ser pensado a partir de uma centralidade canônica e homogênea, mas, sim, como um campo dinâmico de disputas e reinvenções, marcado por práticas de escrita e performance que emergem de zonas de tensão e deslocamento cultural. Nesse contexto, aproprio-me do conceito de “entre-lugar”, formulado por Homi Bhabha (2001), que descreve um espaço estético e político de transição e conflito, onde identidades radicais e fixas são dissolvidas, abrindo margem para que novas formas de subjetivação e representação sejam experimentadas.

A literatura contemporânea, especialmente aquela performada em espaços como os slams, encontra, nesses entre-lugares, a possibilidade de intervir criticamente no imaginário

⁴ O termo *literatura contemporânea* é amplo e abrange múltiplas vertentes estéticas. Coloco-me, assim, na mesma posição de Perrone-Moisés (2016, p. 45): “Na falta de melhor designação, chamemos a literatura das primeiras décadas do século XXI de literatura contemporânea”. Sustentado sobretudo pelo surgimento dos saraus, pelo fortalecimento dos slams e pela circulação efetiva de poesia produzida por poetisas das periferias, o uso da expressão *literatura contemporânea* parece, por ora, o enquadramento mais adequado para definir o momento literário que vivenciamos.

social, desestabilizando discursos hegemônicos sobre linguagem, identidade e poder. Como afirma o próprio Bhabha:

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (Bhabha, 2001, p. 20).

Nesse sentido, a noção de “entre-lugar”, proposta por Homi Bhabha (2001), oferece uma chave importante para compreender como se constroem, no campo cultural contemporâneo, formas de subjetivação e de contestação simbólica. Ao fazer tal afirmação, o autor aponta para espaços de enunciação nos quais identidades se reconfiguram e narrativas antes marginalizadas emergem com força. É justamente nesse entre-lugar, onde a literatura se encontra com a experiência vivida e com a performance, que se inscrevem os slams de poesia, territórios híbridos e insurgentes que provocam os limites do literário, da oralidade e do pertencimento.

Esse movimento, que tem nas periferias seu epicentro, não é apenas um contragolpe a um sistema canônico excludente que imperou nas letras brasileiras, mas, sobretudo, um fruto da tradição oral oriunda dos negros africanos que para cá vieram escravizados. E é essa tradição oral que move a poética contemporânea, inscrevendo-se num movimento poético/literário que pode ser desconcertante, mesmo surpreendente, e que se abre para acolher uma produção resistente às demandas do mercado e ao projeto globalizante (Ribas, 2013).

A poesia contemporânea brasileira mexe nas estruturas sociais da sociedade, alocando, no pensamento literário, discussões de território, pertencimento, performance, gênero, etnicidade e produção cultural independente, assuntos que não eram tratados no âmbito literário nacional, que privilegiava a subjetividade de escritores mais centrais.

Ainda serão precisos alguns anos para compreender plenamente o que se entende por literário na atualidade. Apesar de sua definição seguir complexa, meu interesse é situá-la nestas primeiras décadas do século XXI, marcadas pela efemeridade e pela crescente dissolução das fronteiras entre as artes.

A poesia do século XXI se desvencilha da individualidade intelectual. Estamos na época em que há um número enorme de poetas em todas partes, e muitos/as destes/destas são crias das ruas, dos slams e dos saraus, dos eventos culturais e literários das periferias, de suas vontades criativas em escrever.

Embora o slam tenha sido criado nos Estados Unidos por Marc Smith, um poeta branco de Chicago, sua chegada ao Brasil, em 2008, possibilitou uma reconfiguração potente: a batalha de poesia se tornou palco de uma experimentação poética negra e periférica, profundamente

enraizada nas questões sociais, raciais e políticas do país. Se a literatura marginal e os saraus já haviam revigorado o campo literário brasileiro nos primeiros momentos dos anos 2000, os slams intensificam essa renovação e radicalizam o encontro entre arte e militância, especialmente a partir do Slam da Guilhermina, quando o evento sai do palco do teatro e vai à rua, onde o povo está.

No passado, a literatura era vista como um dos principais caminhos para a elevação do indivíduo ao *status* de intelectual. Hoje, essa noção se ampliou: a intelectualidade não se constrói mais exclusivamente a partir da criação literária tradicional, manifestando-se em múltiplas linguagens artísticas, da performance à oralidade; da música, à poesia falada. Artistas de diversas modalidades ocupam esse espaço com protagonismo, elaborando reflexões profundas sobre o mundo e sobre si. Nomes como Emerson Alcalde, NegaFyah, Roberta Estrela D'Alva, Luz Ribeiro, entre tantas outras e outros, evidenciam como a arte da palavra, especialmente nos slams e nas cenas periféricas, tem sido um potente instrumento de produção de pensamento, crítica social e afirmação identitária

Os slams, como fenômeno literário contemporâneo, rasuram o campo literário a partir de uma dicção que é estruturada em função da diversidade de autorias que os constitui, resultando numa valorização crescente das vozes periféricas, indígenas, negras e LGBTQIAPN+, o que evidencia uma multiplicidade de perspectivas e experiências antes marginalizadas. Trata-se de uma linguagem ao mesmo tempo coloquial, com gírias e regionalismos, e experimental, trabalhando em uma dimensão estético-formal que desafia as convenções literárias tradicionais. Os slams configuram assim um novo jeito de produzir e fazer circular poesia. Se os saraus já haviam surgido quebrando barreiras e chamando atenção acadêmica, os slams trazem com mais afinco a presença do corpo para o campo literário, só que agora não só mais a palavra escrita dita as regras: a oralidade, ou a oralitura, é o elemento chave para pensar o campo literário na atualidade.

Paz (2014) afirma que a poesia habita as camadas mais profundas do ser, em contraste com as ideologias, ideias e opiniões, que se localizam nos estratos mais superficiais da consciência. Essa distinção ontológica entre o poético e o discursivo sugere que o poema opera como gesto existencial, capaz de mobilizar afetos, mitos e memórias coletivas. Assim, a poesia, nutrida pela linguagem viva das comunidades, pelos seus sonhos, paixões e narrativas fundadoras, desloca-se do suporte impresso e ressurgem com potência nas vozes dos poetas e *performers* contemporâneos. O que se presencia, nesse novo circuito de produção e recepção, é uma reconfiguração do literário: o poema não mais se encerra na leitura silenciosa, mas se

realiza plenamente no corpo e na cena, afetando, além do público que o escuta, o próprio sujeito que o enuncia, atravessado por uma experiência subjetiva e situada.

Desde o surgimento dos saraus e slams nas periferias brasileiras, observa-se uma ampliação dos circuitos de circulação e legitimação da literatura. Aquilo que antes era restrito a espaços elitizados, como a academia ou o mercado editorial, hoje se espraia pelas margens, pelas ruas, pelas praças, pelos ônibus, pelos centros culturais e pelas feiras literárias que se multiplicam por todo o país, apostando na potência da pluralidade.

A literatura deixa de ser um objeto distante e sacralizado para tornar-se prática cultural cotidiana, incorporada às vivências populares e ressignificada em seus modos de produção, fruição e pertencimento simbólico. O que emerge, assim, é uma literatura em estado de presença, que se articula com o corpo, com a oralidade e a performance, instaurando novas formas de mediação estética e política entre o texto e a vida.

É fato que a poesia contemporânea tem inúmeras facetas e vertentes observáveis, tanto dentro das obras escritas como nas produções orais. No entanto, são as produções literárias no formato de livro que recebem mais atenção e servem como parâmetros de análise para entender a literatura contemporânea. Por um lado, é compreensível, pois é o objeto livro que funciona como termômetro de análise literária; por outro lado, mostra-se a ausência de um olhar para outras linguagens.

Para exemplificar isso, *50 anos depois: Estudos literários no Brasil contemporâneo* é um importante livro para entender o panorama da poesia nos últimos 50 anos. Nesta obra, um artigo me chama atenção: “A poesia brasileira contemporânea”, do professor e crítico literário Carlos Felipe Moises. “O que há de mais atual e inovador na poesia brasileira?”, Moises (2014, p. 43) se indaga.

O questionamento sobre a atualidade e inovação poética e literária no século XXI é deveras importante. Pensar sobre isso é uma tarefa árdua, porém prazerosa, especialmente quando realizada por críticos de gerações passadas, que vivenciaram a poesia concreta e agora se encontram em um cenário onde a tecnologia amplia o campo de circulação e atividade poético-literária, materializando o arcabouço teórico discutido pelos escritores daquele momento. No entanto, após idas e vindas em seu texto, o crítico enxerga a poesia a partir de um lugar social privilegiado, valorizando apenas as produções de determinados locais e negligenciando outros espaços de produção poética e literária que foram se construindo ao longo dos anos.

Primeiramente os saraus, seguidos pelos slams, invadiram a cena lítero-cultural, rompendo paradigmas estabelecidos. Esses eventos não perseguem o ideal do novo, no sentido

proposto pela arte moderna, aderente às rupturas estéticas. Em vez disso, eles se alinham com o que a arte contemporânea pratica: um gesto, um movimento, uma intervenção política, social e cultural. Nesse sentido, observa-se uma convergência entre literatura e arte contemporânea, conforme apontam Fogliano *et al* (2019, p. 66-67):

A arte contemporânea segue num caminho convergente com o da literatura, e constrói suas narrativas buscando no passado e em culturas ancestrais e distantes do padrão cultural dominante o repertório para propor suas narrativas. [...] O apego ao novo e à noção de autoria desaparecem⁵.

Tal perspectiva ajuda a compreender os slams, para além de inovações formais, como práticas culturais enraizadas em tradições orais, memórias coletivas e expressões de identidades historicamente marginalizadas, que rompem com o cânone e reinscrevem o literário em novos territórios de enunciação.

Por isso, me estranha um crítico/uma crítica que dispense a possibilidade de analisar o panorama que a literatura e a arte contemporânea instauraram, pois, muitos/as escritores/as que hoje publicam seus livros são frutos do movimento de arte urbana que despontou no começo do século XXI, no Brasil. E, para piorar, ao final do texto, quando Moises (2014) diz que não vai se furtar a responder a pergunta que foi o norte do seu texto, “o que há de mais atual e inovador na poesia brasileira?”, ele retoma Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes como tão atuais que, num oceano auspicioso de escritores, ele ainda prefere estes, o velho padrão canônico: homens brancos e héteros.

Isso me faz lembrar uma observação contundente de Alberto Pucheu (2007, p. 11), que dispara, sobre o campo da crítica, o fato de jamais ter ouvido “alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos”. Para ele, a linguagem da crítica brasileira contemporânea “tem baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida”, conseguindo, no máximo, “tocar o cérebro”. Segue Pucheu:

[...] a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquiviza, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos

⁵ A noção de autoria, no contexto contemporâneo, é atravessada por tensões importantes. Se, por um lado, há uma crescente valorização das autorias enquanto vozes situadas – especialmente de escritores e artistas pertencentes a grupos historicamente marginalizados –, que são convocadas a falar de si em entrevistas, redes sociais e eventos literários, por outro lado, diversas práticas artísticas têm tensionado, e até mesmo dissolvido, a figura do autor individual. Projetos coletivos, obras colaborativas e performances em grupo colocam em xeque a centralidade da autoria única, abrindo espaço para a criação partilhada e para a circulação de narrativas que não se ancoram mais em uma assinatura pessoal, mas em experiências comuns e coletivas.

ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, [...] etc. etc. etc. (Pucheu, 2007, p. 13)

Essa passagem provocativa de Pucheu escancara o automatismo da crítica literária tradicional, cujas práticas se repetem em um circuito fechado de procedimentos técnicos: “classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa [...] etc. etc. etc.”. Essa lista exaustiva (e exaustiva também em seu efeito) denuncia uma crítica que se distanciou da experiência estética, que perdeu a vibração sensível do texto literário em nome da classificação rígida e da previsibilidade metodológica.

A crítica que se pretende exaustiva torna-se exaurida, repetitiva e incapaz de dizer algo vivo sobre o fazer literário. O que se coloca em questão é a ausência de risco, de invenção e de escuta poética por parte da crítica – uma crítica que se recusa a ser atravessada pela potência estética da obra e que, por isso mesmo, torna-se surda às formas emergentes de expressão, como a poesia performática dos slams, os circuitos da oralitura e outras escritas dissidentes do cânone.

Assim, a posição assumida por Moises (2014), talvez provocativa ou marcada por certa preguiça crítica, contrasta diretamente com a lista recentemente publicada pelo jornal *Folha de São Paulo*, que elenca os melhores livros brasileiros de literatura do século XXI. A seleção evidencia uma pluralidade literária característica da produção contemporânea, marcada pela presença de vozes diversas em termos de raça, gênero, classe e território. Ao ignorar essa multiplicidade e retomar exclusivamente autores consagrados do cânone modernista, todos homens, brancos e heterossexuais, o referido crítico desconsidera deliberadamente nomes que vêm sendo amplamente reconhecidos por sua relevância estética e política, inclusive nas listas e discussões mais atuais sobre a literatura brasileira.

Bianca Santana, colunista do jornal *Folha de São Paulo*, fala da importância da pluralidade da lista

É ousado, mas a lista me provoca a perceber - e apontar - uma virada no imaginário nacional. Que não é de incluir autoras negras, indígenas, periféricas ou LGBTQIA+, mas de reconhecer a multiplicidade de obras em que pulsa a literatura brasileira contemporânea. O universalismo radical de Milton Santos expresso na literatura. Oxalá se materialize na redução das desigualdades e na democratização de direitos (Santana, 2025).

Essa perspectiva de deslocamento do centro e de reconfiguração do imaginário nacional, como propõe Bianca Santana, nos leva a compreender que as inovações da literatura

contemporânea não se restringem à estética ou ao uso de novas mídias, mas envolvem também modos de produção e circulação que emergem de territórios historicamente silenciados. Embora eu tenha críticas à referida lista por *n* fatores⁶, devo reconhecer que ela dá destaque à pluralidade na cena literária contemporânea.

É nesse sentido que se deve compreender o papel dos saraus e slams. Embora tragam novidades no fazer poético e na articulação com ferramentas, como redes sociais, *blogs* e revistas literárias, sua potência não está apenas na inovação técnica: mas alcança a continuidade de uma tradição de organização político-social negra e periférica.

No que tange à inovação como técnica, portanto, tem-se a instrumentalização das redes sociais, dos *blogs* e das revistas literárias para veiculação e divulgação dos textos e produção artística. Em outra perspectiva, se os saraus e slams são novidades de fazer artístico dentro do campo poético, não o são como estratégia de organização político-social, pois esses encontros de construção de uma comunidade negra-periférica de resistência já fazem parte da história negra no país.

Por isso, reitero: há uma força pujante na literatura contemporânea que emerge de espaços marginalizados, trazendo uma nova dicção à produção literária – embora esta ainda seja frequentemente rotulada como panfletária – ou outro adjetivo de teor pejorativo, destinado a desqualificá-la.

Para arrematar a ideia proposta neste capítulo, é preciso observar os caminhos percorridos pelo campo artístico ampliado, pois pensar o *status* do literário na contemporaneidade exige atenção a esses deslocamentos. Nesse sentido, o conceito de campo expandido, tal como retrabalhado por Garramuño (2014), torna-se imprescindível para compreender a questão.

Embora o conceito de campo expandido tenha sido inicialmente formulado por Krauss (1979), é a leitura proposta por Garramuño (2014) que adoto como referência. Krauss (1979) concebe o campo expandido no contexto da escultura, estabelecendo relações dialéticas entre escultura, arquitetura e paisagem, o que dá origem a categorias híbridas como a *land art*⁷ e as instalações. Já Garramuño (2014) transpõe essa noção para o campo literário, argumentando

⁶ Um dos fatores que me deixam com a “pulga atrás da orelha” é que a maioria dos livros pertence à mesma editora, Companhia das Letras, além de fazer parte do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Além do mais, conforme publicado pelo jornalista no site Som e Fúria (<https://somefuria.substack.com/p/os-melhores-livros-brasileiros-da>), “tem mais gente na USP e Unicamp do que em todas as outras universidades brasileiras juntas”. Isso deixa em suspenso no ar que as escolhas não foram gratuitas. É preciso dizer que reconheço a pluralidade literária que se encontra na lista, mas as críticas feitas a esta seleção são válidas.

⁷ O termo *Land Art* foi cunhado pelo cineasta alemão Gerry Schum em 1969, quando ele buscou uma forma de se referir a projetos de arte que se relacionavam à natureza, não só por estarem na natureza, mas por terem ela como sua parte integrante. Fonte: <https://www.artequacontece.com.br/afinal-o-que-e-a-chamada-land-art/>

que a literatura contemporânea se expande ao dialogar com outras formas de arte e tecnologia, incorporando práticas culturais diversas e refletindo as transformações sociais e tecnológicas do presente. Diferentemente de Krauss, cuja abordagem ainda carrega uma “forte marca estruturalista” (Garramuño, 2014, p. 33), Garramuño propõe uma leitura mais fluida e aberta da literatura, em consonância com os deslocamentos epistemológicos e estéticos da contemporaneidade.

Campo expandido refere-se à ampliação e ao entrelaçamento das fronteiras entre diferentes formas de expressão artística e cultural, ou seja, significa pensar na arte de forma mais ampla e flexível, ultrapassando os limites tradicionais de cada área. Garramuño (2014) argumenta que, na contemporaneidade, há uma quebra das barreiras tradicionais entre gêneros literários, artes visuais, música, cinema, etc., resultando em um campo artístico mais aberto e inclusivo. O campo expandido permite a coexistência e a hibridização de múltiplas práticas culturais, de modo que artistas e criadores podem transitar entre várias formas de expressão sem estarem restritos a uma única categoria.

Entretanto, como observa Jorge Augusto Silva (2019), embora a formulação de Garramuño seja incontornável para se pensar a estética contemporânea, ela apresenta limites quando confrontada com as produções culturais periféricas, negras e decoloniais. O autor reconhece que, em *Frutos Estranhos*, Garramuño avança ao propor a “crise do específico” e a “crise do pertencimento”, indicando que “a interdisciplinaridade e o entrecruzamento de meios” configuram a face mais evidente do contemporâneo (Garramuño, 2014, p. 15). Contudo, para Jorge Augusto Silva, é preciso suplementar essa leitura, pois:

A crise do literário se trata mais de um campo em expansão, que de processos de mutação internas. Mais que intersemiose ou mutação, é um processo intergnosiológico, que produz a literatura contemporânea em suas dimensões periféricas, na fronteira do que Walter Mignolo chamou de *pensamento liminar*. (Silva, 2019, p. 49)

Ou seja, a suposta crise não sinaliza a falência do literário, mas sua revitalização por meio de uma expansão epistemológica decisiva. Ela é impulsionada pela irrupção no cânone de vozes, formas e saberes periféricos, as gnosés indígenas e afro-brasileiras, que operam a partir de lógicas próprias de criação, performance e coletividade. Este movimento, que ocorre nas fronteiras do pensamento liminar, não se contenta em apenas misturar linguagens ou gêneros; ele exige um redimensionamento radical do próprio conceito de literatura, deslocando-o de uma tradição essencialmente eurocêntrica para um campo multiplamente constituído, onde o intergnosiológico suplanta a intersemiose como força motriz da contemporaneidade. Essa

expansão do campo encontra eco concreto no que se convencionou chamar de "novo" na arte contemporânea.

Assim, se tem uma coisa que pode ser chamada de “novo” no seio da literatura ou da arte contemporânea, é a construção de objetos artísticos que operam no lugar do indecidível, ou seja, objetos estéticos que estão borrando as fronteiras entre linguagens artísticas de maneira que não se consegue separar e definir o que é literatura, fotografia, cinema, performance. As experimentações produzidas em lugares como saraus e slams são novidades que trabalham a fronteira dilacerada nas artes.

Ainda olhando para a conceituação proposta por Garramuño (2014a), o campo da inespecificidade é propício para se pensar as aberturas que a arte contemporânea tem feito. A inespecificidade está relacionada à falta de definição rígida entre gêneros e formas de arte. Nesse contexto, as obras culturais e artísticas não se encaixam facilmente em categorias predefinidas, desafiando as classificações tradicionais. Garramuño (2014a) sugere que a característica de inespecificidade é uma resposta à complexidade das identidades e das experiências contemporâneas, refletindo a fluidez e a multiplicidade das práticas culturais na América Latina. A inespecificidade permite que as obras abordem uma gama mais ampla de temas e questões sem serem confinadas por fronteiras de gênero ou de mídia:

Numerosas práticas estéticas contemporâneas produzidas no Brasil e na Argentina nos últimos anos exploram uma estendida porosidade de fronteiras entre territórios, regiões, campos e disciplinas na produção de diversos modos do não pertencimento [...] Para essas práticas uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinária parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética (Garramuño, 2014b, p. 99).

A noção de inespecificidade, conforme delineada por Garramuño (2014b), encontra uma realização concreta nas práticas poéticas dos slams por meio do operador teórico chamado oralitura. Essa forma de expressão, que recusa a separação rígida entre o oral e o escrito, entre o performático e o literário, exemplifica a porosidade de fronteiras que caracteriza a arte contemporânea. Na oralitura dos slams, o poema não se restringe à página nem à performance: ele circula entre mídias, ganha corpo nas redes sociais, reverbera nos slams, ecoa nas ruas e tensiona os limites entre literatura, teatro, música e discurso político. No entanto, é preciso olhar com mais atenção à crítica feita por Silva (2019) quando ele diz que:

A compreensão da crise pela qual passa o literário, para nós, deve buscar sua inteligibilidade em um escopo maior que as próprias mutações

ocorridas, a partir de suas conexões interdisciplinares ou no interior de uma mesma linguagem, mas, sobretudo, no que a literatura ainda continua negando como literário (Silva, 2019, p. 47).

Ao problematizar a noção de inespecificidade em *Frutos Estranhos*, Silva (2019) chama a atenção para um aspecto decisivo: a crise do literário não pode ser explicada apenas pelas mutações internas da linguagem ou pelos entrecruzamentos interdisciplinares descritos por Garramuño (2014). Para ele, (e o apoio nesta questão) é preciso considerar aquilo que a literatura ainda nega como literário - oralitura, provérbios, epistemes afro-brasileiras e indígenas, experiências periféricas. Nesse sentido, dialogando com Henrique Freitas (2016), o autor afirma que a crise do literário é também uma crise da própria teoria, que permanece presa a referenciais eurocêntricos e, por isso, não consegue dar conta de novas formas de criação. A pergunta lançada por Jorge Augusto Silva (2019, p. 47), “como a inespecificidade do contemporâneo e suas outras mil faces ocultas podem ser analisadas por uma teoria que não assume sua própria crise?”, indica justamente a urgência de deslocar os critérios críticos e epistemológicos, abrindo espaço para leituras que acolham saberes e práticas até então marginalizadas.

A oralitura, ao dar centralidade à voz, ao corpo e à coletividade, desafia não apenas as formas estéticas consagradas, mas também os modos hegemônicos de legitimar o literário, abrindo espaço para narrativas insurgentes que nascem da experiência vivida, da ancestralidade e da resistência periférica. É nesse trânsito indisciplinado e inclassificável que a oralitura encarna, com força, a inespecificidade como potência criativa e política, mas não limitada aos moldes estabelecido por Garramuño (2014), mas em diálogo com Silva (2019)

A inespecificidade do contemporâneo, a partir dessas rupturas, não pode mais ser pensada apenas em relação a uma *mutação interna ao campo*, mas também não se trata de dizer que diante do alargamento do campo do literário, ao trânsito de outras gnosés e sujeitos, não há mais literário e assim sua inespecificidade encontraria uma radicalidade suicida. Trata-se de compreender, quiçá, o limite crítico da ideia de inespecífico, quando aplicado a objetos que não foram produzidos dentro dos paradigmas estéticos da tradição eurocêntrica (Silva, 2019, p. 49 - grifo nosso).

Pensar as práticas poéticas a partir do conceito de inespecificidade, pensado por Garramuño (2014) e alargado por Silva (2019) envolve considerar como a poesia contemporânea desafia e transcende as categorias tradicionais de gênero literário, incorporando elementos de outras formas de arte e explorando novos modos de expressão. Para os professores Duarte e Thomaz (2021, p. 2)

O inespecífico, enquanto categoria estética, opera como uma ação político-discursiva exclusivamente destituente, em que não existe uma proposta de restabelecer determinada ordem de coisas, textos ou práticas artísticas. A inespecificidade obriga a obra a um jogo agonístico ao criar certa tensão em suas formas heterogêneas, e, desse modo, se expressa como força que negativa as estratégias discursivas do poder estabelecido. Para além disso, a inespecificidade está colocada por uma vontade coletiva, porque não se quer mais representar ou produzir um único relato, de um sujeito também único, e é isso que confere a essa prática uma destituição no âmbito formalista de qualquer poder constituído.

Essa formulação ajuda a compreender a dimensão política da inespecificidade como força de recusa e de desestabilização das formas hegemônicas. No entanto, quando colocada em diálogo com Jorge Augusto Silva (2019) e Henrique Freitas (2016), percebemos que ela é parcial. Para esses autores, a inespecificidade não pode ser entendida apenas como gesto destituente: é preciso também produzir novas inteligibilidades críticas e epistemológicas que deem conta de práticas historicamente negadas como literárias. Nesse sentido, categorias como a *oralitura* (Martins, 1997) e a *literatura-terreiro* (Freitas, 2016) não apenas recusam a centralidade da tradição eurocêntrica, mas instauram outros modos de conceber o literário a partir de gnosés afro-brasileiras, indígenas e periféricas. Assim, a inespecificidade, longe de se reduzir a uma ação negativa, aparece também como potência criativa e reconfiguradora, capaz de deslocar os critérios de legitimação e reposicionar o estatuto do literário na contemporaneidade.

A oralitura, entendida como prática que funde voz, corpo e memória em performance, emerge como ferramenta analítica que respeita a especificidade das poéticas orais sem subordiná-las às categorias da tradição escrita ocidental. Desse modo, reconfigura-se não apenas o modo como se pensa a literatura, mas também os próprios critérios de legitimidade literária, abrindo espaço para vozes historicamente marginalizadas.

Todavia, a produção poética contemporânea está profundamente marcada pelas transformações tecnológicas, sobretudo pelo impacto dos *blogs*, das redes sociais e plataformas digitais na criação e circulação da palavra poética.

A oralitura pode ser compreendida como uma dessas escrituras a que Ludmer (2010) alude:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. [...]. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido (Ludmer, 2010, p. 1).

Como prática que incorpora voz, corpo e memória, a oralitura desestabiliza noções como individualidade e obra, afirmando outras formas de presença e de legitimidade, especialmente ligadas à coletividade, à performance e à ancestralidade. Nesse contexto, os slams assumem um papel central como práticas culturais que não apenas renovam a linguagem poética, mas também reposicionam o literário no entre-lugar da performance, da oralidade e da coletividade. Através da oralitura, essas práticas encarnam uma estética da urgência, da presença e da escuta, capazes de afetar e mobilizar sujeitos em seus territórios e realidades: “*Oralitura*, como conceito faz o exercício tenso e complexo de mediar a apreensão da oralidade das produções textuais e narrativas das culturas negras e/ou indígenas (por que não?) no trânsito entre corpo, performance e escrita” (Silva, 2019, p. 50 - grifo do autor).

Pensar a literatura a partir das periferias, da oralidade, da performance e das redes não é apenas uma atualização do repertório crítico, mas um reposicionamento ético: o de reconhecer que há literatura onde sempre houve vida, voz e resistência. E, se hoje a classifico como oralitura, ou melhor, elejo a oralitura como principal operador teórico para ler estas produções orais ou escritas, é porque este conceito carrega elementos mais afinados com o que se faz na literatura periférica contemporânea. Reforço a proposição de Silva (2019, p. 50), “o contemporâneo, da literatura brasileira, está justamente no que ficou de fora da tradição”

O fazer literário e artístico que nos envolve nestas primeiras décadas é marcado por um gesto de intervenção social, política e cultural que faz parte da construção artística, seja através da performance corporal, da oralidade ou ainda dos escritos nas páginas de livros ou nos muros em forma de grafite. Ainda não há uma resposta certa, que dilua qualquer incerteza sobre o *status* do literário hoje, mas o esboço aqui desenhado pode ser um passo para um desdobramento maior.

3 COSMOPOÉTICAS PERIFÉRICAS: VOZES E TERRITÓRIOS

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

Sérgio Vaz.
Manifesto da antropofagia periférica.

3.1 COSMOPOÉTICAS PERIFÉRICAS

A elaboração desta seção nasceu de uma inquietação provocada por uma observação do professor Dr. Ary Pimentel, que me instigou a pensar mais profundamente sobre as distinções entre saraus e slams. A provocação foi não apenas pertinente, mas necessária, sobretudo porque estamos imersos em contextos onde esses dois fenômenos culturais convivem de maneira intensa e, por vezes, sobreposta. Ademais, minhas pesquisas, desde a graduação, sempre se voltaram para os saraus, de modo que colocá-los lado a lado com os slams nesta tese é agora de fundamental importância.

Essa discussão, confesso, também me atravessa em nível pessoal: inquieta, move, reorganiza os afetos e os vínculos que venho cultivando com a poesia falada ao longo dos anos. Ela ultrapassa o campo das preferências subjetivas ou de uma vaidade de pesquisador que deseja “dar conta de tudo”, tratando-se de uma reflexão urgente para os estudos literários e culturais no Brasil contemporâneo. Isso porque pensar as especificidades e zonas de contato entre saraus e slams é contribuir para a ampliação do próprio escopo da crítica, propondo deslocamentos no que se entende por cena literária, autoria, performance e circulação da palavra poética nos espaços periféricos. Ao tensionar essas categorias, o estudo procura desafiar o cânone e seus filtros de legitimação.

De fato, saraus e slams compartilham traços semelhantes, marcados pela oralidade, pela ocupação de espaços públicos e pela valorização de vozes historicamente silenciadas, o que contribui para que sejam frequentemente confundidos como expressões equivalentes. No entanto, apesar dos pontos de contato, há especificidades importantes que merecem ser ressaltadas. É justamente a partir deste ponto que proponho uma reflexão mais atenta, com o objetivo de esclarecer essa sobreposição e contribuir para uma compreensão mais precisa das particularidades de cada um.

Podemos pensar que tanto os saraus quanto os slams têm seu epicentro nas periferias brasileiras, mas representam modos distintos de produção e circulação da poesia, ambos influenciados pelos movimentos culturais negros, como o hip-hop, o reggae e a literatura negra. Esses eventos possuem elementos centrais que os definem: declamação e performance. Enquanto a declamação é a espinha dorsal dos saraus, a performance ocupa esse papel nos slams. Isso não impede, porém, que os saraus também tenham performances: apenas não é este o seu foco. Ambos os espaços são movidos pela oralidade, mesmo divergindo na forma como essa oralidade se relaciona com o corpo, o público e o momento da apresentação.

Nos saraus, a declamação se caracteriza por uma abordagem mais introspectiva, focada na palavra escrita ou recitada. A oralidade é o núcleo da apresentação e a voz, junto à entonação do poeta, destaca a estética da palavra, mantendo o foco na composição literária. Embora o corpo e a voz estejam presentes, a declamação, em muitos casos, não chega a atuar como performance, já que o foco se encontra no texto oralizado. Isso evidencia como o sarau é um espaço de experimentação, onde a presença do artista – seja veterano ou iniciante –, e o texto são elementos centrais da cena.

Contudo, essa característica não é fixa. Já presenciei muitos poetas nos saraus performando como se estivessem em um slam, evidenciando a multiplicidade dessas práticas. Isso ocorre sobretudo porque alguns não são apenas poetas, mas também *slammers*⁸. Por exemplo, quando nomes como Sandro Sussuarana, Rilton Jr., Rool Cerqueira, Maiara Silva e Marcos Paulo, dentre outros que já tive o prazer de assistir, se apresentam nos saraus, eles transformam a ação poética em performance. Nesses momentos, não é só a voz que se destaca: o corpo inteiro participa, ampliando o alcance expressivo da poesia.

Certa vez, após uma performance impecável no Sarau da Onça, o mestre de cerimônias, em tom de brincadeira, fez questão de alertar ao poeta que acabara de performar: “Calma, é sarau, não é slam!”. Isso explicita a potência da performance empregada pelo poeta. A observação, embora dita em tom leve, evidencia como certos recursos expressivos – entonação, gestualidade, ritmo e presença cênica – transcendem as expectativas convencionais do sarau e se aproximam da energia competitiva do slam. Esse tipo de comentário revela ainda o quanto os limites entre os dois eventos são porosos e como a força performática pode transitar entre formatos, desafiando classificações rígidas. Trata-se, portanto, de um indício da fluidez e da potência da oralitura nos circuitos periféricos.

⁸ Um ou uma *slammer* é um/uma poeta que se apresenta nos slams de poesia.

Nos slams, a performance vai além da palavra: ela combina declamação com elementos corporais, ritmos e interatividade. Sendo o elemento central, a performance se torna uma expressão sinestésica na qual corpo, voz e gesto praticados pelos *slammers* criam uma experiência única. Observa Elisa Santos (2024, p. 62): “[...] a habilidade do poeta não somente promove a conexão com a audiência, mas também suas palavras e seus movimentos corporais parecem sacudir o espectador e tremer o chão, mental e fisicamente”. Essa descrição ilustra como nos slams o impacto reside no momento presente da performance, aquele no qual a mensagem é sentida de forma imediata por quem faz a performance e por quem a vê, a audiência.

Como afirma Lima (2016, p. 26):

Uma performance sempre se dirige a uma audiência, em um ritual que tanto pode incluir seres sobrenaturais ou mundanos – objetos ritualísticos, performers, espectadores, etc. O meio da performance – seja música, dança, drama, ou uma combinação particular destes – possui certas propriedades estruturais que quando realizadas numa performance dirigem, em alguma medida, aqueles que nela estão engajados.

Essa perspectiva amplia a compreensão do slam como rito contemporâneo em que múltiplos elementos se articulam na criação de uma experiência compartilhada. A presença de um público não é apenas circunstancial, mas constitutiva do acontecimento performático. Corpo, voz e gesto dos *slammers*, ao se materializarem no presente, ativam não só memórias e afetos, como também coordenam simbolicamente o espaço, conduzindo os envolvidos por meio de códigos e intensidades que escapam à palavra escrita. O slam, assim, transforma-se num campo de forças onde *performers* e espectadores são ambos afetados e agentes do rito.

Apesar das diferenças entre declamação e performance, é importante notar que esses conceitos não são opostos e/ou excludentes. Muitos artistas transitam entre saraus e slams, adaptando-se às exigências de cada espaço. Por isso, é bom reforçar que a declamação pode incorporar elementos performáticos do mesmo modo que a performance pode valorizar a força do texto escrito.

Essa troca reflete a riqueza das práticas poéticas contemporâneas, que dialogam com diversas tradições literárias e culturais. Contudo, há sim diferenças significativas entre saraus e slams. Um dos fatores é a competitividade, ausente nos saraus. Enquanto nestes o objetivo é entreter e transmitir mensagens artísticas e políticas, seja pela oralitura, música ou poesia, nos slams o caráter competitivo é essencial:

nos saraus, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos; já o slam radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia e, portanto, competitiva, o que faz com que naturalmente a intensidade performativa seja estimulada (Costa, 2022, p. 89).

Historicamente, os saraus periféricos foram um alicerce para jovens de comunidades, oferecendo um espaço de conexão com a poesia. Eventos, como o Sarau da Cooperifa, impulsionaram a oralitura em regiões periféricas, seja em bares ou ruas, tornando-as palco para novos escritores e novas escritoras. Em 2008, com a chegada dos slams no Brasil através da *slammer* e produtora cultural Roberta Estrela D’Alva, que funda o Zap! Slam (Zona Autônoma da Palavra), um novo formato de eventos surge e atrai cada vez mais jovens periféricos com a proposta de competição. Era um momento novo para as poéticas periféricas brasileiras. Acostumados com o formato dos saraus, os jovens que passaram a frequentar o Zap! Slam se depararam com outros modos de atuação de sua poesia: agora a competição passa a fazer parte do espetáculo, que não mais se reduz à declamação: era preciso performar para agradar ao público e aos jurados.

É preciso reforçar que os saraus não foram esgotados, muito pelo contrário: continuam sendo amplamente frequentados e pesquisados nas grandes capitais do Brasil. No entanto, os slams passaram a atrair cada vez mais atenção, especialmente por incorporarem um dinamismo próprio, que dialoga intensamente com o público. O aspecto competitivo é um elemento fundamental desde a gênese do *poetry slam*, quando Marc Kelly Smith, ao criar o formato em Chicago, nos Estados Unidos, definiu cinco características centrais para o evento: poesia, performance, competição, interatividade e comunidade, pilares que até hoje sustentam e diferenciam os slams no cenário da poesia falada.

O intuito da competição atraía jovens apaixonados por arte que buscavam algo além do que era proporcionado pelos tradicionais saraus, talvez eles tenham ficado cansados com o formato daquela cena, querendo outro desafio. Os slams souberam atender a esse desejo.

No contexto dos slams, artistas são moldados pela dinâmica competitiva, reinventando-se de performance em performance. Um exemplo emblemático é o de Emerson Alcalde, *slammer* e produtor cultural residente em São Paulo, que se tornou um nome de destaque quando se fala em slams no Brasil. O documentário *SLAM – Voz de Levante* mostra a evolução performática de Alcalde, evidenciando como sua apresentação inicial, ainda tímida no primeiro

ano do ZAP! Slam, em 2008, foi sendo moldada através da palavra falada ao longo do tempo, transformando-o em um dos maiores *performers*⁹ da cena.

Fotografia 2 – Registo da apresentação de Emerson Alcalde no ZAP! Slam 2008



Fonte: Lohmann e D’Alva (2017).

A evolução do poeta/*slammer* ocorre por meio da *práxis*, entendida aqui como “[...] a reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (Freire, 2013, p. 40). A experiência contínua em um espaço que valoriza a expressão oral e a criatividade acaba por refinar a técnica e a presença de palco. Assim, o slam não se limita a ser uma simples competição: é um laboratório vivo de aprendizado e transformação artística, potencializando o crescimento pessoal e coletivo dos participantes.

A juventude, que sempre foi apaixonada por desafios, enxerga nos slams, com seu caráter competitivo, um instrumento para se estabelecer numa cena ainda marginalizada no campo das artes. Isso fez e faz com que muitos poetas migrem dos saraus para os slams, pois a competitividade oferece uma plataforma visível e reconhecida onde podem testar suas habilidades, se destacar e conquistar, além de recompensas financeiras, um *status* no cenário cultural nacional, ou mesmo internacional, através das competições do *poetry slam*. Além disso, a dinâmica de competição nos slams atrai um público jovem, estimulando a participação ativa e o engajamento com a arte de maneira mais intensa.

Esse modelo de competição já era experienciado nas batalhas de rima, onde MC’s duelavam por meio de improvisos de *freestyle* com o objetivo de derrotar seus oponentes. No Brasil, as batalhas de rima “começaram a se tornar mais organizadas e passaram para o *status* de eventos com um certo *modus operandi* e regularidade em 2003, com o surgimento da

⁹ *Performer* é todo artista que pratica a performance, seja com o corpo ou com a voz. O termo passou a ser mais conhecido com a circulação dos slams, muitos confundem poetas com *performers*, mas nem todo poeta é *performer*.

pioneira Batalha do Real, no Rio de Janeiro” (Pedro, 2018, s.p.). Em São Paulo, a Batalha do Santa Cruz foi responsável por revelar talentos, como o *rapper* Emicida, e impulsionar o formato competitivo, que rapidamente se espalhou para outras regiões do país, tendo os jovens como seus principais personagens.

Ao contrário das batalhas de rima, onde a arena é um ringue de luta em que apenas um sairá vivo, a ideia dos slams, apesar da tônica centrada na competição, tem outros significados envolvidos. Os slams tornam-se um campo de batalha simbólica em que a habilidade poética e a performance são valorizadas e recompensadas enquanto, nas batalhas, há uma tentativa metafórica de matar o oponente através de rimas. Apenas um sairá vitorioso daquela disputa. Nos slams, a classificação se dá através do *ranking* dos melhores pontuados pelos jurados. Essa diferença faz com que o slam atraia especialmente aqueles que buscam, além de reconhecimento, a validação de sua identidade e a afirmação de seu talento dentro de um contexto de marginalização social.

A cultura e a literatura são campos de luta onde o poder simbólico é disputado e as práticas culturais refletem relações estruturais de dominação e reconhecimento. O título de campeão ou campeã de um slam estadual ou nacional, por exemplo, concede não apenas visibilidade, mas também um poder de consagração simbólica, que legitima trajetórias e abre portas antes inacessíveis. Conforme aponta Bourdieu (1989), o poder simbólico atua na capacidade de “fazer ver e fazer crer”, ou seja, de instaurar sentidos e moldar percepções que influenciam diretamente o lugar que os sujeitos passam a ocupar no campo cultural.

Por conseguinte, as batalhas de slams não se tornam uma arena sangrenta onde vale tudo para se vencer. A competição não se torna uma batalha em que vencer é o objetivo central: conscientizar, passar a mensagem através da arte, se torna tão ou mais importante quanto vencer:

[...] os slams, que inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção de uma celebração, que conta com um mestre de cerimônias, chamado slammaster, e onde a palavra é comungada entre todos, sem hierarquias. Um círculo poético onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências. Tudo isso acontece de forma dinâmica, roteirizada, em um percurso bem definido que conta com claros pontos de partida e de chegada (uma abertura e um fechamento), criando entre esses dois momentos um espaço imponderável que é preenchido com performances-poema e onde tudo pode acontecer (D’Alva, 2014, p. 112).

Acrescento ainda o que pensa Amanda Julieta (2023, p. 94):

Vencer, no entanto, não é a única coisa que importa: tão relevante quanto levar o título de campeã ou campeão é passar sua mensagem. Embora muitas/muitos *slammers* se tornem famosas com a *spoken word*, a comunidade deve estar sempre acima da individualidade. Nesse sentido, os *slams* têm sido, no Brasil, um espaço de expressão de lutas coletivas e, ao presenciar um *slam*, como alertaram poetas que encontrei pelo caminho, é impossível não ser tocado de alguma forma.

Apesar do foco competitivo, os *slams* não perdem de vista seu caráter comunitário – como bem ressaltou Julieta (2023) – e a centralidade da mensagem poética. Essa cultura de acolhimento, tanto dos *saraus* como dos *slams*, reflete a dimensão política e social dos eventos, que têm grande impacto nas periferias. De acordo com Julieta (2023, p. 90): “Embora se diferenciem do *poetry slam* por não serem baseados na competitividade e terem como única regra o silêncio da plateia enquanto os poetas se apresentam, os *saraus*, assim como os *slams*, para além de um movimento literário, têm função política nas periferias”. E isso é de fundamental importância, pois mostra como a periferia sobreviveu apesar de toda tentativa de aniquilação que seus moradores, pretos e periféricos, em sua grande maioria, sofreram.

As premiações dos *slams* vão além do valor simbólico e do *status* que conferem ao/à *slammer*, elas também incluem recompensas financeiras que, muitas vezes, fazem diferença na vida dos participantes. Os prêmios podem variar de acordo com o evento. No Slam Dê Ideia, por exemplo, os prêmios são de 150 reais para o primeiro colocado, 100 reais para o segundo e 50 reais para o terceiro¹⁰. Esses valores, embora modestos, aumentam ainda mais a disputa, pois uma entrega intensa na performance pode garantir um retorno financeiro que vai além do simples desejo de competir.

Essa dinâmica é especialmente significativa, considerando que muitos/muitas *slammers* são jovens em início de carreira artística e que enfrentam dificuldades financeiras. Para tais participantes, a premiação pode representar não apenas um reconhecimento, mas também uma ajuda concreta para arcar com despesas do dia a dia ou para investir em sua arte. Isso porque, conforme pontuado pelos organizadores do Slam Dê Ideia (2024), nem todos *slammers* têm o dinheiro do transporte para ir às batalhas.

O caráter financeiro dos prêmios reforça a função dos *slams* como espaços de resistência e oportunidade. Eles não só oferecem visibilidade e um sentido de pertencimento, mas também uma forma de apoio à subsistência dos artistas periféricos. Nesse contexto, novamente, os *slams*

¹⁰ Nota: nem todas as edições do Slam Dê Ideia têm premiação em dinheiro. Em algumas edições, o prêmio é composto de livros; em outras, parcerias com empreendimentos locais oferecem, por exemplo, cortes de cabelo. Em certas ocasiões, não há premiação. Há ainda aquelas edições que são classificatórias para disputa dos *slams* estaduais e que, portanto, dão vaga para disputa do nacional.

vão além de arenas de competição poética e se tornam plataformas de transformação social, ajudando jovens a manterem suas trajetórias artísticas e a sonharem com uma profissionalização que, muitas vezes, parece distante. Essa é, sem dúvida, uma das razões que motiva a juventude a sair de sua residência para competir em um *poetry slam* às vezes situado a quilômetros de distância.

No contexto “periférico” a arte não é vista apenas como algo autônomo, criado por sua beleza ou valor estético intrínseco. Em vez disso, a arte é entendida como uma prática com impacto social, que dialoga com a sociedade, reflete suas questões, provoca reflexões ou promove mudanças. Essa perspectiva valoriza o papel da arte como um agente ativo nas dinâmicas sociais, culturais e políticas. Fischer (1987) destaca que a arte nunca foi uma produção de origem individual, mas, sim, coletiva, originando-se de uma necessidade coletiva: “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (Fischer, 1987, p. 20).

No entanto, nem tudo são flores. Há uma problemática quando se pensa em eventos como slams sob o viés da competição: dar nota à performance artística de outro é por vezes complicado, já que esta necessidade molda a visão de quem está julgando. A competitividade exerce influência direta sobre a natureza das performances poéticas. Por um lado, ela promove a busca pela excelência, incentivando os *slammers* a explorarem novas técnicas performáticas, a experimentarem temas inovadores e a se conectarem de forma mais eficaz com o público. Esse caráter desafiador pode resultar em apresentações de altíssimo nível, onde a intensidade emocional, a criatividade e a habilidade técnica são destacadas.

Por outro lado, a competitividade também pode gerar limitações. Em busca de agradar ao júri, alguns poetas podem priorizar temas ou estilos que já se provaram bem-sucedidos em slams anteriores, resultando em uma certa homogeneidade nas performances. O caráter imediato da competição muitas vezes leva os poetas a optarem por mensagens mais impactantes, porém, sem muito aprofundamento ético. Questões como ritmo, intensidade e interação com o público podem ser sobrevalorizadas em detrimento de aspectos como profundidade textual e originalidade temática. Essa fórmula de sucesso pode reduzir a pluralidade de estilos e abordagens, resultando em uma padronização das performances:

Também são feitas críticas à qualidade dos poemas apresentados, que decai com a recorrente utilização de “truques” e “fórmulas prontas” à medida que os *slammers*, por conta do aspecto competitivo, assumem uma postura em que o foco principal é agradar ao júri a qualquer custo ou convencê-lo de que o seu poema é o melhor (D’Alva, 2011, p. 124).

Além disso, há o risco de que a competição exacerbe a instrumentalização da poesia como meio de obter reconhecimento ou *status*, desviando o foco de sua função artística e social para a conquista de títulos ou premiações. Ou seja, os participantes podem acabar transformando a poesia em um meio puramente instrumental. Já presenciei poetas performando a mesma poesia em diferentes slams, mas isso faz com que, em cada espaço, houvesse gestos diferentes: a performance se enquadra ou se adapta àquele território. Isso levanta uma questão: até que ponto a competição reforça ou enfraquece o propósito transformador do slam como espaço de resistência e inclusão?

Não sei se consigo responder esse questionamento, mas a tensão entre o impulso transformador e os efeitos da competição nos slams é perceptível na vivência da cena, como aponta Renata Dorneles Lima (2023), ao observar que, mesmo quando os poemas se repetem, a performance nunca é exatamente a mesma, pois ela é mediada por território, público e contexto. No entanto, ela também destaca:

A performance nos territórios de poesia falada é vivida no momento da apresentação sem que possa ser reproduzida de forma idêntica, mesmo que os movimentos corporais e a entonação da voz dos/as poetas se repita em outro palco. No caso do *slam* em que há uma disputa que está no centro das apresentações, o público presente pode fortalecer a performance ou enfraquecê-la (Lima, 2023, p. 55).

Esse dado é revelador: a dinâmica competitiva tem potencial tanto para amplificar a força de uma performance quanto para condicioná-la a padrões de resposta e validação externa. A competição, portanto, tensiona o espaço do slam entre o impulso de resistência coletiva e a lógica do mérito individual. Ainda assim, o slam permanece um território em que “o corpo é protagonista [...] ao transformar a poesia em gesto e voz, revelando uma potência do poema oral que o escrito não é capaz de apresentar ao leitor” (Lima, 2023, p. 57). Ou seja, as dimensões política e estética do slam resistem, ainda que em disputa simbólica constante com as formas de consagração e reconhecimento.

A tensão entre competição e propósito coletivo remete a um paradoxo central no slam: por um lado, há o impulso individualizante da disputa, que pode induzir à busca por reconhecimento, performance eficaz e vitória; por outro, existe o senso de pertencimento, que sustenta a ideia de comunidade e resistência compartilhada. Entre esses dois polos, o slam se constitui como um campo de forças em constante negociação.

Tal contradição, longe de ser um desvio, é estrutural e reflete de forma aguda as próprias contradições do sistema capitalista, especialmente em sua fase neoliberal, pois se trata de uma

estrutura que mobiliza identidades coletivas (como comunidade, território, etnia) ao mesmo tempo em que promove intensos processos de individualização e concorrência. O slam, sendo uma criação cultural nascida nos Estados Unidos (país que sintetiza o ideal do *self made man*¹¹ e do sucesso individual como expressão do sonho americano) carrega em sua gênese os rastros dessa ambivalência. Ainda assim, foi apropriado por comunidades negras e periféricas como uma ferramenta de denúncia, afirmação e transformação coletiva.

Entre os cinco pilares que estruturam o slam, a competição é, sem dúvida, o mais polêmico. A presença do júri e da disputa por notas introduz uma lógica classificatória que pode gerar a ideia de hierarquização entre os poetas. No entanto, quando é observada a prática cotidiana dos slams, principalmente em espaços como o Slam Dê Ideia, nota-se que o senso de comunidade tende a falar mais alto que a competitividade, como me disse Nego_Ubu: “a gente disputa, mas torce pelo outro”. É esse senso de comunidade que fortalece as batalhas e, por conseguinte, as periferias.

O público torce por todos, os poetas vibram com a vitória do outro: há trocas de textos, conselhos, acolhimento. É comum que a própria estrutura do evento seja interrompida para acolher uma crise pessoal, para dar espaço ao desabafo de alguém da plateia ou para partilhar uma emoção coletiva. A poesia, assim, se reafirma como espaço de escuta, não apenas de julgamento.

Em vez de enxergar a relação entre competição e comunidade como uma oposição inconciliável, talvez seja mais fecundo pensá-la em termos de uma dialética: são forças em tensão, sim, mas que podem se retroalimentar de modo criativo. A competição, nesse contexto, funciona menos como um mecanismo de exclusão do que como dispositivo lúdico, que estimula a escuta e amplia o alcance da mensagem poética. A comunidade, por sua vez, age como reguladora simbólica, garantindo que o jogo não corrompa a essência coletiva do encontro. Assim, o slam se mantém como espaço paradoxal, mas potente, um lugar onde o conflito entre o “eu” e o “nós” é vivenciado, encenado e, em muitos casos, superado em nome de algo maior: a celebração da palavra viva como instrumento de transformação social.

Pensando os slams como espaços de resistência cultural e social onde vozes historicamente marginalizadas ocupam o centro do palco, a introdução da competitividade, elemento essencial do formato, pode tanto reforçar quanto desafiar esse propósito transformador. Embora crie oportunidades, a competição também estabelece um modelo de

¹¹ Termo cunhado por Frederick Douglass, em 1885, o *self-made man* (homem feito por si mesmo) é aquele que, em suas palavras, “são o que são, sem a ajuda de nenhuma das condições favoráveis pelas quais outros homens geralmente se levantam no mundo e alcançam grandes resultados”.

validação que pode excluir poetas cuja arte não se encaixa nos critérios dominantes de performance.

Quando o foco se desloca exclusivamente para a conquista de notas, títulos ou prestígio, há o risco real de que a poesia se torne um meio puramente instrumental, esvaziando parte de sua força crítica e afetiva. No entanto, muitos coletivos e slams ao redor do Brasil – como o próprio Slam Dê Ideia – buscam equilibrar esses dois polos, valorizando a potência do encontro, da escuta e da representatividade mais do que a vitória em si. Assim, a competição, quando entendida como estímulo e não como fim, pode contribuir para manter vivo o espírito de resistência e inclusão que caracteriza o slam.

A pressão para vencer também pode afastar poetas que veem a poesia como uma forma mais contemplativa e não competitiva de expressão artística. Por isso, muitos ainda vão aos saraus, pois lá não há o caráter de disputa, deixando o/a poeta mais livre para sua expressão poética ao experimentar outro tipo de abordagem, longe das regras que cercam os slams. É necessário informar que, nos slams, há também o momento do microfone aberto: qualquer pessoa da plateia pode fazer uso e externar sua arte, seja qual for. Nos saraus, o foco está na partilha de experiências e na construção de um ambiente acolhedor, onde o público se torna cúmplice do poeta e a interação acontece de forma mais horizontal e espontânea. Assim, a ausência de competição permite uma experimentação maior, tanto no conteúdo quanto na forma, favorecendo a pluralidade de estilos e linguagens poéticas.

Enquanto nos slams a performance muitas vezes é moldada pela expectativa de impacto imediato, nos saraus, o tempo e o espaço para a introspecção podem levar a apresentações mais intimistas ou reflexivas, que não dependem de aprovação externa para serem significativas. Dessa forma, os saraus oferecem um contraponto ao slam, resgatando um modo de produção artística que valoriza mais o processo do que o resultado.

Essa comparação entre saraus e slams sugere uma complementaridade essencial no cenário poético contemporâneo. Os saraus preservam a liberdade criativa e a autenticidade das vozes poéticas enquanto os slams, com sua energia competitiva, impulsionam os poetas a explorarem novos limites de expressão e conexão com o público. A coexistência de ambas as formas enriquece o campo cultural, oferecendo múltiplas possibilidades para que poetas e espectadores encontrem espaços que melhor dialoguem com suas expectativas e formas de expressão.

Além disso, a tensão entre competitividade e liberdade nos slams e saraus reflete debates mais amplos sobre as funções da arte e da poesia. Até que ponto a arte deve ser mediada por regras e julgamentos? Em que medida o público, como participante ativo ou observador

contemplativo, influencia o processo criativo? Essas questões, embora não tenham respostas definitivas, tornam evidente a necessidade de pensar tais espaços como fenômenos complementares e, ao mesmo tempo, profundamente influenciados pelas dinâmicas culturais, sociais e políticas em que estão inseridos. Rancière (2012) pode ajudar a responder essa última questão ao dizer que “o espectador também atua, observa, escolhe, compara, interpreta. Ele liga o que vê ao que já viu, ao que já foi dito, feito, sonhado” (Rancière, 2012, p. 20).

No caso do slam, este se beneficia de regras como estímulo criativo, mas sua essência se encontra na liberdade de expressão que o poeta tem para exercer a criação poética e performática, mostrando que as regras servem como molduras, não como limites rígidos.

Outro ponto que aproxima e, ao mesmo tempo, distancia os saraus e os slams são as regras. Atualmente, existe uma regra implícita, presente na maioria desses eventos, que proíbe poesias e rimas de cunho racista, machista ou LGBTQIA+fóbico – atitudes que não cabem mais em pleno século XXI, mas são vistas corriqueiramente em espaços periféricos. Em muitos saraus e slams, essa regra é verbalizada pelos MC’s ou *slammasters*¹² no início das apresentações, reforçando o compromisso com a inclusão e o respeito. Em outros eventos, a regra não é verbalizada, mas se acredita ser um assunto tácito de entendimento de todos. Sabe-se, porém, que as coisas não funcionam exatamente assim.

Em alguns casos, principalmente no que diz respeito ao machismo, à LGBTQIA+fobia e à transfobia, as opressões acabam sendo toleradas, refletindo desigualdades de gênero e sexualidade ainda presentes nesses espaços. Essa permissividade está ligada ao fato de que muitos eventos ainda são majoritariamente dominados por homens, tanto entre os participantes quanto na organização.

Tal realidade impulsionou o surgimento de iniciativas como o Slam das Minas¹³, um evento que busca romper com essas estruturas e promover um espaço de protagonismo feminino e LGBTQIA+. No Slam das Minas, apenas mulheres ou pessoas de identidades dissidentes podem competir e o corpo de jurados é composto exclusivamente por mulheres ou pessoas LGBTQIA+. Essas mudanças não apenas garantem a representatividade, mas também ressignificam o espaço dos slams como territórios de resistência e transformação social:

¹² O *slammaster* também é poeta, ativista cultural e articulador comunitário. É uma figura central para manter a identidade e continuidade do slam. É a pessoa responsável por organizar e coordenar um poetry slam. Muitos usam a nomenclatura de MC – Mestre de Cerimônia

¹³ O Slam das Minas foi criado por Tatiana Nascimento e Meimei Bastos em 2015, no Distrito Federal. “A iniciativa de criar uma batalha poética onde elas são as protagonistas surgiu da necessidade de ter um espaço para performar poemas sobre assédio, a violência sexual, o estupro, a lesbianidade, a gordofobia, a transfobia, entre outros. Isto é, assuntos que não tinham respaldo em um ambiente majoritariamente masculino” (Oliveira; Thuin, Lima, 2023, p. 34)

O fato de as mulheres serem invisibilizadas ou de não se sentirem confortáveis para abordar determinados temas em espaços mistos mostra como elas estão sujeitas a violências que articulam gênero, raça e outros marcadores sociais, mesmo em lugares destinados à inclusão de poetisas com identidades marginalizadas. Foi neste contexto que surgiram as batalhas exclusivas para mulheres (Julieta, 2023, p. 39).

Ao estabelecerem essas regras e criarem espaços seguros, eventos como o Slam das Minas desafiam as estruturas patriarcais e machistas que ainda permeiam a cultura das periferias e dos próprios saraus e slams. Dessa forma, eles contribuem para ampliar o impacto político e cultural da poesia falada, promovendo para além da expressão artística, a luta por justiça social e igualdade.

Nos saraus há uma regra básica, o silêncio da plateia enquanto o poeta recita. Alguns saraus incluem outras pequenas regras, como o Sarau da Onça, primeiro sarau periférico de Salvador, onde se busca promover o respeito e a inclusão:

A primeira regra é o silêncio. É preciso fazer silêncio numa atitude de respeito por quem está na frente declamando. “O silêncio é uma prece”, repete-se sempre. A segunda regra é sobre as vaias. É absolutamente proibido vaiar no Sarau da Onça. Se a pessoa estiver nervosa, cair, chorar ou esquecer a poesia, em quaisquer dessas hipóteses as vaias são proibidas. A terceira regra é sobre os aplausos: “quando a casa está cheia é preciso bater palmas por um, mas quando a casa está vazia é preciso bater palmas por dez, para transmitir energias positivas” (Paz, 2022, p. 146).

“O silêncio é uma prece” é uma frase adotada pelo Sarau da Onça que surge a partir do Sarau Cooperifa. As três regras básicas implementadas pelo Sarau da Onça dizem muito da relação de respeito entre o sarau, a audiência e os/as poetisas que, muitas vezes, são iniciantes e precisam do apoio do público para continuar. Para Tennina (2013, p. 20):

O silêncio e o aplauso funcionam como uma linguagem corporal que age na dinâmica coletiva do sarau imprimindo uma ideia de “respeito” fortemente relacionada ao reconhecimento das capacidades dos frequentadores.

Nos slams, a relação entre o público e os poetisas é essencialmente diferente, marcada por uma interação dinâmica e imediata. Por conta da competitividade, os gritos de euforia e as manifestações de entusiasmo algumas vezes ocorrem durante a própria performance, criando um ambiente vibrante que eleva o nível da batalha. Essa interação direta do público não apenas intensifica a performance, mas também fortalece a autoestima do/da *slammer*, que encontra nos aplausos e gritos de apoio a validação instantânea de sua arte.

Por outro lado, o silêncio durante uma apresentação pode ser inquietante para o/a *slammer*, gerando insegurança quanto à recepção de sua performance. Essa ausência de resposta

pode ser interpretada como indiferença ou desaprovação, o que pode impactar o desempenho do poeta no decorrer da batalha. Nos slams, o público é mais do que espectador; é um participante ativo que influencia diretamente o ambiente e, muitas vezes, os resultados.

A euforia do público não se limita ao impacto no poeta, ela também se reflete nos jurados, que carregam a responsabilidade de avaliar cada performance, embora eles não devam se deixar contaminar – eu já estive na pele dos jurados e sei o que é isso. Um público engajado e entusiasmado pode, consciente ou inconscientemente, pressionar os jurados a atribuírem notas mais altas, criando uma dinâmica em que a interação coletiva influencia o julgamento individual. Nesse contexto, o som do público funciona como um termômetro emocional da batalha, medindo a conexão entre o poeta e a plateia e, ao mesmo tempo, moldando a percepção dos jurados sobre a performance apresentada.

Outra característica que marca a interação da plateia com os slams refere-se aos sons emitidos pelo público para mostrar sua satisfação ou insatisfação com as notas dadas pelo júri: “às notas baixas, a plateia grita ‘Credo!’ e, às notas altas, ouve-se um ‘Bom!’, com ritmo e cadência próprios. Nota-se um público ativamente envolvido com a cena poética” (Neves, 2017, p. 101). A expressão “credo” foi criada por Mc Cérebro IDP como uma forma alternativa de reagir às notas dos jurados. Conforme relata Emerson Alcalde (2019), em documentário produzido pelos organizadores do Slam Resistência, antes da adoção do “credo”, era comum que os jurados fossem hostilizados por causa da insatisfação do público com as notas abaixo de 10. A nova expressão, nesse contexto, passou a representar uma maneira bem-humorada de demonstrar desagrado sem recorrer à agressividade. Ainda segundo seu criador, o “credo” acabou se transformando em uma brincadeira que marcou os eventos de slam em todo o país.

A relação simbiótica entre público, poetas e jurados é uma das características mais marcantes dos slams. Ela transforma a competição em um espetáculo coletivo onde cada grito, aplauso ou reação amplifica o poder da palavra falada e reforça o papel do slam como um espaço de expressão artística e empoderamento comunitário.

Os saraus e slams constituem uma comunidade cultural inclusiva e democrática, aproximando pessoas que, antes desses eventos, tinham pouco acesso à poesia. Eles rompem com o modelo tradicional e excludente que, muitas vezes, marginalizava os “menos favorecidos”. Nesse espaço, a palavra se torna um instrumento de empoderamento e expressão, permitindo que vozes diversas compartilhem experiências, emoções e perspectivas únicas. Além disso, as manifestações promovem uma ressignificação da literatura, aproximando-a do cotidiano e criando uma conexão mais direta com a realidade das periferias e dos contextos urbanos:

A comunidade literária certamente não é um amontoado de pessoas; nem um seletivo grupo de letrados, fãs, admiradores e indivíduos dedicados à literatura. A comunidade literária é “aquela que vem” [...], formada por qualquer um que seja, sem nenhuma propriedade específica, sem limites de identificação, mas aquela que afirma a vida em comum, sem barreiras, seja ela de gênero, raça, religião, território etc. *A comunidade literária tem a ver com o modo como seus participantes transformam a literatura em objeto que lhes diga respeito, que lhes pertença, sem fronteiras e muros que segregam, separam e hierarquizam os discursos.* Nesses termos, a pretensa qualidade específica do literário não reside em uma regra estabelecida a priori, pois a literatura passa a ser uma invocação que a faz ser. Com isso, afirma-se uma comunidade literária constituída em termos mais democráticos, formada por autores, leitores e textos quaisquer que possam ser ditos (Oliveira, 2016, p. 88 – grifo meu).

Oliveira (2016) rejeita a ideia de que a comunidade literária seja composta apenas por um grupo restrito de letrados, fãs ou especialistas. Embora o cânone nacional tenha se consolidado entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX a partir de paradigmas românticos e modernistas, ele vem sendo tensionado há décadas, inclusive dentro da universidade, especialmente nos cursos de Letras, desde pelo menos os anos 1960. Hoje, esse cânone convive, nem sempre de forma harmônica, com novas produções que emergem dos saraus, slams, coletivos literários, *blogs* e redes sociais. Trata-se de uma cena contemporânea diversa, que circula por múltiplos suportes, da oralidade aos livros, e que se define não por critérios excludentes, mas por uma abertura a vozes plurais, atravessadas por questões de raça, gênero, classe, território e espiritualidade. Ao contrário do que sustentava uma lógica hierarquizante, essa nova configuração literária amplia o que entendemos por uma comunidade de leitores e escritores em constante transformação.

Por isso, destaca-se a fundamental importância dos saraus e slams no processo de democratização artística no século XXI. Seja para competir ou apenas compartilhar poesias, esses dois movimentos lítero-culturais resignificaram o campo literário contemporâneo, promovendo um acesso mais amplo e inclusivo à arte de rua. Ao levar a poesia e outras linguagens artísticas para as periferias brasileiras, os saraus e slams não apenas romperam com as barreiras físicas e simbólicas do centro, como também criaram espaços de valorização da diversidade cultural e social.

Os encontros performáticos permitem que poetas, muitas vezes marginalizados pelos circuitos tradicionais, apresentem suas vozes e narrativas, trazendo temas que dialogam diretamente com a realidade de suas comunidades, como racismo, desigualdade, violência e resistência. Assim, os saraus e slams não apenas democratizam o acesso à arte, mas também

fortalecem identidades, promovem o protagonismo periférico e criam um senso de pertencimento entre os participantes.

Ademais, os slams, em especial, introduziram um formato competitivo que cativa tanto os *performers* quanto o público, utilizando regras simples e diretas que estimulam a criatividade e a conexão imediata com a plateia. Os saraus, por sua vez mais voltados à troca livre de expressões artísticas, oferecem um espaço acolhedor para experimentação e diálogo.

Nesse contexto, os movimentos consolidam a oralitura como uma poderosa ferramenta de inclusão e transformação, reafirmando a ideia de que a arte não deve ser confinada a elites culturais, mas acessível e ressignificada por todos que dela participam.

Os dois movimentos alimentam-se um do outro para a promoção de mudanças amplas em relação a identidade, geografia, dinâmica social e sensação de pertencimento de seus membros em relação ao seu entorno e em relação ao campo literário mais amplo. Da gestação e consolidação dessas duas novas correntes artísticas, surge a base sob a qual se apoiarão os *slams* de poesia (Stella, 2015, p. 3).

Stella (2015) fortalece a ideia de que tanto os saraus quanto os slams se retroalimentam, ou seja, um fortalece ao outro. Essa dinâmica simbiótica permite a coexistência e a colaboração entre os dois formatos artísticos, promovendo uma fluidez que enriquece o cenário cultural e literário. Mais do que eventos isolados, saraus e slams tornam-se espaços de empoderamento, especialmente para uma juventude ávida por cultura, expressão e pertencimento. Por meio dessas iniciativas, vozes que historicamente foram marginalizadas encontram palco e vez, ressignificando o fazer artístico e abrindo novos caminhos para uma arte inclusiva e transformadora, capaz de dialogar com a realidade social e promover mudanças significativas.

Um último ponto a se debater sobre afastamentos e aproximações nestes dois eventos é o perfil etário. A cena das batalhas de slams apresenta um aspecto crucial. Sua composição é majoritariamente formada por jovens com faixa etária entre os 17 e 29 anos¹⁴. Desde o surgimento das batalhas de rap e de rima, a juventude tem desempenhado um papel de destaque nessas competições, que exigem energia intensa, característica marcante dessa faixa etária. Gravar poesias, ensaiar e performar em alto nível são atividades que demandam um esforço físico e mental significativo, o que nem todos conseguem manter por longos períodos, mas que a juventude geralmente sustenta com vigor.

¹⁴ Esses dados são trazidos através da observação que venho tendo nos últimos anos. Ele reflete a cena de Salvador e não abraça todos os slams, já que muitos não tiveram atividades nos últimos anos desta pesquisa. Se considerar as batalhas de rima, o perfil etário é menor ainda, com jovens de 14 e 15 anos batalhando.

Além disso, o ambiente periférico onde as batalhas ocorrem atribui um *status* especial aos poetas que se destacam. Eles se tornam referências nessas cenas, muitas vezes alcançando o patamar de celebridade, o que pode influenciar, inclusive, nas notas atribuídas pelos jurados. Por isso, muitos trabalham nos bastidores dos eventos como *slammasters* em busca de novos desafios. No cenário nacional, dois exemplos notáveis são Roberta Estrela D'Alva e Emerson Alcalde, figuras centrais na cena dos slams, com trajetórias marcadas por participações em competições regionais, nacionais e internacionais que lhes renderam reconhecimento e prestígio.

Com o destaque conquistado, tanto Emerson quanto Roberta passaram a enfrentar novos desafios, assumindo também funções como organizadores de eventos, produtores culturais e palestrantes. Essa transição representou uma mudança na relação deles com as demandas poéticas e estruturais dos slams, ampliando suas contribuições para além das performances, ao promover a consolidação e o fortalecimento do movimento artístico no Brasil e no exterior.

Os jovens são especialmente atraídos pela competição, pois ela oferece, a curto ou longo prazo, dependendo de seu desempenho, a oportunidade de se destacar na cena cultural. Por isso, também muitos jovens poetas usam o palco dos slams com objetivos pessoais de ter uma visualização maior na cena, como relata o MC Nego_Ubu (2024), um homem negro de 24 anos, morador do bairro do Cabula VI, em Salvador:

Meu irmão é cria dos saraus, ele frequentou o Sarau Bem Black por muitos anos no Sankofa, ele chegava falando que os caras lá eram fodas, que um dia ia chegar naquele nível de apresentação, se ele ainda tivesse aqui ele estaria brocando essa porra toda. Eu virei poeta por conta do que ele falava, das poesias que ele escrevia em casa, tenho até hoje no caderno. Vou nas batalhas dos slams pra mostrar o quanto a poesia é importante, hoje estou montando meu livrinho, sem ajuda nenhuma de editoras, ninguém me apadrinou, eu conseguir porque eu fui nas batalhas e recebi o feedback que minha poesia valia a pena ser ouvida, por isso estou aqui quase virando um escritor, se deus quiser (Nego_Ubu, 2024 – entrevista pessoal).

Essa fala de Nego_Ubu encarna o duplo movimento entre o pessoal e o coletivo, que se dá no palco, lugar de projeção e espaço de continuidade de uma memória afetiva que liga casa, rua e oralitura. Mais do que uma busca por visibilidade, sua fala revela uma trajetória de afeto, memória e pertencimento que atravessa a escolha pela poesia. A referência ao irmão mais velho e aos saraus – especialmente o *Sarau Bem Black* – indica que, antes de qualquer ambição individual, há uma herança simbólica e emocional que impulsiona o desejo de estar na cena. A competição, nesse contexto, não é apenas uma disputa por prêmios ou títulos, mas uma forma

de afirmar uma existência poética diante do mundo, de buscar validação em um espaço onde outras vozes parecidas com a sua já ecoaram, de se mostrar vivo e pertencente a esta rede.

Por outro lado, os saraus, que frequentemente funcionam como espaços de experimentação e preparação performática para os poetas, têm um perfil etário que varia muito. Nos saraus mais conhecidos de Salvador, como o *Sarau da Onça* e o *Sarau da Jaca*, é possível observar um perfil etário mais elevado. Olhando apenas para os idealizadores e organizadores destes eventos, a faixa etária varia entre 28 e 39 anos. São nomes já consolidados na cena periférica, que não estão ali apenas para o fazer artístico, mas também agenciam atividades de atendimento à comunidade de uma forma mais geral.

Figuras como Sandro Sussuarana, Evanilton Alves, Marcos Paulo e Cairo Costa se destacam nesses espaços, reforçando a importância dos saraus como pontos de encontro e formação na cena cultural soteropolitana. Esses poetas, com ampla experiência e rodagem, transcenderam o papel de apenas poetas-*performers* no sentido de um engajamento em outras atividades culturais, como organização de eventos, produção literária e ações sociais, de modo a fortalecer as comunidades onde atuam.

Retomando, a coexistência entre slams e saraus enriquece profundamente o cenário poético, consolidando um ecossistema literário plural e dinâmico. Enquanto os saraus privilegiam um espaço mais introspectivo e coletivo, favorecendo a partilha, o acolhimento e a celebração da diversidade cultural, os slams introduzem um tom de competição criativa que desafia os artistas a aprimorarem suas performances e a explorarem a oralidade como forma de resistência e protagonismo social.

Como destaca Somers-Willett (2009, p. 176), nos slams, “o público recebe o verso performado, experienciando como o poeta se move, aparece, soa e personifica fisicamente o poema”. Dessa forma, o slam pressupõe uma relação crítica, ativa e imediata entre poetas, poemas e público, o que implica que, para que ele aconteça, é necessário mais do que a simples enunciação de um texto: exige-se a construção de uma cena marcada pela performatividade, pela escuta atenta e pela reação coletiva.

Essa dinâmica o aproxima de certas experiências vividas nos saraus, sobretudo aqueles voltados à valorização da oralidade, da presença e da escuta como potências políticas e estéticas. No entanto, o slam se distingue pela estrutura competitiva, pelas regras específicas e pela centralidade do corpo em performance como critério de leitura e julgamento da poesia.

Portanto, ao mesmo tempo em que compartilham territórios, afetos e propósitos (como o direito à fala, a valorização das vozes marginalizadas e a reconfiguração dos espaços urbanos), saraus e slams operam com lógicas distintas, que ora se cruzam, ora se afastam. Entender essa

tensão produtiva é essencial para reconhecer a riqueza e a complexidade da cena contemporânea da poesia falada, em que diferentes formas de oralitura coexistem, se transformam e continuam a reinventar as maneiras de dizer, de ouvir e de pertencer.

E, quando pergunto ao jovem poeta Nego_Ubu sobre sua preferência entre saraus e slams, já que viveu esses dois ambientes, ele é categórico em sua resposta:

Eu prefiro a poesia. Tanto a que é feita nos saraus quanto a que é feita nos slams, a arte me conquistou de uma forma que hoje faço de tudo para viver só dela, o que é muito difícil para um morador de favela, mas eu prefiro fazer poesia, seja pra apresentar nos saraus ou nos slams, mesmo os slams dando título de melhor aos vencedores, mas são dois espaços de acolhimento que eu tive o prazer de conhecer (Nego_Ubu, 2024 – entrevista pessoal).

Há respostas que não são apenas palavras, são testemunhos. Quando Nego_Ubu diz “eu prefiro a poesia”, ele não está só escolhendo um gênero literário, ele está afirmando uma forma de estar no mundo. A poesia, aqui, é mais do que linguagem: é refúgio, é sobrevivência, é desejo de viver de arte mesmo quando tudo diz: não. Diante da precariedade, da exclusão, da vida na favela, “eu prefiro fazer poesia” não soa como resignação e, sim, como resistência. É uma escolha que se repete, ele insiste: “eu prefiro”. Uma frase simples, que se torna grito porque insiste no afeto, no sarau, no slam, mesmo quando o slam também carrega o peso da competição, da medalha, do “melhor”.

E ainda assim, ele prefere a poesia, sem exclusão de um ou outro espaço, porque reconhece que há acolhimento em ambos. Há algo de sagrado aí: uma poesia que não busca só vencer, mas partilhar, viver, pertencer. Essa fala de Nego_Ubu merece ser escutada como se escuta um verso bom: com euforia e respeito. Porque é exatamente nisso que está a força da arte periférica, na sua entrega, no seu amor incondicional ao que salva, mesmo quando falha.

A fala do poeta é importante e dialoga com a narrativa que estamos fazendo neste trabalho. Embora sejam eventos dotados de diferenças conceituais e metodológicas, tanto os saraus quanto os slams têm a arte como objeto de intervenção literária, cultural e também social, já que intervêm na vida de pessoas em comunidades periféricas, principalmente.

Isso mostra como a periferia é o centro de ambos os eventos literários. Conforme afirma Tennina (2017, p. 115), os saraus “[...] foram tirados do esquecimento e ressignificados, notadamente em regiões periféricas da cidade de São Paulo”. Completo: assim como os slams, que, quando chegam à rua com o Slam da Guilhermina, moldam o modelo que se seguiu e deu certo em outros espaços.

Essa dualidade entre saraus e slams não deve ser vista como uma oposição, mas como uma complementaridade que reflete as múltiplas demandas e sensibilidades das juventudes periféricas, ampliando o alcance da poesia oral e reafirmando seu papel como veículo de expressão, resistência e transformação social.

3.2 TECNOLOGIAS ANCESTRAIS: SLAMS COMO AQUILOMBAMENTO

Um dos poemas de Conceição Evaristo que mais profundamente me impacta é “Vozes-Mulheres”, publicado em 2017 no livro *Poemas da Recordação e Outros Movimentos*. Cito-o na íntegra:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha

se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade (Evaristo, 2017, p. 24-25).

Este poema, que evoca temas de negritude e ancestralidade entrelaçados ao signo feminino, reverbera como um eco potente da memória coletiva afro-brasileira. O texto me toca em múltiplas dimensões: desde a lembrança dolorosa das experiências de nossas avós e bisavós sob a opressão da escravidão até a trajetória de resistência que culmina numa conquista sempre inacabada da liberdade. Toda vez que ouço ou leio este poema, me lembro das histórias que minha mãe contava quando trabalhava como doméstica: as corriqueiras armadilhas dos patrões de deixar dinheiro na casa para ver se minha mãe ia surrupiar, os esquecimentos de pagar seu salário nos dias de pagamento, fazendo com que minha mãe fosse pedir e a patroa, esquecida do jeito dela, fazia ela esperar até o dia seguinte, pois não tinha retirado dinheiro do banco. Essas memórias vêm à tona na imagem que o poema me revela – uma imagem que captura e relê experiências individuais como parte de uma narrativa coletiva de dor, resistência e luta.

Recentemente, em abril de 2023, tive o privilégio de ouvir este mesmo poema recitado por uma aluna durante a abertura de um evento no *campus* I da UNEB. A lucidez de sua declamação conferiu ao texto uma força interpretativa única, transmitindo o peso e a profundidade das palavras de Evaristo. Essa apresentação integrou a programação cultural do evento, em que uma das poetisas-*performers* destacou que o Sarau é, de certo modo, um quilombo contemporâneo: presente nas universidades, sim, mas principalmente nas periferias de Salvador, onde resiste e floresce todos os dias.

Ao testemunhar essa performance, refleti sobre tais eventos como expressões de aquilombamento cultural – táticas de organização social e política que constituem zonas de confiança, acolhimento e fortalecimento para o povo negro. Surgiu então uma inquietação em mim: considerar os slams como tecnologias ancestrais a partir de sua organização como quilombo. Para sustentar essa reflexão, é necessário revisitar o conceito histórico de Quilombo e examinar como seu legado ressoa nas práticas culturais negras contemporâneas. Na sequência, proponho uma análise sobre a forma como o slam se configura hoje como uma tecnologia ancestral, herdeira do quilombo e perpetuadora de suas estratégias de resistência e criação cultural.

A palavra quilombo é de origem Banto, significando povoação ou fortaleza: lugar onde guerreiros se abrigavam para descansar ou que servia como ritual de iniciação de combatentes.

A palavra quilombo tem a conotação de uma associação de homens, aberta a todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram

submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos (Munanga, 1996, p. 60).

Ao dizer a “conotação de uma associação de homens”, Munanga (1996) resgata uma perspectiva que remonta às práticas africanas de organização comunitária e militar, enfatizando a ruptura com as linhagens familiares tradicionais e a incorporação em uma estrutura coletiva pautada pela igualdade entre membros e pela coesão em torno de objetivos comuns. Essa imagem de “super-homens invulneráveis” não deve ser interpretada literalmente, mas, sim, como uma referência ao poder simbólico que o quilombo assumia, não apenas como espaço físico de resistência, mas também como território cultural e espiritual capaz de desafiar as estruturas opressoras coloniais.

Beatriz Nascimento (2021), uma referência nos estudos sobre o quilombo, diz:

A primeira referência a quilombo que surge em documento oficial português data de 1559, mas somente em 1740, em 2 de dezembro, assustadas frente ao recrudescimento dos núcleos de população negra livres do domínio colonial, depois das guerras no Nordeste, no século XVII, as autoridades portuguesas definem, a seu modo, o que significa quilombo: “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (Nascimento, 2021, p. 152).

O trabalho desenvolvido pela intelectual negra Beatriz Nascimento busca desmistificar a visão limitada e estereotipada dos quilombos, frequentemente associados apenas a “focos de rebelião e insurreição” (Nascimento, 2021, p. 132). Sua principal contribuição reside no combate à ideia de que os quilombos eram espaços habitados por pessoas consideradas criminosas ou negros fujões – uma percepção amplamente disseminada por teóricos de sua época. Como ela destaca:

Até agora a literatura sobre quilombos, tanto a oficial quanto a bibliográfica, desde Nina Rodrigues até Clóvis Moura, se bem que por enfoques totalmente opostos, tem se preocupado predominantemente com seu caráter de rebelião, seu caráter insurrecto (Nascimento, 2021, p. 128).

A abordagem crítica de Beatriz Nascimento evidencia a necessidade de reinterpretar os quilombos, reconhecendo-os como espaços de resistência, organização e preservação cultural para além dos estigmas historicamente construídos.

Os quilombos constituíram um sistema de organização social e política criado por homens e mulheres negras durante o período escravista que se manteve ao longo da escravidão e ultrapassou o século XX, chegando ao século XXI em novas formas de atuação. “O quilombo, embora transformado, perdura” (Nascimento, 2021, p. 131). Eles formalmente se encerram com

a abolição, mas continuam a existir como recurso de resistência e enfrentamento, ainda que não sofram mais o mesmo tipo de repressão.

Nesse processo histórico de criação e preservação de territórios de autonomia, o conceito de *marronagem* fornece uma chave importante para compreender as múltiplas formas de resistência negra nas diásporas. Segundo Dénètem Touam Bona (2020), a marronagem designa tanto a “fuga física das *plantations*” quanto a invenção de modos de vida que escapam às estruturas de dominação colonial e capitalista. Trata-se de uma prática política e existencial de secessão, de criação de um fora da ordem vigente que se manifesta em comunidades furtivas, redes culturais, formas de culto, ritmos e corpos dissidentes. Assim, os quilombos podem ser lidos como expressões territoriais e organizativas da marronagem, funcionando como “matriz de formas de vida inauditas” (Bona, 2020, p. 16), que articulam espiritualidade, solidariedade e imaginação coletiva:

A marronagem – o fenômeno geral da fuga de escravos – pode ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pode alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Faroeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe, etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba); pode lançar mão do anonimato das cidades (Bona, 2020, p. 16).

A “fuga física das *plantations*”, tal como descreve Bona (2020), não é uma evasão inconsequente ou escapista, mas sim um ato político e subversivo:

O refúgio não preexiste à fuga; é ela que o produz, o secreta e o codifica. A arte da fuga, de que a experiência histórica da marronagem representa apenas uma das modalidades, é subversão a partir de dentro, seja esse dentro a colônia ou nossa sociedade de controle – e por mais que ele nos pareça completamente fechado e sem saída. A fuga não é transgressão ilusória em direção a um fora transcendente, mas vazamento da realidade (Bona, 2020, p. 47).

Bona (2020) situa que o refúgio não é um espaço dado, estável ou idealizado como um paraíso alternativo ao sofrimento, não é algo que simplesmente se encontra – ele é criado no ato de fugir. A fuga é um gesto de criação. Isso está profundamente ligado à marronagem: os quilombos, por exemplo, não estavam prontos esperando os negros fugidos da senzala; eles foram construídos no próprio ato de romper com o cativeiro. Fuga e criação caminham juntas.

O gesto “marron”, portanto, não se limita ao passado colonial: ele se atualiza em quilombos urbanos, espaços culturais e artísticos, nas periferias e nas ruas como forma de reexistência frente às violências do racismo estrutural.

Assim, Bona (2020) dialoga com Beatriz Nascimento (2021) ao abordar formas de dissidência que confrontam as narrativas hegemônicas, emergindo na noite como linhas de fuga

que transformam os espaços da exploração capitalista em superfícies heterotópicas – territórios de acolhimento e cultivo da marronagem. “É preciso então ver na marronagem um processo de des-domesticação: um ‘devir selvagem’ libertador. Ser marron é abraçar o movimento de um cipó: deixar-se atravessar pela selva, enquanto a atravessa” (Bona, 2020, p. 81).

Ser marron, para Bona, assim como ser quilombola para Nascimento, é mais do que resistir: é habitar o entre-lugar, mover-se na contramão da captura e produzir, no corpo e no coletivo, outras possibilidades de existência. É o gesto de quem, ao fugir, inventa caminhos, reconectando-se com a força criadora do mundo, selvagem não por ser bárbaro, mas por estar fora do controle.

Ao longo do tempo, os negros e as negras construíram espaços de resistência que, posteriormente, foram reconhecidos como quilombos com o intuito de preservar patrimônios culturais e artísticos afro-brasileiros. Um exemplo marcante é o samba: esse gênero musical, por anos rotulado de forma pejorativa como música de preto, foi alvo de perseguição policial. Quem fosse encontrado com um pandeiro ou cavaquinho nas mãos era imediatamente preso, com base na chamada “lei da vadiagem¹⁵”.

A casa da Tia Ciata é um exemplo concreto de aquilombamento do povo negro. Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia e mudou-se para o Rio de Janeiro com sua filha, onde se casou novamente, tornando-se Mãe-Pequena¹⁶ na casa de João Alabá. A casa da Tia Ciata, localizada na Praça Onze, no Rio de Janeiro, foi um espaço de profunda importância histórica e cultural, especialmente no contexto da formação e fortalecimento do samba. Funcionando como uma espécie de quilombo urbano, o lar de Tia Ciata não era apenas um ponto de encontro, mas também um espaço de resistência, celebração e preservação da cultura afro-brasileira em um período de forte repressão cultural e social.

Sua casa se tornou o berço do samba carioca, um espaço de encontros entre sambistas como Pixinguinha, Donga e João da Baiana, ainda desconhecidos na época. Em um contexto de forte repressão ao samba e às religiões de matriz africana, Tia Ciata desempenhou um papel crucial na resistência cultural, oferecendo sua casa como refúgio para aqueles que celebravam e mantinham viva a cultura afro-brasileira. “A Praça Onze, era um lugar de encontro de negros

¹⁵ A Lei da Vadiagem era aplicada a quem se entregava à ociosidade sem ter renda para se sustentar, ou que se sustentava por meio de ocupações ilícitas. A criminalização da vadiagem teve origem no Código Penal de 1891, que incluía a exibição pública de capoeiragem como vadiagem.

¹⁶ Mãe-pequena é um cargo de destaque em terreiros de candomblé e umbanda e tem, como função, apoiar o líder do terreiro, o pai ou a mãe-de-santo. A mãe-pequena é a segunda pessoa mais importante do terreiro e assume o comando na ausência do pai ou da mãe-de-santo

baianos e ex-escravizados radicados nos morros próximos do centro. A região ficou conhecida como ‘Pequena África’, um reino que seguia a religião, a arte e a culinária da Mãe África, do qual Tia Ciata foi rainha” (Santos, 2023).

Havia na época muita atenção da polícia às reuniões dos negros: tanto o samba como o candomblé seriam objetos de continua perseguição, vistos como coisas perigosas, como marcas primitivas que deveriam ser necessariamente extintas, para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno (sic) “que pega no pesado” de uma sociedade que hierarquiza sua multiculturalidade (Moura, 1995, p. 143).

A ideia de quilombo vai além da simples resistência. Na casa de Tia Ciata, havia uma articulação comunitária que envolvia a alimentação, a religiosidade, a música e o acolhimento de pessoas marginalizadas pelo sistema da época. Esse espaço funcionava como um polo de fortalecimento da coletividade negra, ao mesmo tempo em que promovia a difusão de elementos culturais que se tornariam centrais na formação da identidade nacional brasileira.

O legado da casa de Tia Ciata está presente até hoje. Ela é reconhecida como uma das figuras centrais na história do samba e como símbolo de resistência e preservação cultural. O movimento iniciado em sua casa influenciou diretamente o reconhecimento e a popularização do samba como uma das expressões culturais mais emblemáticas do Brasil. Logo, este lugar não foi apenas um ponto físico de encontro, mas um espaço de luta, criação e inovação cultural que moldou de forma significativa a música e a identidade brasileiras. Essa herança nos lembra da importância de preservar os espaços e as tradições que representam resistência e pertencimento. A casa da Tia Ciata pode ser lida como um quilombo cultural por reunir três dimensões essenciais: espaço de resistência; preservação cultural e construção de identidade.

Como espaço de resistência, assim como os quilombos do período colonial, a casa de Tia Ciata ofereceu um refúgio para negros em um contexto de discriminação racial e vigilância policial. Lá, as tradições africanas e afro-brasileiras eram preservadas e rearticuladas através da música, dança e religiosidade. Como preservação da cultura, a oralidade, os batuques, o candomblé e o samba encontraram ali um solo fértil para florescer, resistindo ao apagamento cultural e à marginalização. E, por fim, como construção de identidade, pois a casa representava um local de fortalecimento identitário, onde a cultura afro-brasileira se expandia e influenciava novas formas de expressão artística.

Os aquilombamentos urbanos, como a emblemática Casa da Tia Ciata, representam formas de resistência, organização e preservação cultural que atravessaram todo o século XX. Essas iniciativas não se restringiram apenas ao campo físico ou comunitário, ampliando-se ao

campo literário e cultural, onde grupos negros articularam espaços próprios de produção e valorização de suas expressões culturais.

Um exemplo significativo desse movimento foi a criação dos *Cadernos Negros*, resultado da inquietação de um grupo de estudantes negros com a ausência e a desvalorização da cultura e da literatura negra no mercado editorial. Esses jovens, inconformados com a hegemonia eurocêntrica nas universidades, começaram a se reunir em 1978 para publicar textos literários que expressassem a diversidade e a riqueza das experiências negras. Posteriormente, esse coletivo foi denominado de Quilombhoje, uma iniciativa que desempenha um papel crucial na difusão da literatura negra no Brasil até os dias atuais.

O trabalho do Quilombhoje, para além de produzir a visibilidade de pessoas negras, subverteu a lógica de exclusão que dominava o mercado editorial. Em um contexto em que as grandes editoras monopolizavam as publicações e negligenciavam as escritas negras, o coletivo construiu um espaço alternativo para que essas vozes pudessem se manifestar. Nesse processo, desafiaram as normas editoriais vigentes, criando um campo de publicação mais plural e resistente.

Os autores dos *Cadernos Negros* buscaram dar visibilidade à sua produção e ampliaram a reflexão sobre a condição de trabalho dos escritores negros, sobre a circulação de seus textos, a marginalidade dessa produção e a linguagem com que se expressam. Numa criação literária mais preocupada com a função social do texto, interessa-lhes, sobretudo, a vida dos excluídos por razões de natureza etnicorracial. A relação entre cor e exclusão passa a ser recorrente na produção literária denominada pela crítica como negra ou afro-brasileira (Fonseca, 2006, p. 17).

Esse movimento literário também se conecta a uma dimensão mais ampla dos quilombamentos: a criação de espaços de pertencimento e de luta. Assim como os quilombos históricos eram microcosmos organizacionais do povo negro, além de refúgios de resistência ao colonialismo e à escravidão, os quilombamentos urbanos e culturais contemporâneos funcionam como territórios simbólicos onde a memória, a identidade e as tradições afro-brasileiras são preservadas e reimaginadas. No caso da literatura, esses espaços são fundamentais para recontar histórias, reivindicar narrativas e confrontar apagamentos históricos.

A persistência do Quilombhoje e dos *Cadernos Negros* ao longo de mais de quatro décadas é um testemunho da força desses quilombamentos culturais, que continuam a promover a autonomia criativa, a resistência política e o reconhecimento da cultura negra como elementos essenciais na construção da identidade brasileira. Essa mesma persistência reverbera

nos coletivos culturais contemporâneos, que se organizam em forma de quilombos para fortalecer e preservar suas culturas:

O Quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitavam sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés¹⁷ (sic), escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos (Nascimento, 2009, p. 203).

Abdias do Nascimento (2009) reflete sua visão defende que quilombos são muito mais do que meros espaços geográficos de resistência física. Para ele, os quilombos são uma expressão ampla e multifacetada de resistência sociocultural e política da população negra no Brasil, assim como foi pontuado por Beatriz Nascimento. O conceito transcende o modelo histórico dos quilombos rurais e se expande para abarcar diversas formas de organização associativa, que serviram como espaços de sobrevivência e fortalecimento identitário dentro de um contexto de opressão e exploração

A tática de aquilombar-se é uma estratégia de resistência usada pelos nossos ancestrais que ficou registrada na memória política dos povos negros, multiplicando-se através de diversos coletivos literários e culturais que estão presentes em todo país, ganhando forma também em saraus e slams. Enquanto herdeiros desse *ethos*, ambos os eventos podem ser vistos como uma tecnologia ancestral porque mobilizam os princípios de solidariedade, horizontalidade e [re]existência. Assim, os slams funcionam como arenas político-culturais onde as vozes historicamente silenciadas têm protagonismo e nas quais poetas e *performers*, ao se expressarem, perpetuam práticas de oralidade, uma das tecnologias mais antigas e potentes de preservação da memória e transmissão de saberes.

Assim, é possível ler os slams como quilombos contemporâneos, pois abarcam um conhecimento e uma forma de organização que vem dos “mais velhos”, nossos ancestrais. Como estamos na época dos avanços tecnológicos cada vez mais rápidos, caímos na armadilha

¹⁷ A palavra Afoxé, de origem Iorubá, pode ser traduzida como “a fala que faz”. O afoxé é uma herança dos povos africanos que chegaram ao Brasil com os escravizados e tem raízes na Bahia, no século XIX. O afoxé é patrimônio cultural imaterial do estado da Bahia.

de pensar que tecnologia é uma prática contemporânea do século XXI e esquecemos que, desde a descoberta do fogo, o ser humano faz tecnologia:

A palavra tecnologia provém de uma junção do termo *tecno*, do grego *techné*, que é saber fazer, e *logia*, do grego *logus*, razão. Portanto, tecnologia significa a razão do saber fazer (Veraszto *et al.*, 2009, p. 21).

A tecnologia surgiu muito antes dos conhecimentos científicos, muito antes que homens pudessem pensar nela como um conjunto de técnicas de evolução da sociedade (Veraszto *et al.*, 2009). O estudo promovido por Veraszto *et al* (2009)

[...] apresenta uma compreensão alternativa de tecnologia que permite relacionar demanda social, produção tecnológica, política e economia ao enfatizar o processo que conduz o desenvolvimento tecnológico e ao incorporar a ele os aspectos culturais e organizacionais, além dos aspectos técnicos (Souto, 2021, p. 153).

Deste estudo, vale um destaque para me ater ao que interessa a essa discussão, a seção intitulada: “Sociossistema: um novo conceito de tecnologia”. Aqui, o conceito de *sociossistema* oferece uma abordagem alternativa para entender a tecnologia. Diferentemente das visões tradicionais, que reduzem a tecnologia a instrumentos ou a resultados científicos aplicados, essa perspectiva a reconhece como um processo interativo que integra demandas sociais, produção tecnológica, política e economia. Cada artefato tecnológico, ao ser desenvolvido, carrega um conjunto de influências culturais, econômicas e políticas que moldam suas características e aplicações (Veraszto *et al.*, 2009).

Assim, a tecnologia não é vista como autônoma ou isolada, mas como parte de um sistema que interage com o ambiente social e cultural. Essa interação permite compreender a flexibilidade interpretativa das tecnologias e a carga política que elas frequentemente possuem. Além do mais, o conceito destaca a importância de envolver diferentes agentes sociais no desenvolvimento tecnológico, substituindo a lógica puramente técnica pela valorização de aspectos organizacionais e culturais.

No mais, a visão do *sociossistema* desenvolvida pelos referidos autores prioriza a participação democrática e a transparência no desenvolvimento tecnológico, reconhecendo a interdependência entre tecnologia, sociedade e cultura. Destarte, a tecnologia é concebida como uma prática social complexa que não apenas molda, mas também é moldada pelo meio social e cultural em que se insere. Essa perspectiva oferece uma análise mais ampla e crítica, enfatizando que a tecnologia, além de técnica, é uma construção social imbuída de valores, objetivos e interesses diversos.

Dito isto, pensar os slams como tecnologias ancestrais é enxergar, nesse movimento cultural, raízes e conexões com os antepassados, desde sua organização social e política até a formação de uma ideia de pertencimento e resgate de memória. Como pontua Abdias do Nascimento (1980, p. 12): “resgatar nossa memória significa resgatarmos a nós mesmos do esquecimento, do nada e da negação, e reafirmarmos a nossa presença ativa na história pan-africana e na realidade universal dos seres humanos”. Os *slams* funcionam como agentes de resgate de histórias e narrativas que foram e são apagadas ou silenciadas no discurso oficial, criando um arquivo vivo onde os *slammers* são os guardiões de uma memória coletiva.

Os slams surgem como espaços de resistência nos quais a oralidade ocupa um lugar central. Na cultura afro-brasileira, essa oralidade possui raízes profundas, atuando historicamente como um dos principais meios de transmissão de saberes, experiências e tradições – especialmente em contextos nos quais a escrita formal era inacessível ou mesmo negada à população negra. Ao darem voz a narrativas que evocam memórias de luta, heranças culturais e histórias sistematicamente silenciadas, os slams não apenas resgatam a memória coletiva, mas também a atualizam em cena, reafirmando identidades e reconstruindo pertencimentos.

É essa paisagem que se desenha diante de nós quando estamos nos slams: a oralidade preenche o espaço e ecoa nos ouvidos dos espectadores atentos, que vibram e rememoram histórias em verso. Estabelece-se assim uma forte ligação de pertencimento com os ancestrais ao mesmo tempo em que se preserva, celebra e denuncia as opressões de ontem e de hoje. O slam, como bem pontua Amanda Julieta (2023), tornou-se um espaço fundamental para poetas da periferia, que materializam memórias em seus versos, transformando a palavra em ato de resistência.

Minha experiência com o Slam Dê Ideia (SDI) exemplifica bem essa dinâmica. Lá, histórias e narrativas são versificadas por meio da oralidade com o objetivo de conscientizar e informar sobre memória e ancestralidade. O palco do SDI é um espaço de reverberação onde artistas se encontram não apenas num movimento de competição, mas, sobretudo, de celebração de vozes resistentes num resgate das raízes negras que ficaram silenciadas por um bom tempo.

Cada performance se torna um ato político e cultural, reafirmando o valor das tradições orais e o papel da poesia na construção e preservação da memória coletiva, debatendo o passado, o presente e o futuro. Seja no palco do SDI, do Slam das Minas, Slam da Guilhermina ou Slam Resistência, os corpos negros performam poeticamente suas dores e frustrações, desejos e paixões, narram suas histórias, retratam em versos e performance a brutalidade que foi a escravidão, tal como faz o poeta, *slammer* e multiartista Dudu Neves, em *Conto Ancestral*:

Ainda posso ouvir as correntes se arrastar,
o chicote marcar,
marcas que ainda posso sentir!

Ainda posso ouvir o som da sirene da viatura tocar,
o gatilho apertar,
atirar num menino daqui!

É que arrastaram Cláudia!
Rafa Braga em uma jaula!
Marielle morta, vão vim atrás de mim!

Tanta ferida exposta!
Luto cravado na memória!
Menor com o uniforme da escola! Não conseguiu reagir!

E eu ainda tenho que resistir!
E eu ainda tenho que resistir!
E eu ainda tenho que resistir!

Ogunhiê, não me deixe sofrer tanto assim!
Ogunhiê, não me deixe sofrer tanto assim!

É que eu eu vim de lá, do lado de lá,
me trouxeram pra cá,
eu acho que o plano deles era me matar aqui!

É que eu vim de lá, sou de África.
Mas da onde eu sou?
Já que África não é um país?

Querem me silenciar,
minha história apagar,
A minha ancestralidade ocultar!
[...]
(Conto Ancestral – Dudu Neves¹⁸)

Esse grito performático de memória, dor e resistência negra emitido na poética de Dudu Neves, estruturado como um fluxo intenso de denúncia e clamor, entrelaça elementos da história da escravidão, da violência policial contemporânea e da espiritualidade de matriz africana. São esses tipos de versos que se fazem presentes em tantas outras batalhas de slam pelo país, ecoando desde vozes periféricas para retratar temas de seu cotidiano, como observado por Amanda Julieta:

Os *slams* têm sido fundamentais na projeção de vozes de poetas identitariamente marginalizadas/marginalizados, principalmente jovens negras/negros, mulheres e LGBTQIA+, desmistificando a imagem do poeta

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JkIfF9SEoho>

como alguém escolhido pelas musas e possibilitando a veiculação de discursos outros na literatura brasileira contemporânea. Através das batalhas, ganha potência uma poesia que fala sobre as urgências dos subalternos (*sic*) e que não estaciona nos livros, mas circula de boca em boca, de corpo em corpo, entre bairros, cidades, países (Julieta, 2023, p. 60).

E são essas urgências que o *slammer* Dudu Neves traduz em seu poema, configurando-o como um ato de resistência que confronta o racismo. Os *slammers* utilizam de suas performances poéticas para reafirmar a importância das vozes negras e desestabilizar narrativas hegemônicas, fazendo com que essas performances não sejam apenas estéticas, mas também políticas, um chamado à reflexão, um ato de denúncia e um convite à ação transformadora.

Assim como os quilombos resistiam à imposição de estruturas coloniais, eventos lítero-culturais contemporâneos, como os slams, desafiam as hegemonias culturais e linguísticas, criando um espaço para a expressão de existências marginalizadas. Os temas abordados – racismo, desigualdade, violência de gênero, LGBTQIAPN+fobia, amor – ecoam lutas contemporâneas, conectando-as às resistências históricas.

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos abetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia epos* revolucionário, da *utopia*) (Bosi, 2000, p. 144).

Bosi (2000) aborda como a poesia, em seu âmbito estético e cultural, opera como um ato de resistência diante de diferentes formas de opressão, alienação ou crise. Ele sugere que a resistência, no campo poético, assume múltiplas estratégias, cada uma delas respondendo a contextos históricos e culturais específicos. Essa discussão levantada pelo autor corrobora com a ideia de pensar os Slams como aquilombamento e dialoga com o pensamento do SDI:

É o povo preto periférico, no mesmo espaço, pensando as mesmas coisas, discutindo, se ouvindo, se escutando, pensando formas de sobreviver, pensando formas de falar sobre suas subjetividades, entendendo que através da arte é possível. [...] é a ideia de juntar, de estar junto. O Slam não é só a competição, tem o momento da competição, tem também o momento do microfone aberto onde qualquer pessoa pode chegar lá, mostrar sua arte, se expressar (Slam Dê Ideia, 2024, entrevista pessoal).

Embora os slams aconteçam em diferentes comunidades, sendo concebidos e realizados por jovens de diversas características, a prática de aquilombamento é um elemento central presente nesses eventos, unindo diversas comunidades de slams. Trata-se de reunir os nossos,

agregar valores e construir laços que vão além da competição, reforçando, assim, um movimento de encruzilhada, “princípio dinâmico e epistêmico” (Martins, 1997), em que emergem formas de resistência e reexistência, criando um movimento que funciona como mecanismo de confraternização solidária, unindo o povo negro em torno de uma causa comum: fim do genocídio negro.

Na concepção de Leda Maria Martins (1997), a encruzilhada não é apenas um espaço físico, mas um lugar simbólico, filosófico e ritual, em que diferentes temporalidades, experiências e saberes se encontram. É nesse cruzamento de caminhos que se constituem subjetividades negras em processo, insurgentes, marcadas por memórias coletivas e saberes ancestrais. Assim, ao pensarmos os slams como práticas culturais encruzilhadas, podemos entendê-los como territórios de articulação entre o ancestral e o contemporâneo, entre o individual e o coletivo, entre a denúncia e a celebração. A performance poética nesses espaços torna-se, portanto, uma forma de reexistência, forjada na dinâmica do encontro e da partilha, nos gestos, nas palavras, nos corpos que se lançam à cena e à escuta.

O movimento performático e político gestado na encruzilhada funciona como um mecanismo de confraternização solidária, unindo o povo negro em torno de uma causa comum: o fim do genocídio negro. Mas, mais do que denunciar, esses encontros forjam novas formas de vida e de resistência, inventam mundos possíveis na borda, na fresta, na dobra dos saberes que a colonialidade tentou apagar.

Nos quilombos, a oralidade era uma prática central para manter viva as memórias ancestrais, os rituais, as línguas e as histórias. Nos slams, a palavra falada é igualmente potente: ela carrega ritmo, emoção e história, de modo que cada performance atualiza a tradição oral, dialogando com o contemporâneo enquanto honra o passado, preservando viva a memória e as tradições:

São os aspectos simbólicos que lhe são atribuídos que fazem do fenômeno em questão uma tecnologia de organização social e cultural, da mesma forma que são esses os aspectos que acabam por revelar outra narrativa sobre a experiência do quilombo, a narrativa elaborada e transmitida por aqueles e aquelas que criaram, fundaram e viveram o quilombo (Souto, 2021, p. 156).

Hoje, os slams espalhados pelo Brasil formam uma rede viva que pode ser compreendida como uma extensão dos quilombos. Essa rede não apenas conecta comunidades periféricas e marginalizadas, mas também fortalece uma identidade coletiva que resiste à homogeneização cultural e atua como um contrapositionamento ao sistema dominante.

Este é um pensamento também defendido por Paula Villa (2007), que reconstrói o quilombo não só como categoria histórica, mas como *categoria viva e político-estética*, ancorado em voz, performance e memória. Ela dialoga com Abdias do Nascimento (2009) e Beatriz Nascimento (2021) para afirmar que o quilombo é um espaço de liberdade em disputa com o projeto colonial e nacional. Quilombo não é uma categoria somente do passado. Está vivo como categoria política, como lugar simbólico de luta e de resistência, como espaço de reexistência (Villa, 2007).

Outrora, com base no pensamento de Foucault (2001), li os saraus como heterotopias literárias. Contudo, em um movimento político de afirmação afrocentrada, passei a enxergar os movimentos culturais coletivos, como os slams, como verdadeiros quilombos. Esses espaços não apenas se configuram como contraposicionamentos frente a um sistema hegemônico e opressor: eles efetivamente promovem um sentimento de partilha e união entre comunidades. Esse processo reforça a ideia dos slams como quilombos culturais, destacando suas funções de resistência, criação de espaços de autonomia e fortalecimento do senso de pertencimento:

Os quilombolas dos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX nos legaram um patrimônio de prática quilombista. Cumpre aos negros atuais manter e ampliar a cultura afro-brasileira de resistência ao genocídio e de afirmação da sua verdade. Um método de análise, compreensão e definição de uma experiência concreta, o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo (*sic*), do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país (Nascimento, 2009, p. 3).

Abdias do Nascimento (2009) chama a atenção para o quilombismo como um símbolo de resistência ativa e uma filosofia prática que conecta o passado ao presente, orientando a luta por justiça, autonomia e pertencimento no Brasil contemporâneo, além de reforçar que essa herança é uma base para enfrentar os desafios atuais que a população negra vive ainda no século XXI, como o genocídio de jovens negros.

Por isso, faz sentido pensar nos slams como tecnologias ancestrais, uma vez que eles estão calcados em um pensamento filosófico de quilombismo, ou seja, um pensamento de pertencimento que une seus membros não só pela cor de sua pele, mas pelo ideal de compartilhamento mútuo de ideais. Seguindo este pensamento, concordo com Santana *et al.* (2019) quando afirmam:

Dizer, portanto, que saraus [e slams] são quilombos não é mera força de expressão. [...]. Saraus – e as demais iniciativas que mencionamos aqui, “não importam as aparências e os objetivos declarados” – são também (e sobretudo) “genuínos focos de resistência física e cultural.” Mas mais, muito mais do que isto: interessa destacar que estamos falando de iniciativas, de dinâmicas, de

ações que vão muito além da resistência. Falamos aqui de uma mudança substancial na abordagem e na compreensão destes processos (Santana *et al.*, 2019, p. 230 – grifo nosso).

Essa citação mostra como chamar os slams de quilombos não é apenas um simbolismo. Santana *et al.* (2019) reforça que tanto os saraus como os slams, realizados nas periferias e por corpos racializados, encarnam o espírito dos quilombos como espaços concretos de insurgência. É preciso, portanto, mais do que enxergar os slams como reações defensivas, pensá-los como ações afirmativas que constroem novas epistemologias e novas formas de vida, gerando assim uma mudança de chave na forma como são compreendidos: de *resistência*, para *reexistência*; de *defesa*, para *criação*.

Essa mudança de chave não é apenas semântica: ela representa uma inflexão epistemológica e política na forma como lemos as práticas culturais periféricas. Resistir pressupõe um confronto direto com uma estrutura opressora, uma posição reativa frente à violência sistêmica. Já reexistir, como propõe Ana Lúcia Silva Souza (2011), é recriar-se a partir das ruínas, é inventar linguagens e subjetividades nos interstícios do silenciamento. O letramento que nasce daí não é um subproduto da exclusão, mas uma nova forma de vida que se sustenta em saberes próprios, em práticas simbólicas e em vínculos comunitários.

No campo do slam, essa reexistência se manifesta para além do conteúdo das falas, que denunciam o racismo, a violência policial, o machismo, a LGBTQIAPN+fobia. Ela se coloca na própria forma de existir do poeta-*performer*: um corpo negro, periférico, *queer* ou dissidente ocupando o centro da cena, falando alto, sendo escutado. A palavra vira presença, a presença vira ocupação e a ocupação vira gesto criador, isto é, criação, não apenas defesa.

Portanto, a potência dessa virada está em superar o lugar da vítima e inscrever-se como sujeito produtor de mundo. É a recusa de se entender apenas como o “outro do sistema” e a afirmação de que há um sistema outro sendo gestado. Como afirma Souza (2011), esses letramentos de reexistência não são lineares, homogêneos ou domesticados: são multimodais, críticos e afetivos, forjados nas margens, mas voltados para o centro da experiência humana.

Ler os slams a partir dessa lógica nos permite compreendê-los como expressão de uma *práxis* política e poética de invenção de si, de reconfiguração da linguagem, de construção de sentidos e pertencimentos. É uma poética da reexistência porque é, antes de tudo, uma estética da vida em movimento.

Nos slams, assim como nos quilombos, o foco está na construção de uma comunidade baseada no compartilhamento mútuo de ideias, experiências e valores, fortalecendo laços coletivos e promovendo a resistência cultural. Essa conexão entre passado e presente reflete a

continuidade de práticas de solidariedade, autonomia e resistência que sustentam a luta por justiça e igualdade. Os slams transcendem a simples performance artística, transformando-se em espaços onde narrativas periféricas encontram voz, onde saberes ancestrais dialogam com questões contemporâneas e onde o ato de resistir se manifesta de forma poética.

Pensar os slams como quilombos culturais nos convida a refletir sobre como a palavra, oral e escrita, pode ser uma ferramenta de luta, cura e transformação. É nesse contexto que essas manifestações se consolidam como uma forma de insurgência cultural, revelando a potência de comunidades que, apesar das adversidades, continuam a reinventar modos de existir, resistir e criar. E isso dá aos *slammers* uma responsabilidade maior, pois, como pontua Neves (2017, p. 97): “Promover a poesia oral, falar poesias (*spoken word*), ler, escrever, declamar, divulgar, promover batalhas de performances poéticas, transformar os slams em linguagem, em educação – eis os desafios dos/das *slammers* no mundo contemporâneo”.

E são esses desafios e comprometimentos que vejo no Slam Dê Ideia. Amparado em uma ideia de território literário e cultural, seus organizadores constroem laços de fraternidade, empatia e identificação com a comunidade e os artistas que pisam no palco. O SDI se configura como um aquilombamento e, nesse aquilombamento contemporâneo, o microfone se torna lança e escudo: ferramenta de denúncia, mas também de cuidado coletivo. O Slam Dê Ideia, ao reunir vozes plurais em uma mesma roda, reativa memórias herdadas (Pollak, 1992) e atualiza saberes ancestrais, criando pontes entre passado, presente e futuro. Mais do que um evento poético, ele se torna um espaço-tempo de afirmação identitária, de insurgência estética e de reinvenção da cena literária a partir da negritude, da oralidade e da performance.

4 ENCRUZILHADAS DA PERFORMANCE: CORPO, VOZ E CENA NO *POETRY SLAM*

*Acharam que nos derrotaram, que tinham todos na mão
Pensaram que nos derrubaram, que não ia ter reação.
Mentiram dizendo que a gente não tinha história ou passado
Feriram nossa identidade falando que a gente cultua o diabo
Serviram nossa autoestima na bandeja aos porcos
E riram dizendo que nossos deuses estavam mortos*

**Lázaro, Dum Dum e Heider (OPANIJÉ).
Encruzilhada.**

4.1 ENCRUZILHADAS PERFORMÁTICAS NOS *POETRY SLAMS*

A produção intelectual contemporânea ganha outros espaços de produção para além dos centros canônicos de conhecimento: as periferias brasileiras. Desde a explosão do hip-hop, na década de 1980, e das produções literárias marginais dos anos de 1990, culminando com os saraus periféricos, que se iniciaram em São Paulo, com a COOPERIFA, a periferia se torna palco de um *boom* cultural que abalou, política e geograficamente, os espaços de saber e produção cultural. A cultura periférica se torna então signo de um movimento lítero-cultural contemporâneo que veio para ficar.

No cerne dessa efervescente produção literária periférica, a oralidade se destaca como um elemento estruturante na disseminação da cultura marginal-periférica. É por meio da voz, meio ancestral de transmissão de saberes, que essas expressões culturais ganham corpo e irradiam seus ecos pelos territórios urbanos. Tal centralidade da oralidade remonta às tradições afro-brasileiras, cuja produção de conhecimento já era profundamente enraizada no verbo falado muito antes do sequestro de povos africanos para as Américas.

Nesse sentido, faço eco ao entendimento de Paula Villas de que “as vocalidades em performance [...] são apenas abordáveis através do contato em campo. Entendo a vocalidade como memória in-corporada, voz-memória que a performance atualiza” (Villas, 2007, p. 27). É essa voz-memória que pulsa nas práticas da oralitura das periferias, atualizando saberes coletivos, afetos e cosmologias de resistência.

Para além da mera fala, a palavra falada nos slams se torna ato, atualização e denúncia. “A palavra atualiza, já que é geradora e formadora; traz ao presente, por isso é ato” (Villas, 2007, p. 26). Assim, a literatura marginal-periférica retoma e ressignifica a herança de tradições

orais que resistem à colonialidade do poder, sustentando o verbo como força que narra, convoca e reivindica lugares de fala e de escuta.

Como destaca Villas (2007, p. 27), “uma das principais hipóteses dessa tese é que a voz é incapturável no exercício mimético”. Desse modo, a oralidade periférica não se contenta em repetir formas: ela (re)inventa estéticas próprias, insurgindo-se contra tentativas de captura e apagamento, forjando o verbo falado como ferramenta de resistência, memória e afirmação identitária.

Ou seja, para Paula Vilas (2007), a voz que emerge das performances culturais tradicionais carrega uma força viva que não pode ser reduzida a uma mera imitação ou cópia. Ao dizer que é *incapturável*, a autora denuncia que toda tentativa de reprodução mimética (seja por pesquisadores, artistas ou instituições) arrisca descontextualizar, esvaziar e até expropriar essa voz, apagando suas camadas de memória, corpo e ancestralidade. A vocalidade, tal como ela propõe, não é apenas um som ou um texto falado, mas uma memória *in-corporada* que se atualiza no ato performático e que só pode ser compreendida no encontro direto, na escuta sensível e na abertura para ser atravessada pelo outro. Assim, ao invés de capturar e reproduzir, o compromisso ético é narrar a partir do impacto, respeitando a diferença e o *entrelugar* em que essa voz se manifesta como resistência, saber e potência transformadora.

A compreensão da voz como memória viva e resistência conecta-se diretamente à forma como as expressões literárias periféricas transformam o verbo falado em território de afirmação identitária – diálogo que se amplia para outras experiências da diáspora. Este diálogo é observado não apenas no contexto brasileiro, mas também em outras expressões culturais da diáspora africana, especialmente nos Estados Unidos, onde, durante o *Harlem Renaissance* e a ascensão do *jazz*, a oralidade e a musicalidade foram elementos centrais para a construção de uma identidade cultural negra.

O *Harlem Renaissance* é amplamente reconhecido como um dos períodos mais significativos e influentes da história dos Estados Unidos, destacando a entrada dos afro-americanos no cenário artístico, literário e cultural do país. Esse movimento não apenas consolidou a presença negra nas artes nacionais norte-americanas, mas também celebrou a riqueza e singularidade da vivência afro-americana:

O *Harlem Renaissance* [conhecido também como *New Black Movement*] surgiu como uma explosão artística que unia tudo o que por tantos anos fora desvalorizado e reprimido na população negra, como sua cultura, arte e religião. Afinal, quando os negros sequestrados da África chegavam aos Estados Unidos, todo seu passado e ancestralidade eram apagados: seus nomes eram trocados por nomes americanos, eles perdiam seus sobrenomes e tinham

suas religiões demonizadas, criando assim uma lacuna de identidade cultural, estética e intelectual própria (Alves, 2020, s/p).

Além disso, o *New Black Movement* trouxe uma produção literária e musical marcante, nas quais a palavra falada e o ritmo se tornaram instrumentos de resistência e afirmação cultural. Antes, porém, houve o *blues*, importante gênero musical negro que foi a matriz de tantos outros gêneros. O *blues* surgiu nas fazendas enquanto os escravizados cantavam durante a árdua jornada de “trabalho¹⁹” nas lavouras de algodão.

O *blues* surge da fusão entre tradições orais africanas e a resistência às condições desumanas da escravidão nos Estados Unidos. As chamadas *work songs*²⁰ expressavam a tristeza e a revolta dos escravizados diante da situação imposta a eles. Nesse contexto, a musicalidade floresceu, dando origem ao que o cantor de rap baiano Baco Exu do Blues denomina como *Bluesman*:

Sou primeiro ritmo a formar pretos ricos
 Primeiro ritmo que tornou pretos livres
 Anel no dedo em cada um dos cinco
 Vento na minha cara eu me sinto vivo
 A partir de agora considero tudo blues
 O samba é blues
 O rock é blues
 O jazz é blues
 O funk é blues
 O soul é blues
 Eu sou Exu do Blues
 Tudo que quando era preto era do demônio
 E depois virou branco foi aceito eu vou chamar de blues
 É isso entenda, Jesus é blues. Falei mermo! (Blues, 2018).

O *blues* é mais do que apenas um lamento: é celebração da liberdade conquistada e uma afirmação de identidade. Ainda assim, como é feita a crítica por Baco Exu do Blues, o gênero não foi valorizado pelos brancos, sendo percebido apenas como queixas e não como uma potente forma de resistência afro-americana contra aquele sistema opressor. Quando o movimento *Harlem Renaissance* surge, põe em destaque o *blues* e o *jazz*, dando o valor devido que, por longos anos, lhes foi negado.

¹⁹ Ao colocar “trabalho” entre aspas, questiono uma narrativa que muitas vezes normaliza ou suaviza a brutalidade da escravidão. O termo “trabalho” carrega uma noção de contrato, de troca, de agência mínima de quem o executa – o que não se aplica à escravidão. O trabalho pressupõe remuneração, ainda que simbólica, enquanto a escravização era um regime de exploração total, no qual a força de trabalho das pessoas negras era sequestrada sem qualquer tipo de escolha ou compensação.

²⁰ Nos Estados Unidos, os negros escravizados cantavam canções de trabalho (*work songs*) enquanto trabalhavam. Essas canções consistiam num sistema de chamada e resposta, em que uma pessoa cantava um verso e os demais respondiam.

Ampliando mais essa discussão, Paul Gilroy (2001) destaca que, por meio de suas expressões estéticas – especialmente a música –, os negros têm articulado valores éticos junto à ação política, constituindo uma conquista histórica fundamental nos processos de emancipação via representação cultural e política. Ele compreende a música negra como uma forma de narrativa insurgente que, por meio do discurso, constrói uma contracultura enraizada na experiência da diáspora. O historiador entende que a força crítica do movimento abrange o anticapitalismo, mas vai além dele, direcionando-se, sobretudo, contra o capitalismo racial.

É o caso do hip-hop, que mobiliza uma política voltada para a concretização de objetivos como a justiça livre de racializações, a racionalização dos processos produtivos, a construção através de narrativas de sujeitos marginalizados e as construções sociais das categorias raciais:

Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no *South Bronx*, onde a cultura jamaicana do *sound system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes (Gilroy, 2001, p. 89).

Ao pensar a construção social das categorias raciais, dialogo com a análise de Frantz Fanon (2008, p. 162), que identifica, nessas relações de poder, a presença de uma “imposição cultural irrefletida”. Ou seja, como certos valores, normas, imagens e discursos da cultura dominante são impostos às populações racializadas como se fossem universais, neutros ou naturais, não havendo questionamento de sua origem, intencionalidade ou efeitos. Essa imposição molda subjetividades, legitima desigualdades e sustenta a colonialidade e o racismo estrutural, muitas vezes sem consciência explícita de quem a reproduz – por isso, Fanon (2008) a classifica como irrefletida.

Nesse sentido, é possível afirmar que a oralidade, como uma prática cultural, não apenas resiste, mas também reconfigura os modos de existir e narrar do povo negro nas diásporas. Ao ser transmitida por meio do corpo, da voz e da performance, ela atua como contra-hegemonia simbólica, desestabilizando as formas oficiais de conhecimento e memória. Esse movimento dialoga diretamente com a crítica de Frantz Fanon (2008) à imposição cultural irrefletida, pois a oralidade torna-se uma ferramenta para desmontar o discurso dominante que, historicamente, deslegitimou as epistemologias negras.

Essa trajetória ressoa fortemente junto à produção cultural afro-brasileira, de modo que a voz e a performance são ferramentas de preservação, reinvenção e comunicação do saber comunitário, mesmo em cenários de marginalização. Assim, observar como a oralidade perpassa diferentes territórios da diáspora africana permite reconhecer uma continuidade histórica e cultural, evidenciando a persistência desse legado vital nas Américas.

Um exemplo marcante dessa presença das tradições orais africanas no Brasil é a capoeira, prática que entrelaça dança, luta e música e é profundamente enraizada nos saberes trazidos pelos povos africanos escravizados. Mais do que uma forma de combate, a capoeira é um território simbólico de resistência onde o corpo em movimento dialoga com o toque do berimbau, os cantos em roda e os ensinamentos passados de mestre a discípulo. A oralidade é o fio que costura todos esses elementos: ela guia os rituais, transmite valores, narra histórias e mantém viva uma memória coletiva.

Como aponta Araújo (2004, p. vii):

[...] a Capoeira Angola proposta pela escola *pastiniana* como uma *práxis* pedagógica articulada à ancestralidade e que toma a ancestralidade, a oralidade e a comunidade como paradigmas de pertencimento à dinâmica das tradições africanas no Brasil.

É por essa tessitura que o jogo, a música, os cantos e a roda se tornam “um importante instrumento na estruturação da identidade nacional” (Araújo, 2004, p. 8), marcando presença como saber vivo, que se mantém pela fala, pelo gesto e pela coletividade.

A capoeira, assim como outras manifestações culturais periféricas, afirma uma pedagogia própria: suas bases estão assentadas na pertença à escola *pastiniana* como aspecto de resistência cultural frente aos processos de massificação (Araújo, 2004). É nessa pertença que o verbo cantado e improvisado encontra força de resistência e de reinvenção, revelando que “a Capoeira Angola constitui, por si só, um universo de conhecimento específico reproduzido principalmente através da oralidade” (Araújo, 2003, p. 7).

Assim, na roda da capoeira – como na roda do slam – a voz, o corpo e a memória ancestral se entrelaçam, orientando o entendimento do sentido da sua iniciação como um esquema de organização cultural capaz de apresentar-se como uma proposta pedagógica própria (Araújo, 2004). Desse modo, a palavra, o canto e o corpo se tornam territórios onde se forjam identidades negras, se preservam heranças e se disputam narrativas.

Outros contextos globais também refletem a relação entre voz e memória cultural. Na Jamaica, por exemplo, o *dub poetry*²¹ conecta ritmo e palavra como forma de crítica social e preservação identitária. Na África Ocidental, os *griots* mantêm viva a tradição oral, atuando como guardiões da história e da cultura de suas comunidades. Esses exemplos reforçam que,

²¹ *Dub Poetry* é uma forma de desempenho de poesia de origem caribenha, que evoluiu a partir de música *dub*, consistindo em palavra falada sobre o ritmo do reggae na Jamaica na década de 1970.

em diferentes territórios da diáspora africana, a voz permanece uma poderosa ferramenta de transmissão cultural, resistência e reinvenção das tradições ancestrais.

Com isso, a África, berço da humanidade, retaliada de diversas formas, se constituiu como nascedouro das culturas negras na diáspora, epicentro de um ideal de nação-mãe a que os negros diaspóricos deveriam regressar algum dia, transformando, à custa de muita dor, sangue suor, a pálida cultura europeia que por terras brasileiras reinava. E como não trouxe livros ou registros escritos, foi através da oralidade que se alastrou a cultura negra em terras brasileiras.

Leda Maria Martins (1997) deixa evidente que as culturas negras são culturas das encruzilhadas, pois se hibridizam com as culturas que são confrontadas.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou agrafos, com que se confrontaram (Martins, 1997, p. 26).

Com essa afirmação, a autora sublinha a capacidade das culturas negras de se recriarem e se ressignificarem, mesmo diante de cenários de opressão, estabelecendo diálogos com diferentes expressões simbólicas. Esse processo não significa perda, mas potência: um campo fértil onde a memória oral africana se entrelaça com sistemas culturais diversos, garantindo a construção de uma identidade dinâmica e resistente.

A noção de encruzilhada, portanto, remete à criação contínua e inovadora das culturas negras nos territórios americanos, ou *Amefricanos*, como propõe Gonzalez (1988). Esse processo também se deu através da língua, que sofreu significativa influência de línguas indígenas e africanas. Por isso, defendemos o pensamento da intelectual Lelia Gonzalez ao propor que o português falado no Brasil deveria ser denominado *pretuguês*, pois carrega profundas raízes linguísticas africanas: “Mais precisamente, coube à mãe preta, enquanto sujeito suposto saber, a africanização do português *falado* no Brasil (o ‘pretuguês’, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira” (Gonzalez, 2020, p. 45).

Gonzalez (2020) aponta que a língua exerce duas funções principais: a primeira, de ordem sintagmática, volta-se para o registro do real e a manutenção de sentidos. A autora enfatiza que a língua atua como uma “estrutura de exclusão do sujeito”, pois sua dimensão formal se impõe, limitando a capacidade de interpretação (Gonzalez, 2020, p. 340).

A função de segundo grau, em que ela insere o pretuguês, é denominada como paradigmática:

[...] ou seja, naquela cujo princípio codificador é a substituição e cujas relações predominantes são determinadas pela similaridade. Enquanto a função de primeiro grau implica uma descrição linear, na predominância das relações de equilíbrio, a função de segundo grau implica uma relação transformacional. [...] Ao contrário do sintagma, onde ocorre uma univocidade de sentido, no paradigma ocorrem relações polissêmicas, isto é: uma abundância de significado que é alimentada pela abundância do significante (Gonzalez, 2020, p. 339).

O pretuguês se inscreve nessa função ao reenquadrar e disputar sentidos e valores da cultura dominante a partir de uma perspectiva africanizada, algo possibilitado pelas relações de proximidade de sentido que a polissemia permite. Desse modo, o pretuguês não se destaca apenas por ter influenciado a “forma” do português de Portugal, mas também por desempenhar uma função paradigmática.

Línguas como o quicongo, o quimbundo e o umbundo, mais do que influenciaram o idioma europeu transplantado para o território brasileiro: enraizaram nele vocabulários que se tornaram parte essencial da língua brasileira. A noção de pretuguês revela, deste modo, uma dimensão híbrida e resistente da linguagem, mostrando como os povos africanos escravizados além de preservarem traços culturais, também transformaram a própria língua imposta a eles, moldando-a com suas tradições fonéticas, semânticas e sintáticas.

Essa perspectiva nos leva a refletir sobre como a língua se torna um território de disputa e criação em que o legado africano permanece vivo no cotidiano brasileiro, seja em expressões populares, como na música e na culinária, ou em práticas culturais diversas. Pensar o português como pretuguês é reconhecer para além da influência das línguas africanas, destacando a força de uma resistência cultural que ultrapassa séculos. Assim, a linguagem, mais do que um simples instrumento de comunicação, transforma-se em um espaço de memória, identidade e afirmação política. Segundo a pesquisadora baiana Yeda Pessoa de Castro (2016, p. 1):

Se as vozes dos quatro milhões de negro-africanos que foram trasladados para o Brasil ao longo de mais de três séculos consecutivos não tivessem sido abafadas em nossa história, por descaso ou preconceito acadêmico, hoje saberíamos que eles, apesar de escravizados, não ficaram mudos, falavam línguas articuladamente humanas e participaram da configuração do português brasileiro não somente com palavras que foram ditas a esmo e ‘aceitas como empréstimos pelo português’, na concepção vigente, mas também nas diferenças que afastaram o português do Brasil do de Portugal.

A mudez não é e nunca foi característica dos povos negros. Poetizando a discussão, sem com isso romantizar as dores, posso trazer um trecho muito assertivo da canção “Milagres do povo”, de Caetano Veloso, que diz: “Quem descobriu o Brasil?/ Foi o negro que viu/ a crueldade

bem de frente/ E ainda produziu milagres de fé/ no extremo ocidente” (Veloso, 1985). Dor, sangue e suor são palavras quase sempre presentes na oralitura dos povos negros. Por isso, para escrever teórica e criticamente sobre “artes negras” (Gilroy, 2001, p. 59), são precisos outros operadores teóricos, uma outra abordagem conceitual.

Edmilson de Almeida Pereira (2022) reforça que as manifestações poéticas de origem africana e afro-brasileira ainda ocupam um espaço limitado na crítica literária brasileira. Segundo ele, essa situação se deve, em parte, à dificuldade de reconhecer essas expressões poéticas, uma vez que o cânone literário predominante no país é fortemente influenciado pela tradição ocidental, que privilegia determinados modelos líricos e estruturas textuais escritas.

Reis (1992), seguindo essa mesma linha de pensamento, diz que o conceito de cânone é baseado num princípio de seleção e de exclusão, estando ligado à questão do poder, uma vez que a escolha do que incluir ou excluir é feita por aqueles que detêm autoridade. Ele chama a atenção para o fato de que o cânone literário não é neutro nem natural, mas sim uma construção social e política.

Seria o caso de perguntar, então, quem articulou o cânon - de que posição social falava, que interesses representava, qual seria seu público-alvo e qual a sua agenda política, qual o seu estatuto de classe, de gênero ou étnico, por quais critérios norteou a sua eleição e rejeição de obras e autores. A noção de valor e a atribuição de sentido não são empresas separáveis do contexto cultural e político em que se produzem, não podendo, por conseguinte, ser desconectadas de um quadro histórico. O significado de qualquer juízo de valor sempre depende, entre outras coisas, do contexto em que for emitido e de sua relação com os potenciais destinatários e a sua capacidade de afetá-los ou mesmo convencê-los (Reis, 1992, p. 73).

Além disso, Reis (1992) argumenta que o significado de qualquer juízo de valor depende do contexto em que é emitido e da forma como impacta os leitores e a sociedade. Em outras palavras, o cânone não é apenas uma lista de grandes obras, mas um reflexo das relações de poder que definiram o que deve ou não ser valorizado na literatura.

Assim, usarei aqui o termo encruzilhada, como bem define Leda Maria Martins (1997), como um operador semântico e conceitual. A autora apresenta o conceito de encruzilhada como norteador para compreensão e assentamento do conhecimento traduzido no livro *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. O termo é peça-chave, o que melhor contempla toda a narrativa, acontecimento e camadas que compõem o Reinado. A encruzilhada é *locus tangencial*, lugar radial, geratriz de produção sógnica e natureza móvel, sendo ponto de encontro e partida, origem e passagem dos sistemas e epistemes oriundos dos processos inter e trans relacionais das culturas confluídas no espaço (Martins, 1997).

Por isso, para pensarmos as culturas periféricas, principalmente os slams, é necessário vislumbrar dois horizontes com mais exatidão. O primeiro é a noção de encruzilhada, que oriente esta leitura ao evidenciar o imbricamento de elementos das culturas afro-brasileiras e africanas – como as religiões de matrizes africanas e as matrizes musicais negras, a exemplo do funk, rap e reggae –, que atuam como forças formadoras da construção poética. O outro horizonte a ser explorado é a centralidade da performance nas manifestações culturais periféricas, muitas das quais se estruturam por meio da oralidade, do corpo e da cena como formas de expressão e resistência.

Nas palavras de Leda Maria Martins (1997, p. 26): “[...] a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”. A encruzilhada é ambivalente, não define lado, é palco de todos os tempos e possibilidades. A encruzilhada, como destaca Martins (1997), é mais do que um ponto de encontro: é um lugar de travessia, negociação e reinvenção. Nas culturas afro-brasileiras, a encruzilhada é território simbólico de Exu, o orixá mensageiro que media caminhos, abre possibilidades e tensiona dualidades. Assim, evocar a encruzilhada como chave de leitura para os slams é reconhecer que essas manifestações se alimentam de múltiplas matrizes, misturando linguagens, saberes e práticas que se cruzam sem perder suas singularidades.

A potência da encruzilhada está justamente em sua recusa ao lugar fixo. É um espaço onde o tempo linear se dobra, onde passado e presente se encontram para produzir futuro. No slam, isso se manifesta na fusão entre o escrito e o falado, entre o individual e o coletivo, entre o corpo e a palavra e é na encruzilhada que o poeta assume múltiplas vozes: fala de si, mas ecoa vozes ancestrais, memórias herdadas e tensões do agora.

Além disso, a encruzilhada é um princípio ético e estético que orienta a própria lógica da performance periférica: atravessar fronteiras, abrir caminhos, reencantar o território urbano com narrativas que, muitas vezes, foram silenciadas. Por isso, pensar o Slam Dê Ideia como espaço de encruzilhada é perceber nele um ponto de passagem onde diferentes tradições, da oralidade *griot* à cadência do *rap*, se entrelaçam e ganham corpo no aqui e agora.

Assim, a encruzilhada não é apenas metáfora: é prática. É o lugar onde se manifesta a força criativa da cultura negra, operando deslocamentos, negociações e reexistências. É nesse chão cruzado que o slam se firma como arte viva, indisciplinada e aberta, tal como Exu, que carrega em si a força de mover-se entre mundos (Rufino, 2019).

O segundo horizonte é a performance. Como força motriz da poesia oral, ela é vista por Zumthor (2014, p. 33) como o “único modo vivo de comunicação poética”. A performance, ao destacar aspectos subjetivos, é compreendida como uma experiência que rompe com a normalidade dos acontecimentos, transformando percepções e evidenciando tanto a teatralidade

quanto um desejo momentâneo de realização. Zumthor (2014) propõe ampliar esse conceito para incluir dimensões não textuais, considerando o papel do público, o contexto cultural, as interações entre a representação e a vivência, além do instante em que esses elementos se concretizam por meio da percepção sensorial e do envolvimento corporal. O corpo é parte indispensável na ideia de performance, manifestando-se como presença concreta e expressão sensível.

A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração (Zumthor, 2014, p. 47).

Para Renato Cohen (2007, p. 139):

A performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes. O mais pertinente é localizar esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes.

Dessa maneira, Cohen (2007) nos diz que, por ser uma arte de fronteira e difícil de definir, a performance precisa ser entendida em relação a outras formas artísticas que têm características semelhantes (estilos afins) – como teatro, dança, artes visuais –, mas também deve-se destacar em que aspectos ela se diferencia dessas linguagens (estilos divergentes). Ou seja, compreender a performance envolve situá-la em um campo artístico híbrido, reconhecendo influências e especificidades.

Pensar a performance como arte da fronteira, como defende Cohen (2007), amplia a compreensão da encruzilhada como princípio estruturante das culturas periféricas. A fronteira, nesse contexto, não é um limite rígido, mas lugar de passagem, tensão e troca, tal como a encruzilhada nas cosmogonias afro-brasileiras. É nesse ponto de encontro entre linguagens, corpos e temporalidades que a performance se realiza: o rito performático se faz na presença imediata (Zumthor), mas também carrega ecos ancestrais, saberes coletivos e a invenção de novas formas de estar no mundo.

Assim, a fronteira, em diálogo com a encruzilhada, torna-se um espaço onde se rasuram as separações entre oralidade e escrita, indivíduo e comunidade, arte e política. Cada poeta que sobe ao microfone atravessa essas fronteiras, situando-se na encruzilhada que reinventa a palavra como gesto, som, movimento e resistência.

Performance e encruzilhada são operadores teóricos importantes para uma pesquisa voltada para práticas poéticas não restritas à produção escrita. A performance funciona como operador teórico uma vez que o slam é uma prática poética que se realiza na oralidade e na cena, ativando corpo, voz e espaço, indo além do texto escrito. Já encruzilhada é relevante por representar o cruzamento de linguagens, culturas e referências que caracterizam as poéticas periféricas, marcadas pela superposição, pelo trânsito e pela ruptura de fronteiras fixas. Pensar as performances periféricas em espaços ainda marginalizados – como os slams – é olhar um panorama contemporâneo em que a rua é o lugar de criação e de experimentação e o slams são exemplos vivos disso.

Os slams, enquanto prática poética de rua, se inserem plenamente na perspectiva aqui desenvolvida: articulam performance, corpo e linguagem em territórios de criação coletiva. Essa manifestação rompe com o *status quo* literário ao deslocar a poesia dos espaços consagrados para as ruas, praças e becos, promovendo uma virada de baixo para cima – isto é, a partir das margens urbanas. Essa ruptura não se limita ao conteúdo, estendendo-se às formas de enunciação e de circulação, de maneira a reafirmar a potência de uma poética insurgente. Nela, oralidade, corpo e coletividade se entrelaçam para desafiar os modelos tradicionais de legitimação da literatura enquanto ativam novas formas de pertencimento e reconhecimento artístico. Tal força de reinvenção se conecta a práticas ancestrais de resistência, como veremos a seguir, quando olhamos para a diáspora africana e os modos de recriação cultural que sustentam essa cena.

A travessia forçada da diáspora africana não apenas espalhou corpos pelo mundo, mas também semeou modos singulares de reinvenção cultural. Frente à violência do apagamento, o povo negro se reconstruiu na linguagem, recriou sentidos, preservou memórias e forjou pertencimentos a partir de práticas orais, musicais e religiosas que resistiram ao tempo e à dominação. Como forma de sustentar-se na ausência e na ruptura, a oralidade se impôs não só como veículo de comunicação, mas como ferramenta de elaboração simbólica do mundo e da experiência negra. É nesse contexto de resistência e criação contínua que emerge a cena do *spoken word* e, mais adiante, do *poetry slam* – expressões contemporâneas de uma longa tradição de insurgência oral. A seguir, voltamos o olhar para o Brasil, território onde os slams chegaram, se espalharam e se adaptaram, ativando novas formas de pertencimento e denúncia nos espaços urbanos.

Ao direcionar a atenção para os slams, é importante considerar a intensidade da energia presente nesses espaços. Trata-se de ambientes marcados por uma vibração coletiva que evidencia a força da oralidade e da performance como formas legítimas de expressão artística.

Como essa pesquisa envolve trabalho de campo, no qual os corpos presentes não são tratados como meros objetos de análise mas como sujeitos ativos na construção poético-literária, tornou-se necessário um mergulho profundo nesses eventos. Eles são compreendidos aqui como fenômenos literários contemporâneos que articulam oralidade e performance em espaços públicos, tensionando as fronteiras entre a literatura canônica e as práticas culturais periféricas ao mesmo tempo em que problematizam os modos tradicionais de legitimação literária.

Os corpos próximos em busca de uma melhor visão, os aplausos e gritos de vibração a cada verso performado, olhares atentos e uma multidão eufórica com a performance artística dos poetas-*performers* dão uma energia surreal aos slams. O artista cresce ainda mais com a vibração que vem da plateia, sua voz e corpo se movimentam com mais força quando sente que está agradando ao público.

Slam é uma onomatopeia em inglês que significa o bater de palmas, ou, como diz Júlia Garcia (2017, s.p.), “um grande barulho, como o causado por uma porta que bate com o vento forte”. Foi criado nos Estados Unidos, na cidade de Chicago por Marc Smith, cuja ideia inicial era fazer uma brincadeira para ironizar a declamação academicista, elitista e formal. Segundo a poeta, *slammer* e pesquisadora Roberta Estrela D’Alva:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro poetry slam. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo poetry slam foi cunhado, emprestando a terminologia “slam” dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o poetry slam nasceu (D’Alva, 2011, p. 120).

A descrição do surgimento do *poetry slam* feita por Emerson Alcalde (2024) explora de forma mais abrangente o processo de criação, destacando as dificuldades e a persistência de Marc Smith na idealização do evento:

Um sujeito trabalhador da construção civil chamado Marc Smith frequentava um pub²² na sua cidade, Chicago, nos Estados Unidos, e neste local rolavam

²² Os *pubs* são estabelecimentos típicos de países com influência britânica frequentados por quem tem interesse em consumir bebidas alcoólicas, principalmente cervejas harmonizadas com petiscos e refeições rápidas. O termo *pub* é uma abreviação de *public house* ou, em português, casa pública, e surgiu porque lugares assim tinham entrada livre para quem quisesse acessá-los, diferenciando-se à época de casas particulares que sediavam eventos privados.

diversas atrações, desde apresentações artísticas a exhibições de jogos esportivos. E ele era um amante da poesia e da música *folk*²³, e se chateava aos ver os poetas declamando de modo monótono em ambientes literários. E numa certa noite ele resolveu falar poesia entre as atrações daquele bar e foi um momento mais desinteressante. Inconformado ficou tentando encontrar um modo de que a poesia falada fosse tão interessante quanto as demais atrações, principalmente como as partidas de futebol. Havia outros espaços onde a poesia falada era declamada de forma performatizada e até alguns experimentos competitivos, mas Marc desconhecia. Após dois anos de testes e análises ele chegou à conclusão de que era preciso criar um sistema, como ocorre num jogo, com regras bem definidas onde os participantes e o público entendem e aceitam o combinado, deixando assim todos atentos na tensão criada pelo apito inicial (Alcalde, 2024 p. 15).

Essa narrativa evidencia a determinação e persistência de Marc Smith em tornar a poesia algo acessível e vibrante, desafiando a monotonia dos ambientes literários tradicionais em que ela circulava por meio de uma abordagem sistemática e competitiva, transformando-a em uma experiência tão envolvente quanto um espetáculo esportivo. Para Aptowicz (*apud* Santos, 2024, p. 49):

Extremamente culto e um escritor disciplinado e apaixonado, Smith não pensava na poesia como algo elevado, um ideal refinado que as pessoas deveriam se esforçar para alcançar. Em vez disso, ele acreditava que a poesia deveria refletir o âmago do ser de uma pessoa, que era uma parte crua da humanidade e que um poeta precisava ser destemido e obstinado para lidar com isso de maneira adequada. Sua dedicação a essa crença era tão evidente que quando a revista *Smithsonian* cobriu o fenômeno *poetry slam* em sua edição de setembro de 1992, o repórter descreveu Smith como “quase um visionário, com a necessidade de resgatar a poesia de seu status inferior na vida cultural da nação”.

O movimento dos slams se desenvolveu rapidamente nos Estados Unidos, tanto que, em 1990, apenas seis anos após sua invenção, ocorreu o primeiro campeonato nacional, em San Francisco, na Califórnia. Em 2002, o formato já havia se espalhado globalmente, resultando no primeiro campeonato internacional realizado em Roma, capital da Itália. Na França, campeonatos são organizados anualmente, com poetas apresentando seus poemas em suas línguas nativas enquanto traduções simultâneas são exibidas em telões. Atualmente, as maiores comunidades de *slammers* estão concentradas nos Estados Unidos, França e Alemanha.

Vários fatores contribuíram para o sucesso dos slams. Um deles é seu caráter interativo, que estimula o público a interagir com o poeta ou *performer*, tornando-se parte fundamental da

²³ A música *folk* tem raízes nas tradições culturais, assim como na herança oral de várias comunidades ao redor do mundo. O termo vem da palavra *Folklore*, que foi cunhada em 1864 para se referir aos costumes e superstições da cultura popular. No entanto, a expressão *folk music* só surgiu mais tarde, a partir da década de 1960, com a ascensão dos cantores Bob Dylan e Joni Mitchell.

performance. Outro aspecto relevante é sua origem na classe trabalhadora, um público historicamente excluído da produção poética. Além disso, os espaços onde os slams acontecem – ruas, bares ou teatros – reforçam seu caráter democrático, já que não impõem restrições: qualquer pessoa pode se inscrever para participar das batalhas.

Reforçando o pensamento de Smith e Kraynak (2009), o *poetry slam*, ou slam de poesia, não se resume a uma leitura convencional de poemas, muito menos à simples recitação. Também não é rap desprovido de música. Tampouco se encaixa na lógica de um show de talentos ou de uma manifestação artística controlada por uma elite que determina o que merece ou não reconhecimento. Os respectivos autores definem as batalhas de poesia como poesia, performance, competitividade, interatividade e comunidade – cinco elementos fundamentais quando se pensa nas batalhas de poesia.

O ponto de maior tensão nos elementos é sobre a competitividade, Smith e Kraynak (2009) consideram que o *Poetry Slam* não é sobre o ganhador, apesar do elemento competitivo ser o que dá combustível para os eventos:

Os autores [Smith e Kraynak] citam os poetas gregos que competiam nas antigas Olimpíadas, as batalhas de haikus japonesas arbitradas por Basho, as Justas Literárias espanholas e outros exemplos dentro dos Estados Unidos contemporâneo. Além disso, de acordo com Smith e Kraynak [...], a competitividade serve para dar vida ao contexto, como fator motivador para o poeta e para o público. A interatividade do público é, assim, outro fator central. Os jurados são membros da plateia selecionados pouco antes do início do evento. O público é incentivado a se manifestar perante a performance do artista, a aplaudir ou vaiar as notas dos jurados de acordo com sua concordância ou discordância (Silva, 2018, p. 4).

Em algumas abordagens críticas, e até em discursos midiáticos, o *poetry slam* costumava ser apresentado como uma forma de poesia totalmente desvinculada de tradições literárias, entendida como uma manifestação insurgente, marginal e, por vezes, antagônica à poesia escrita e aos cânones acadêmicos. Essa perspectiva tende a enfatizar apenas o caráter contestatório e performático do slam, ignorando seus vínculos históricos com práticas de oralidade, competição poética e interação comunitária.

A percepção de que o *poetry slam* representa uma ruptura radical em relação à tradição poética manifesta-se de forma explícita em declarações como a do crítico literário Harold Bloom. Em entrevista publicada na *Paris Review*, Bloom, figura central do cânone crítico ocidental, afirmou, com evidente desdém, que os *poetry slams* seriam “a morte da arte”:

E, claro, agora tudo foi para o inferno. Não suporto as reportagens que leio no Times e em outros lugares sobre esses *poetry slams*, em que vários jovens, em

locais noturnos, declamam disparates e bobagens uns para os outros (Bloom *apud* Johnson, 2017, p. 1)²⁴.

Essa leitura evidencia uma concepção segundo a qual o slam constituiria não apenas uma alternativa marginal, mas uma ameaça à legitimidade da poesia como forma de arte erudita.

No entanto, como enfatizam Smith e Kraynak (2009), além de Silva (2018), tal interpretação ignora que o slam está inserido em uma longa tradição de práticas de oralidade, competição e performance. Nesse sentido, a fala de Silva (2018), é fundamental para desmistificar a ideia de que o slam rompe radicalmente com as tradições poéticas, posicionando-o não como fenômeno isolado ou exótico, mas como continuidade de disputas poéticas que remontam à Grécia Antiga, às batalhas de *haikais* japonesas e às justas literárias espanholas.

Além disso, a função da competitividade é fundamental: mais do que um mecanismo de ranqueamento, ela atua como um dispositivo de engajamento, tanto para os poetas quanto para o público. Embora os autores citados não tragam um exemplo expressivo de competição poética na tradição brasileira, os repentistas nordestinos até hoje realizam desafios de improviso em feiras, praças e ruas das cidades do Nordeste. Essa prática, descrita por Câmara Cascudo (1984), envolve duelos verbais marcados por rima, ritmo e sátira em que dois ou mais poetas se enfrentam diante de uma audiência que reage ativamente, aplaudindo ou vaiando de acordo com a habilidade dos improvisadores. Assim como no *poetry slam*, os desafios de repente mobilizam oralidade, improvisação, disputa e interação direta com o público, elementos que Smith e Kraynak (2009) também destacam como centrais para as batalhas de poesia contemporâneas. Nesse sentido, a função avaliativa exercida pelos jurados do slam, escolhidos na plateia, ecoa a função do público nos desafios de viola, onde a consagração do vencedor depende da reação coletiva. Essa aproximação demonstra que o slam não rompe radicalmente com as tradições poéticas, mas as reinscreve em novas condições urbanas, ampliando práticas de poesia performática e comunitária que atravessam séculos de história oral.

No Brasil, a primeira batalha de poesia no formato do *poetry slam* foi o ZAP! Slam, idealizado e organizado por Roberta Estrela D’Alva a partir de 2008. O evento passou a acontecer no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, localizado no bairro da Pompeia, na cidade de São Paulo. A motivação para trazer esse formato ao país surgiu após o envolvimento de D’Alva com o movimento slam em outros contextos. Em suas próprias palavras:

²⁴ Tradução nossa do original: And, of course, now it’s all gone to hell. I can’t bear these accounts I read in the Times and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other.

Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, e um ano depois, após a estreia do projeto *Particularidades Coletivas*, do qual o meu solo de spoken words *Vai te Catar!* fazia parte, eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra — o ZAP! (D’Alva, 2008, s.p.).

Esse impulso inicial marca a introdução do slam no Brasil e também o início de uma cena poética performática que, ao longo dos anos, se expandiria para diferentes estados e periferias, tornando-se uma importante ferramenta de expressão artística, resistência política e valorização da oralidade.

Com aspectos bem particulares, o cartaz²⁵ da primeira edição do ZAP! Slam apresenta a palavra slam espalhada por todos os cantos, reforçando a centralidade desse conceito. Elementos visuais chamativos, como tipografias variadas e uma disposição gráfica desordenada, remetem à estética vibrante e democrática. Além disso, o cartaz promove atividades que se aproximam desse tipo de evento já estabelecido em várias partes do país, como o tradicional microfone aberto. Destacam-se as regras claras para as batalhas, com ênfase na participação aberta e inclusiva – características marcantes do slam.

Roberta Estrela D’Alva, além de ser responsável pela organização do primeiro evento de *poetry slam* no país, foi a primeira *slammer* brasileira a participar da Copa do Mundo de Slam, em 2011, e a primeira pesquisadora a publicar um artigo sobre a cena slam em São Paulo. D’Alva foi e é referência em todo país quando se fala em slams. Poeta, *performer*, produtora cultural, palestrante e documentarista²⁶, ela se destacou na cena nacional por seu pioneirismo nas batalhas de poesia. D’Alva, em 2012, “[...] ficou com o primeiro lugar no local de origem da criação de Marc Kelly Smith, no torneio *Green Mill Jazz Club de Chicago* [...]” (Santos, 2024, p. 50).

Todavia, os slams no Brasil ganham o formato hoje consolidado a partir da criação do Slam da Guilhermina, fundado por Emerson Alcalde em 2012. Esse foi o segundo slam do país, e nasceu da experiência acumulada por Alcalde como frequentador assíduo do ZAP! Slam, organizado por Roberta Estrela D’Alva. No entanto, participar do ZAP! envolvia um desafio logístico considerável: morador da Zona Leste de São Paulo, Alcalde precisava atravessar a cidade até o bairro da Pompeia, na Zona Oeste, o que demandava longos deslocamentos e um tempo precioso perdido nos transportes públicos.

²⁵ Anexo 1 cartaz primeiro ZAP! Slam.

²⁶ D’Alva, em parceria com Tatiana Lohmann, dirigiu o documentário *Slam: voz de levante* (2018). Lançado no Festival do Rio em 2017 e ganhou o prêmio de melhor direção de documentário e prêmio especial do júri.

Diante dessas dificuldades, e também estimulado por Roberta Estrela D’Alva e por seu amigo Vander Che, ele, quatro anos após a criação do ZAP! Slam, decide criar um slam em local mais acessível para si e para outros moradores das periferias: ao lado da estação de metrô Guilhermina-Esperança. A proposta do evento era clara – democratizar o acesso à poesia falada e criar um espaço mais próximo de onde vivia. Como relata o próprio Alcalde (2022), lembrando os primeiros desafios de acesso ao ZAP! Slam:

O ZAP não era na periferia, pra quem vinha dela era ruim de chegar. Na primeira vez, encostei a pé andando três quilômetros desde a Barra Funda até a Rua Doutor Augusto de Miranda, 786, na Pompeia, foi mó rolê. Na segunda vez, peguei uma lotação na estação, um custo a mais. Da terceira vez em diante, fui de trem até a estação Água Branca e aí economizei dinheiro e tempo. O caminho era meio sinistro: ao sair da estação de trem passava por uma rua sem saída bem estreita com pouco movimento e fraca iluminação, subia a passarela fechada nas laterais, continuava na rua sem saída, atravessava a Guaicurus, dobrava a Tibério, ia reto até a Clélia e à direita chegava na rua do evento (Alcalde, 2022, p. 135).

O Slam da Guilhermina se destacou como o primeiro a ser realizado ao ar livre, rompendo com a tradição dos Estados Unidos, onde as batalhas ocorrem predominantemente em espaços fechados, como teatros, bares e casas de show, normalmente com cobrança de ingresso. No Brasil, mesmo quando organizados em locais fechados, como, por exemplo, o ZAP! e o Slam Dê Ideia (na Varanda da Casa SESI, em Salvador), os eventos permanecem gratuitos, reforçando o compromisso com o social e com a democratização da poesia, priorizando a participação em detrimento do lucro. Assim, para Bueno e Martin (2021):

O Slam da Guilhermina rompe com a lógica mercantil e de segregação social prevalente nas grandes cidades. Ao promover suas atividades culturais longe do centro ou de bairros elitizados, favorece o acesso à literatura aos moradores da região, que não precisam se deslocar para participar do evento e podem exercer na periferia seu direito de ocupar e viver mais plenamente a própria cidade (Bueno; Martin, 2021, p. 61).

A citação de Bueno e Martin (2021) traz à tona uma reflexão importante sobre o impacto social e cultural do Slam da Guilhermina, que rompe com a lógica mercantil e de segregação social prevalente nas grandes cidades. Ao promover suas atividades culturais em regiões afastadas do centro urbano e de bairros elitizados, o evento democratiza o acesso à literatura e à arte, oferecendo aos moradores da periferia a oportunidade de vivenciar plenamente a própria cidade.

Esse movimento de descentralização cultural instaurado pelo Slam da Guilhermina inaugura um novo ciclo nos formatos dos slams brasileiros. Não se trata apenas de aproximar

comunidades da arte e da cultura, mas também de subverter a narrativa dominante de que essas expressões culturais, como a poesia (produção e recepção), pertencem exclusivamente a uma elite urbana. Historicamente, a periferia foi vista como um espaço de luta pela sobrevivência, alijada do direito à cultura. Assim, ao oferecer um espaço de voz para os sujeitos periféricos, o Slam da Guilhermina reverte essa lógica, tornando a poesia e a expressão oral ferramentas de empoderamento e resistência.

Assim como os saraus literários reordenaram o campo literário contemporâneo ao partirem da periferia e questionar os centros tradicionais de produção cultural no início dos anos 2000, os slams emergiram como potentes espaços de articulação política e estética, dando continuidade à ação dos saraus. Só que, enquanto os saraus brotam das periferias e se espalham por todo canto, os slams aterrissam no Brasil num bairro branco e elitista e só depois se tornam um fenômeno presente em quase toda parte do país.

A partir dessa efervescência cultural, os slams não apenas promovem a oralitura, mas também reconfiguram o que significa fazer parte de um espaço literário. Eles se tornam arenas onde temas urgentes, como racismo, violência policial, questões de gênero e desigualdade social, são abordados de maneira direta e visceral. O público não é mero espectador, mas participa ativamente do processo, julgando as performances e, muitas vezes, compartilhando suas próprias histórias.

Assim como o Sarau Cooperifa, o Slam da Guilhermina não apenas criou um espaço para a poesia oral, mas também contribuiu para a formação de uma consciência coletiva sobre o direito à cidade e à cultura. Lefebvre (2001) já dizia que o direito à cidade representa uma expressão elevada de direitos, englobando a liberdade e a possibilidade de individualização em meio à vida coletiva, além do acesso ao *habitat* e à vivência plena dos espaços urbanos. Esse conceito envolve tanto o direito de participar ativamente na construção da cidade quanto o de se apropriar dos seus espaços de forma significativa, diferentemente da simples posse material. E é essa apropriação do espaço público que o Slam Guilhermina e tantos outros slams depois fizeram ao tomar as ruas e inundá-las com arte.

A partir da criação do Slam da Guilhermina, outros slams começam a surgir, cada um ocupando e preenchendo espaços importantes em suas comunidades. Em 2014, nasce o Slam Resistência, que passa a acontecer na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. No mesmo ano, em Salvador, é criado o Slam da Onça, idealizado por Sandro Sussuarana. Inspirado, após sua participação na FLUP (Festa Literária das Periferias) e no campeonato nacional de *poetry slam*, Sussuarana, que já era pioneiro ao levar saraus para as periferias soteropolitanas, também fundou o primeiro slam de Salvador.

Assim, o slam de poesia se dissemina por todo o país, ganhando novas formas e experimentações, fortalecendo circuitos estaduais e nacionais que, por sua vez, selecionam representantes brasileiros para competições internacionais. Surgem eventos como o Slam dos 13, que apresenta dois formatos distintos: o “13inho”, em que o participante deve apresentar seus poemas em até 13 segundos, e o “13ÃO”, com poemas mais longos, de até 3 minutos. Aparece também o Slam do Corpo, o primeiro slam do Brasil a integrar surdos e ouvintes na competição. Além disso, é criado o Menor Slam do Mundo, uma batalha em que o poeta-performer tem apenas 10 segundos para realizar sua apresentação²⁷.

Assim como toda competição, as batalhas de slam têm regras a serem seguidas e são essas regras que dão o tom e a dinâmica do evento. Elas garantem que todos os participantes tenham igualdade de condições para se expressar, definindo limites claros, como o tempo máximo de apresentação, a proibição de acompanhamento musical e a exigência de que os textos sejam autorais. Mais do que impor restrições, essas normas moldam o próprio espírito do slam, valorizando a criatividade, a performance e a conexão direta com o público.

Quadro 1– Regras das Batalhas de poesia

Critério	Descrição
Tempo	Cada poeta tem 3 minutos para sua performance. Exceder esse tempo resulta em penalidades.
Originalidade	Os poemas devem ser autorais. Plágio ou uso de textos de terceiros pode levar à desqualificação.
Acessórios	O uso de figurinos, adereços, músicas, instrumentos ou auxílio de terceiros não é permitido.
Temática livre	Não há restrições quanto aos temas abordados nos poemas.
Avaliação	Cinco jurados atribuem notas às performances. Eles podem ser escolhidos aleatoriamente da plateia ou serem jurados oficiais.

Fonte: elaborado pelo próprio autor.

Assim como há regras, as batalhas de slams de poesia seguem uma estrutura dinâmica, organizada em etapas específicas. O quadro a seguir apresenta como funciona o processo das batalhas:

²⁷ O Slam do 13 criado pelo Coletivo de Literatura Periférica, acontece no Terminal Santo Amaro, em São Paulo. O Menor Slam do Mundo foi criado pelo poeta Daniel Minchoni, e acontece em diversos espaços, como a Casa das Rosas, em São Paulo. Já o Slam do Corpo é um encontro pensado para surdos e ouvintes, existente desde 2014, em São Paulo, uma iniciativa pioneira do grupo Corposinalizante

Quadro 2 – Funcionamento das batalhas de poesia

Etapa	Descrição
Inscrição	Os poetas se inscrevem para participar da batalha. Pode ser feito previamente ou no dia do evento.
Rodadas	As competições são divididas em rodadas. Cada <i>performer</i> se apresenta e é avaliado pelos jurados, que levantam as placas com notas simultaneamente.
Pontuação	Os jurados dão notas geralmente de 0 a 10. A nota mais alta e a mais baixa são descartadas, e a média das restantes é a pontuação final da rodada.
Eliminação	Os poetas com as pontuações mais baixas podem ser eliminados após cada rodada, até restar um vencedor.
Final	Os melhores classificados avançam para a final, quando apresentam seus poemas. O poeta com a maior pontuação na rodada final vence.
Prêmio	Alguns slams oferecem prêmios como dinheiro, livros ou serviços. Outros não premiam, apenas concedem o <i>status</i> de campeão.

Fonte: elaborado pelo próprio autor.

A fim de não ter poetas prejudicados, o/a *slammaster* adota práticas de aquecimento, ou calibragem, para treinar os jurados, como bem destaca Alcalde (2024, p. 18):

Para que o primeiro poeta não seja prejudicado, onde possivelmente os jurados ainda estão frios ou não sacaram o jogo, é apresentado um poema por alguém que não concorrerá naquele dia e o nome desta função varia, uns chamam de poema sacrificial, outros de poema de calibragem, ou até mesmo poema café com leite, cada comunidade nomeia de acordo com seus desejos. Pode ter um ou mais poemas, o importante é criar o clima do slam e deixar os jurados "calibrados". Seria o equivalente ao coelho no atletismo, um atleta infiltrado no meio da multidão que corre estabelecendo um ritmo forte levando os demais competidores a um recorde desejado puxando o grupo até determinada distância do percurso colocando-os em condições de dali em diante manterem o ritmo e alcançarem os tempos desejados.

O poema de calibragem, desempenha um papel fundamental nos slams ao criar um ambiente propício para a competição, respeitando tanto os *slammers* quanto os jurados. Ao quebrar o gelo inicial e calibrar os jurados, garante-se uma avaliação mais justa e equilibrada, evitando que o primeiro poeta seja prejudicado por jurados ainda desatentos ou inseguros sobre os critérios de avaliação. Essa prática reforça a dimensão comunitária e democrática do slam, em que o equilíbrio entre performance e julgamento é essencial para a valorização da expressão artística. Assim como o coelho, no atletismo, estabelece o ritmo para uma corrida, o poema sacrificial prepara o terreno para uma competição mais justa e inspirada.

A prática do poema de calibragem, descrita por Alcalde, pode ser lida também como uma forma contemporânea de ritual de abertura, muito comum nas culturas de tradições orais. Como em diversos rituais de matriz africana, indígena ou popular, realiza-se uma preparação simbólica antes do ato principal – invocando proteção, atenção ou simplesmente harmonizando

os participantes. Assim, o slam, com seu poema de calibragem, cria um espaço-tempo específico para o encontro entre poetas, público e jurados.

Essa abertura ritualística é fundamental para calibrar sensibilidades, sintonizar emoções e estabelecer a atmosfera adequada para a competição poética. O slam, nesse sentido, não se reduz a uma mera disputa de textos: ele é também um evento de comunhão em que a oralidade performática e a coletividade são centrais.

Assim, a metáfora do coelho no atletismo, que Alcade propõe, conversa diretamente com a função de abrir caminhos encontrada em ritos tradicionais, seja preparando o terreno espiritual, seja marcando o ritmo da experiência coletiva. No slam, a palavra falada e o corpo em cena cumprem a função de guiar, animar e conectar o grupo antes da competição propriamente dita, resgatando, em chave contemporânea, a força ritual da oralidade.

A partir da proliferação dos slams por várias cidades do país, esses eventos se destacam por imprimir uma nova estética às literaturas marginais e periféricas, renovando suas formas de expressão e alcance.

Inspirada pelo ritmo intenso de São Paulo entre 2014 e 2019, Salvador vivenciou uma verdadeira explosão de slams. Surgiram iniciativas como o Slam da Onça, Slam Deixa Acontecer, Slam Case Feminina, Slam das Minas, Slam da Quadra, Slam da Raça e Slam Lonan, entre outros.

No entanto, a maioria desses eventos não conseguiu se manter ativo ao longo do tempo. Organizar e administrar um slam demanda um enorme investimento de tempo e dedicação, algo muitas vezes inviável para os jovens organizadores, que enfrentam o desafio constante de conciliar seus esforços culturais com a necessidade de se sustentar financeiramente. Essa realidade evidencia a fragilidade estrutural de iniciativas culturais periféricas, mesmo diante de seu impacto transformador no cenário literário contemporâneo. Quando se é um *slammaster* conhecido na região, o evento ganha mais visibilidade e atrai mais público e *performers*, mas isso não é uma fórmula exata. A festa cultural que os slams promovem mexe com a rotina das periferias, principalmente quando esses espaços são simbolicamente taxados como reduto de marginais.

Nos slams, a poesia se faz por meio do corpo, com “poetas que pulam para fora da página” (Aquiles, 2011, s.p.), criando uma encruzilhada de linguagens em um único ambiente. Os poetas dos slams buscam novas formas de expressão, as quais ultrapassam os limites do papel, envolvendo o público de maneira mais dinâmica e interativa. A voz, o gesto, o olhar e a presença física transformam o texto escrito em experiência viva, convocando a plateia não apenas como espectadora, mas como parte ativa da cena. Nesse espaço de troca e improviso, a

palavra falada se mistura à performance corporal em uma celebração da oralidade que resgata práticas ancestrais de comunicação e reinventa a poesia para o tempo presente.

A força performática do slam evidencia que a literatura não se restringe à página impressa, mas se expande no corpo e na voz de quem a produz. Essa perspectiva amplia o entendimento sobre o fazer literário e desafia as fronteiras tradicionais que, por muito tempo, priorizaram o texto escrito em detrimento das práticas orais. Ao reconhecer a potência da palavra falada, o slam recoloca em cena um modo de produção poética que tensiona os critérios consagrados de legitimação literária. Essa movimentação convida a uma revisão crítica dos paradigmas acadêmicos, abrindo espaço para que a oralidade seja reconhecida.

Essa potência performática não se dá isoladamente: ela se ancora em contextos específicos, territórios marcados por histórias de silenciamento e luta. As presenças do corpo e da voz, ao se tornarem suportes da poesia, estão intimamente ligadas às experiências coletivas que moldam os sujeitos dos slams. É nesse entrelaçamento entre forma e contexto que o slam encontra sua força singular: ao mesmo tempo em que desafia as normas formais da literatura, também reivindica espaços de fala historicamente negados. Assim, a performance slam se configura como prática estética e política, articulando a potência do corpo individual com as demandas e memórias de comunidades periféricas. É essa dimensão comunitária e territorial que sustenta a performance como ato de resistência e reinvenção, ligando a criação poética a processos de pertencimento e transformação social.

Entretanto, é necessário um detalhamento mais minucioso para caracterizar o papel desses espaços na cena cultural contemporânea. Não se trata apenas de reconhecê-los como locais de manifestação artística, mas também como epicentros de resistência, inovação e formação de identidade. Historicamente marginalizada e sub-representada, a periferia tem se afirmado como um território de criação cultural potente e autêntico. D'Andrea (2013) aponta quatro fatores principais para justificar a expansão dos coletivos de produção artística: a cultura como estratégia para a pacificação da violência; meio de sustento econômico; ferramenta de engajamento político e caminho para a emancipação humana.

Esses quatro grandes motivadores encontram nos slams uma síntese viva e pulsante de suas potencialidades. Enquanto estratégia de pacificação, o Slam Dê Ideia cria zonas de encontro e convivência, ocupando praças, ruas e espaços culturais onde a palavra falada se torna um contraponto ao medo, à segregação e à violência urbana.

Para superar o medo e a desconfiança generalizada, uma das ações empreendidas pela população periférica foi a produção cultural. A pacificação por meio dessa ênfase nas artes teve alguns motivos. A própria população da

periferia passou a fomentar cada vez mais encontros que tinham a cultura como objetivo e mote. O ato de sair de casa e ocupar os espaços públicos da periferia era uma forma de vencer o medo e ocupar um espaço muitas vezes tomado pela violência e pelo uso de drogas (D’Andrea, 2013, p. 187).

Cada microfone aberto é também uma forma de ocupar o território, substituindo o silêncio imposto pelo barulho da violência por vozes múltiplas, que reconstroem a confiança comunitária.

No plano da sobrevivência material, ainda que muitos *slammers* não vivam exclusivamente da poesia, o Slam Dê Ideia, de certa forma, ajuda a mobiliza redes de circulação de bens simbólicos e concretos: venda de livros independentes, participação em editais, convites para oficinas e premiações remuneradas. Assim, ele se inscreve na lógica das produções independentes apontadas por D’Andrea (2013), abrindo frestas econômicas em um cotidiano em que o trabalho formal é precário ou insuficiente. Porém, “cabe ressaltar que, de todos esses moradores que entraram na economia da cultura, são bem poucos os que realmente conseguem se manter financeiramente por essas atividades” (D’Andrea, 2013, p. 188).

Como ferramenta de engajamento político, o Slam Dê Ideia exemplifica a potência da arte como forma de ação coletiva, não vinculada aos partidos ou estruturas tradicionais. A cada edição, temas como racismo, genocídio da população negra, violência policial, machismo e desigualdade social emergem como pautas, tensionando o discurso oficial e afirmando a cultura como espaço de resistência:

[...] fazer arte ocorreria pela própria impossibilidade prática de militar. Participando de movimentos sociais e se organizando politicamente não se consegue nenhuma conquista. Tudo ocorreria pela via institucional ou por formas ilícitas desenvolvidas dentro de um sistema econômico capitalista e mafioso. Para além disso, há uma forte repressão social no Brasil que desestimularia a militância. Da sensação de cansaço, busca-se na arte uma forma de engajamento indolor [...]. Neste sentido, o refúgio na arte seria importante, pois a arte abre a imaginação e pensa formas distintas de fazer política (D’Andrea, 2013, p. 191).

Essa escolha pela arte como canal de expressão política atualiza a recusa dos jovens periféricos em aceitar uma militância institucionalizada e verticalizada – reafirmando a força de coletivos que, como D’Andrea aponta, preferem reinventar modos de fazer política.

Por fim, como caminho de emancipação humana, o Slam Dê Ideia concretiza o potencial subjetivo e filosófico da arte: é refúgio, catarse, prazer e reinvenção de si. Em cada poema, reverberam as dores, os sonhos e as memórias herdadas – aquilo que Muniz Sodré (2006) chama de *verdade seduzida* pela palavra viva. Para muitos poetas, o slam é a única forma de organizar

o caos interior, de reencantar o cotidiano e de (re)construir sentidos de pertencimento e dignidade. Assim, “não se faria arte em *resposta* a alguma coisa, mas se faria arte porque é bom cantar, tocar um instrumento musical, fazer teatro, pintar, dançar etc” (D’Andrea, 2013, p. 192). E eu acrescento: porque é bom fazer poesia, performar.

Nesse sentido, os slams e, mais especificamente, o Slam Dê Ideia, não são apenas um evento artístico. São uma prática comunitária de humanização, que transforma a oralidade em ferramenta de cura, denúncia e celebração da vida periférica. Ele se inscreve como uma manifestação que confirma, atualiza e aprofunda os quatro motivadores descritos por D’Andrea (2013), mostrando como a produção cultural periférica é, ao mesmo tempo, arte, gesto estético, estratégia de sobrevivência, ato político e processo emancipatório.

Os slams exemplificam como a poesia contemporânea é profundamente moldada pelas vivências periféricas. Esses eventos ressignificam a palavra, a oralidade e a performance, tornando-se práticas de resistência e afirmação identitária. Nos slams, a oralidade não se limita à técnica: embora exija preparação, domínio do gesto, elaboração prévia do texto e gestão cuidadosa por parte dos organizadores e *slammers*, ela também se afirma como uma prática cultural viva, que reflete o cotidiano, as memórias coletivas e as lutas das comunidades. A palavra, que antes permanecia silenciada, é transformada em uma ferramenta de poder e agência.

Além disso, é fundamental reconhecer a periferia como um espaço de constante reinvenção cultural, desafiando a visão limitada que a associa apenas à carência e à violência. Os slams e outras manifestações poéticas periféricas rompem com normas estéticas e literárias tradicionais, propondo novas formas de expressão que circulam à margem dos circuitos formais e criam seus próprios modos de legitimação e pertencimento.

A dimensão coletiva é outro aspecto central: a produção poética nesses espaços fortalecem laços comunitários. A partilha de experiências e a colaboração se manifestam, por exemplo, nas oficinas de escrita e performance que, muitas vezes, antecedem os slams, além de também ocorrerem nas conversas informais entre poetas nos intervalos e nos grupos virtuais onde textos, ideias e convites circulam. Esses momentos geram ambientes de troca e aprendizado mútuo que extrapolam o palco. É isso que vi e vejo nos espaços socioculturais das periferias que frequentei, seja quando me debruçava sobre os saraus ou agora, quando me volto para os slams. Os *slammaster* e *slammers* não apenas vivem aquele espaço: ressignificam-no ao ocupá-lo de forma autônoma, trazendo para o centro temas como racismo, desigualdade e identidade periférica. Assim, modificam o sentido desses lugares a partir de dentro, criando novas formas de pertencimento e de uso do território.

Por fim, é imprescindível contextualizar a produção poética no cenário social e político em que está inserida. A poesia das periferias brasileiras carrega em si as marcas das condições sociais, econômicas e políticas vividas por essas comunidades, tornando-se uma forma poderosa de resistência e transformação social, seja expressa nos saraus, slams ou manifestações esporádicas nas ruas. Além dos slams, manifestações como o rap e o funk coexistem e dialogam com a poesia contemporânea, revelando a diversidade e a riqueza cultural das periferias – espaços que se apresentam como férteis e multifacetados para a criação artística. É uma arte engajada, que não dá as costas para o mundo ao seu redor, permanecendo atenta a todos os movimentos.

Emerson Alcalde ressignificou esse formato ao retirar o evento de espaços fechados e elitizados, aproximando-o das ruas e periferias. Esse gesto de descentralização enfrentou críticas e incertezas desde a primeira batalha. Mesmo após o sucesso inicial, Alcalde enfrentou resistência, como ele narra em *Nos corres da poesia: autobiografia de um slammer* (2022) ao recordar as críticas recebidas durante a divulgação da primeira edição do slam:

Me questionaram por que eu iria fazer um evento de boy se eu colava nos saraus de quebrada. E ainda por cima queria juntar os dois. E que essa minha ação poderia dividir o movimento, pois trazia a competição. Eles tinham participado uma vez e perderam. A poesia não se mede por nota. O propósito do sarau é unir, ficaram resmungando. E me diminuindo, dizendo que eu estaria imitando a Roberta, pois o ZAP era somente um evento importado dos pubs norte-americanos (Alcalde, 2022, p. 163)

Neste trecho, Alcalde (2022) revela as tensões e os desafios enfrentados na introdução dos slams no Brasil, especialmente pela ideia de unir saraus de quebrada, evento já estabelecido no país, com uma prática vista como competitiva e associada a uma cultura importada. A crítica ao “evento de boy” expõe a resistência de alguns ao que percebem como elitização ou descaracterização das práticas poéticas locais, reforçando a valorização do sarau como espaço de união, não de disputa. Não é de se estranhar tal crítica, já que o único slam que se tinha no país acontecia no bairro elitista da Pompeia e já é sabido que a branquitude se apropria da cultura negra como se fosse uma invenção sua – inclusive, essa pilhagem epistémica (Freitas, 2016) já tentou tomar os saraus como uma “inovação” contemporânea sua (Paz, 2022). Além do mais, as referências a Roberta Estrela D’Alva e ao ZAP! Slam sublinham o embate entre inovação e tradição, mostrando como a introdução de novos formatos pode ser vista como ameaça ao movimento poético existente, que brotou das periferias.

Um adendo se faz necessário antes de prosseguir. Assim como Ari Lima (2013) demonstra no caso do samba, a construção de um gênero nacional mestiço envolveu,

simultaneamente, práticas de apropriação e de circulação cultural entre grupos negros e brancos, elites e camadas populares, modos de produção comunitários e dinâmicas de mercado industrial:

[...] o samba carioca urbano e industrial, em seguida socialmente mediado, nacional e mestiço, mas faz submergir vários outros sambas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Sergipe, Pernambuco ou na Bahia não registrados em discos ou livros, não disseminados e compartilhados pelas elites, não submetidos aos padrões de mediação sociocultural, racial e política ocorrida no Rio de Janeiro (Lima, 2013, p. 124).

Ou seja, ao mesmo tempo em que a branquitude frequentemente se apropriou de manifestações culturais negras, essas práticas também se constituíram pela incorporação de elementos externos, reorganizando-se em novas linguagens híbridas. Ainda segundo o referido autor:

No caso do “samba carioca urbano e industrializado”, compreendo tal samba como consequência das intensas trocas culturais entre sujeitos de origem racial, regional e de classe distinta, ocorridas numa cidade que estava afetada por uma agressiva intervenção urbanística que fez deslocar e realocar expressivos contingentes populacionais; que estava afetada pelas transformações na divisão do trabalho social, uma vez que não mais existia a força de trabalho do negro escravo; que estava também afetada pela ambiguidade da figura jurídica e moral do negro cidadão livre ao mesmo tempo que negro vadio e contraventor [...] (Lima, 2013, p. 124).

No caso dos slams, a tensão entre o sarau de quebrada, entendido como espaço comunitário de partilha, e a competição performática importada revela essa mesma dialética: há disputa simbólica pela autoria, mas também há reinvenção e trânsito de repertórios. Esse modo nos ajuda a entender que problematizar apenas a pilhagem epistêmica, sem contudo considerar a circularidade cultural, arrisca cristalizar o slam como prática estática (o que já foi dito que não é). Na verdade, ele se faz na encruzilhada entre resistência, diálogo e reapropriação – tal qual o samba urbano, como pontua Lima (2013), se fez música negra e afrodiaspórica justamente ao negociar e absorver estéticas e valores brancos para tensioná-los e ressignificá-los.

O Slam no Brasil é, antes de tudo, um movimento artístico e cultural protagonizado majoritariamente por jovens das periferias urbanas. São esses sujeitos, poetas, *slammers*, jurados, público, que formam a espinha dorsal dos eventos e ocupam espaços historicamente silenciados por meio da poesia falada, da performance e da ocupação simbólica e física das

ruas, praças e centros culturais, de modo que as batalhas poéticas vêm transformando a paisagem cultural de diversas cidades brasileiras.

4.2 DA RUA PARA AS TELAS: A REINVENÇÃO ARTÍSTICA DOS SLAMS DURANTE A PANDEMIA

Em uma batalha de poesia, a atmosfera pulsa com intensidade. O espaço se transforma em um palco vivo, onde vozes se entrelaçam e olhares atentos capturam cada expressão. O público não é apenas espectador, mas parte ativa do espetáculo – responde, reage, impulsiona. A cadência das palavras, os gestos dos poetas e a vibração coletiva criam um ritmo próprio, uma sintonia que faz cada apresentação ser única. Nesse ambiente, a poesia não é apenas dita, mas sentida, ampliada pela energia compartilhada entre quem fala e quem escuta.

Toda essa vibração foi interrompida com a chegada da pandemia causada pelo Coronavírus (Sars-CoV-2) em 2020. Para quem era frequentador assíduo dos eventos nas periferias, foi um baque enorme saber que eles tiveram que parar. Eu já imaginava que isso iria nos afetar – da pior forma, aliás, porque nós, negros e negras pobres, moradores das áreas mais abandonadas do país, éramos os que mais sofríamos. A primeira vítima do covid-19 veio da periferia: uma mulher que trabalhava como empregada doméstica foi infectada no trabalho por sua patroa, que acabara de chegar de uma viagem à Europa. Enquanto os ricos acumulavam ainda mais riqueza, os mais vulneráveis enfrentaram uma miséria como há tempos não se via no país: “Para que uma minoria rica prospere, é preciso considerar as vidas dos pobres descartáveis, sobretudo no momento de crise econômica” (Figueiredo, 2022, p. 150).

O Brasil carrega um histórico profundo de desigualdade social e racial, e este se agravou durante a pandemia da Covid-19. A marginalização de negros e pobres nos sistemas de saúde, educação e cultura tornou-se ainda mais evidente, especialmente diante da negligência do governo federal na gestão da crise. A taxa de mortalidade entre pessoas negras foi significativamente maior, conforme apontado pelo Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde (NOIS/PUC-Rio), e trabalhadores negros, considerados essenciais, continuaram expostos ao vírus sem proteção adequada. Conheço empregadas domésticas que foram veladamente ameaçadas de demissão, caso não fossem alguns dias da semana trabalhar, mesmo recebendo o auxílio emergencial.

Durante a pandemia de COVID-19, tornaram-se ainda mais visíveis as desigualdades estruturais que já marcavam a educação e o acesso à cultura no Brasil. No contexto do ensino remoto emergencial, a falta de estrutura tecnológica revelou-se um dos principais fatores de

ampliação das disparidades educacionais. A ausência de aparelhos eletrônicos adequados – como celulares, *tablets* e, sobretudo, computadores – dificultou o acompanhamento das atividades escolares, especialmente para crianças e adolescentes oriundos de famílias de baixa renda. Em inúmeros casos, um único dispositivo, muitas vezes inadequado para as demandas de aulas *online*, era compartilhado entre vários membros da família, o que restringia o tempo de acesso individual às plataformas de ensino – isso sem contar a não rara necessidade de acompanhar as aulas ao vivo enquanto crianças tinham atividades escolares no mesmo turno.

A precariedade ou ausência de conexão de internet de banda larga de qualidade agravou ainda mais essa exclusão digital. As regiões periféricas das grandes cidades e as áreas rurais foram particularmente afetadas, não apenas pela falta de infraestrutura de rede, mas também pelos altos custos dos pacotes de dados móveis, inviáveis para muitas famílias. Com isso, a defasagem no processo de aprendizagem tornou-se mais acentuada para as camadas sociais mais vulneráveis, ampliando a distância em relação aos estudantes de classes média e alta, que, em geral, dispunham de melhores condições materiais para manter a continuidade dos estudos. Assim, a pandemia não apenas expôs, mas também aprofundou as desigualdades históricas de acesso à educação e às tecnologias digitais, ressaltando a necessidade urgente de políticas públicas voltadas à democratização da inclusão digital como componente indissociável do direito à educação.

A cultura também levou um golpe duro. Muitos eventos, que eram fonte de renda para as periferias, precisaram ser cancelados. O carnaval, que gera trabalho para quem atua na informalidade tanto dentro quanto fora do circuito oficial, ficou paralisado. Outras manifestações locais, como os paredões²⁸, também sofreram bastante: toda semana aparecia nos telejornais a criminalização desses eventos, posto que são, de acordo com o discurso hegemônico da mídia, supostamente organizados por traficantes.

Lembro também da peça *Vitimistas Não, Vitimizados*, encenada e protagonizada pelo poeta Rilton Junior (Poeta com P de Preto), vinculada ao Teatro Preto Antirracista da UFBA. Sua primeira edição foi um sucesso. Sendo realizada em espaços culturais das periferias, atraiu um considerável público por onde passou. Porém, sua segunda temporada foi cancelada por causa da crise sanitária do Covid-19.

Vários eventos literários e culturais foram suspensos devido à pandemia. Os saraus e slams, assim como atividades culturais dos diversos coletivos que aconteciam nas comunidades, sofreram um forte impacto com chegada do vírus. Com a interrupção das atividades presenciais,

²⁸ Os paredões de som são sistemas de caixas de som que fazem sucesso nas periferias e interiores do Brasil. São conhecidos por tocar funk, piseiro ou pagodão.

tornou-se necessário encontrar novas formas de fazer a poesia circular, e o ambiente virtual tornou-se uma solução viável e segura naquele momento.

Como disse Vaz (2013), o poeta da periferia não é apenas um escritor: é também um sobrevivente. Para sobreviver, foi preciso se reinventar e fazer uso de recursos já conhecidos, como o espaço tecnológico, adaptando-se às novas demandas do chamado “novo normal”. A internet, já presente na vida da maioria da população periférica, tornou-se um suporte fundamental para a circulação e a divulgação de conteúdos em tempos de pandemia. Se antes as redes sociais eram usadas principalmente para lazer, agora assumiam um papel essencial na luta contra o isolamento, conectando ainda mais pessoas e ampliando possibilidades de interação e resistência.

Os slams ampliaram o alcance através das redes sociais, usando-as como poderosas ferramentas de divulgação e, principalmente, de conexão entre a arte e as pessoas. Ao adaptarem-se às dinâmicas do meio digital, esses eventos alcançaram uma realidade em que o virtual não apenas amplia o alcance das performances, mas também cria novas formas de interação e participação do público.

Nesse contexto, plataformas como *Instagram*, *YouTube* e *TikTok* têm sido fundamentais para difundir poemas, promover batalhas e engajar públicos que, muitas vezes, não teriam acesso a esses eventos presencialmente. Além disso, o formato digital permitiu a experimentação de novas linguagens, como vídeos editados, transmissões ao vivo e interações em tempo real, redefinindo a experiência do slam no ambiente virtual.

Como nos esclarece Alcalde (2022), a difusão da performance poética dos slams em vídeo ganhou força graças à insistência do jovem poeta Adelson Chaves que, entre 2014 e 2015, registrava as apresentações e as publicava. Inspirado na ideia do poeta marginal Paulo Leminski, que afirmava que “o futuro da poesia seria o Vídeo Poesia” (*apud* Alcalde, 2024, p. 63), Adelson Chaves, ou Del Chaves, como ficou conhecido na cena do slam em São Paulo, gravava as performances dos *slammers* no Slam Resistência e as compartilhava no *Facebook*. Suas filmagens circularam por todo o país, ampliando o alcance do movimento e consolidando a relação entre poesia e audiovisual num período em que ainda não se imaginava que as redes sociais se tornariam o principal meio de conexão entre os artistas.

Foi gravando as poesias e postando, uma por uma, sendo sagaz em sua estratégia, os vídeos ficavam com boa qualidade, mas com o número de acessos baixos. Muitos poetas passaram a frequentar só para ter um bom vídeo de sua poesia. Até que o primeiro viralizou. “Porque eu não sou mulher pra casar”, da Sabrina Lopes, nem foi correndo no slam, ela recitou no microfone aberto, e algumas grandes páginas compartilharam como Brasileiríssimos e

Quebrando Tabu, assim veio a notoriedade, não só para o Resistencia, mas para o slam. Esse vídeo teve mais de 42.000 compartilhamentos (Alcalde, 2022, p. 360).

A internet, a princípio, se apresentou como uma ferramenta de ampliação da visibilidade do fazer poético, permitindo que os slams, ainda novos para muitos, alcançassem um público mais amplo. Mais tarde, diante da ameaça do COVID-19, a internet se consolidou como um suporte essencial para a manutenção dessa arte, garantindo que a poesia não desistisse e que a arte resistisse.

Assim, em meio às adversidades, os slams encontraram no espaço digital um território de reinvenção. A performance, antes ancorada no corpo presente, precisou se reorganizar dentro dos limites da tela. Foi então que *slammers* e *slammasters* assumiram o desafio de adaptar o jogo performático às novas condições, transformando a tela do computador em um novo palco de resistência e expressão poética, fazendo a poesia circular com mais força do que o vírus.

Fazer a poesia se multiplicar mais que o vírus foi o lema do Slam Pandemia Poética, surgido no primeiro ano da pandemia de COVID-19, em 2020. Realizado pelo Selo Nsabas através de Ludmila Singa, Sofia Senne, Beatriz Almeida e Karen Oliveira (Má Reputação), teve sua terceira e última edição em 2022. O Slam Pandemia Poética não só multiplicou poemas, mas distribuiu renda para poetas e produtoras em várias regiões do estado da Bahia de verba recebida por meio da lei Aldir Blanc²⁹ (na terceira temporada) e pelo edital Cultura na Palma da Mão³⁰, que disponibilizou recursos financeiros para os eventos contemplados, os quais foram repassados para a comunidade de mulheres dos slams em forma de premiação.

O Slam Pandemia Poética é um exemplo essencial de como poetas utilizaram as redes sociais para manter a poesia viva e acessível em tempos de crise. Sua relevância se destaca em dois aspectos principais: primeiro, por ser um evento voltado a um público que, mesmo em contextos já marginalizados, segue enfrentando discriminação, mulheres e pessoas LGBTQIA+; segundo, por ter surgido durante a pandemia como alternativa à suspensão dos eventos presenciais, suprimindo a necessidade de espaços de expressão e encontro que foram interrompidos pelo isolamento social:

O Slam Pandemia Poética é uma iniciativa do Selo Nsabas que, de forma inovadora traz para internet a batalha de poesia falada. Nosso objetivo é

²⁹ A Lei Aldir Blanc (LAB) é uma lei federal que foi criada em 2020 para apoiar o setor cultural e criativo durante a pandemia de COVID-19. A lei foi nomeada em homenagem ao compositor e escritor Aldir Blanc, que morreu de COVID-19 em maio de 2020.

³⁰ O Cultura na Palma da Mão é voltado a iniciativas que possam ser desenvolvidas nas plataformas virtuais, como Instagram, Facebook e YouTube. É dividido em cinco categorias: Difusão Artística; Culturas Periféricas; Culturas Rurais; Memória e Tradições; Cultura LGBTQIA+.

promover a reflexão sobre o papel da poesia como ferramenta para aliviar a sensação de isolamento e gerar o bem estar (sic). Também queremos fomentar a produção poética de mulheres cis hétero e pessoas LGBTQIA+ na Bahia, gerar renda para poetas e produtores do segmento de Slam e, agregar valor à imagem das marcas apoiadoras, através do reconhecimento social frente a relevância do projeto (Slam Pandemia Poética, 2022).

A tragédia da pandemia não extinguiu o desejo por um mundo mais justo. Foi com essa motivação que poetas e *slammers*, vindos tanto dos slams quanto dos saraus, foram forçados a migrar das ruas para as telas. Esse deslocamento, embora necessário, trouxe desafios significativos para a manutenção da potência estética e política de tais manifestações.

O “novo normal” modificou a forma das pessoas verem o mundo. A certeza de que um vírus pode ser o asteroide que dizimou os dinossauros ficou mais presente para a geração atual. O “novo normal”, signo de uma outra realidade imposta por conta do vírus da COVID-19, nos trouxe uma maneira alternativa de produzir arte e cultura. Em 2020 e 2021, no auge da pandemia, um número de *lives* de cantores e bandas tomaram conta das redes sociais para acabar com o tédio e disfarçar o medo de estar confinados. As pessoas aderiram às *lives* como forma de se sentirem dentro da realidade que existia antes da pandemia.

A grande distribuição de dinheiro por patrocinadores de marcas famosas e, em alguns casos, apoio governamental para músicos e bandas conhecidas criou uma falsa ideia de que os grupos culturais não sofreriam tanto com o período pandêmico. Mas, a realidade não era bem essa: a grande disputa das camadas mais baixas dos artistas foi para conseguir um sustento. O auxílio emergencial do segmento cultural, a princípio, foi vetado pelo então presidente com o pretexto de que era de “contrariedade ao interesse público” e “inconstitucional”. Embora esse veto tenha sido anulado pelo senado³¹, até o dinheiro chegar às mãos dos agentes culturais, demorou muito.

Com grande esforço, os slams reinventaram suas dinâmicas e desenvolveram alternativas artísticas para manter viva a poesia falada e a troca de experiências, adaptando-se às novas possibilidades e desafios do meio digital.

A experiência do slam, profundamente enraizada na interação direta entre público e artista, viu-se limitada pelas barreiras que a experiência virtual causou. A migração para o ambiente *online* resultou na perda de elementos essenciais da experiência poética que as

³¹ O PL 795/2021 promoveu alterações na Lei Aldir Blanc (Lei 14.017, de 2020) para estender a concessão do auxílio emergencial ao setor cultural e ampliar o prazo de utilização de recursos em ações emergenciais por estados, municípios e pelo Distrito Federal. Alguns dos vetos derrubaram dispositivos do substitutivo elaborado pelo relator, como a expansão do prazo para pagamento de empréstimo tomado por trabalhadores e empresas do setor cultural

batalhas nos slams demandam: a interação direta entre artista e público, fundamental para a dinâmica do evento, e a performance corporal, indispensável para a expressividade no palco.

A performance foi o aspecto mais prejudicado. Limitados a uma tela de computador ou celular, os/as *slammers* perderam a resposta imediata da plateia – os aplausos, os olhares atentos, as reações espontâneas que alimentam a energia do palco. Em seu lugar, surgiram interações virtuais frequentemente tardias ou inexistentes. Os efusivos aplausos deram lugar a *emojis* de palmas ou ao gesto de balançar as mãos, representando aplausos em Libras, quando os eventos eram na modalidade síncrona – o que quebrou a atmosfera característica do slam, na qual o barulho da plateia é um elemento essencial.

A ausência do espaço físico também impactou a expressividade corporal e a dinâmica da apresentação, aspectos cruciais na poesia falada. Muitos artistas enfrentaram dificuldades para adaptar sua presença cênica ao formato digital, que impõe enquadramentos rígidos e limita a espontaneidade da performance. Outros passaram a encarar o slam de maneira mais próxima a saraus, priorizando a declamação em detrimento da performance. Um exemplo disso é o poeta Paulo Nery, que, na primeira fase do Slam do Ghetto, apresentou sua poesia sem recorrer à performance corporal. No vídeo, não há gestos nem movimentação, apenas voz e texto, com a periferia da cidade como pano de fundo. Há de se levar uma coisa em consideração, o Slam do Ghetto, embora traga o slam como referência em todos os cartazes, não pede para os jurados levarem em conta a performance do artista, mas sim o poema: “O poema está concorrendo à fase classificatória do Slam do Ghetto, que será votada exclusivamente pelos jurados” (Slam do Ghetto, 2022), isso talvez leve alguns poetas, que desconhecem a dinâmica dos slams, a vislumbrar apenas a declamação.

Para Zumthor (2000), a recepção é o que constrói os sentidos de uma performance e, nos slams virtuais, sua ausência imediata, ou seja, a falta de interação direta entre poeta e público, é muito sentida pelos *performers* na hora da apresentação. Pensando na troca energética que está envolvida nos slams entre artista e público, há uma perda significativa nas performances dos artistas a partir do momento que os slams passam a ser no virtual, pois interações através dos *chats* das redes sociais não conseguem mobilizar energia correlata à cena presencial.

Nesse sentido, a recepção não se restringe apenas à escuta ou leitura, mas se concretiza na existência real do texto dentro da comunidade que o acolhe. Como aponta Zumthor (2000, p. 50):

em todo caso, ela [a recepção] se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: “a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII”.

Assim, a recepção nos slams virtuais se dá de maneira distinta, perdendo parte do seu caráter corporal e imediato, o que impacta diretamente a experiência poética e performática. Ao analisarmos os slams no período da pandemia, percebemos que a energia que vem do público e a performance dos artistas foram os pontos mais afetados, já que são elementos essenciais numa competição. Como observado por Fabiana Souza (2021, p. 6):

O *slam* se encontra naturalmente muito prejudicado, pelo fato de ser um gênero artístico-literário realizado majoritariamente nas ruas, com trocas de afeto e calor humano [...]. E esse contato físico é o que ajuda a criar todo o sentido da prática do *slam*. Apesar de tanto empecilho, a poesia persiste e os campeonatos continuam acontecendo, porém adaptados à realidade imposta pela pandemia, tal como temos feito em todas as outras esferas da vida.

Souza (2021) tinha razão pois o slam, enquanto expressão artístico-literária essencialmente performática e coletiva, depende profundamente da presença física, do calor humano e da escuta compartilhada nos espaços públicos. Como ela observa, o contato direto entre poetas e público é constitutivo do sentido dessa prática – não apenas como estética, mas como vivência comunitária. A pandemia, ao forçar o isolamento e a migração para ambientes virtuais, afetou diretamente essa dimensão sensível do slam. Ainda assim, a resistência poética se fez presente: mesmo diante das limitações, os campeonatos continuaram revelando a potência de adaptação da oralidade contemporânea e o compromisso dos *slammers* com a continuidade da arte e da denúncia social.

Seja no *Instagram*, no *YouTube* ou em qualquer outra rede social, *performers* se reinventam através das telas em busca de um melhor desempenho. Apesar das limitações impostas por celulares e computadores, artistas encararam a árdua tarefa de se apresentarem virtualmente, evidenciando duas características potentes da poesia periférica: a arte de se reinventar e a resiliência.

Nas batalhas virtuais de slam, os métodos de votação costumam ser semelhantes nas primeiras fases. No Slam do Ghetto, para a classificação dos poetas-*performers*, foi utilizado o *Instagram* como ferramenta principal e dois critérios foram estabelecidos: o primeiro se baseava no número de curtidas recebidas nos vídeos – aquele com maior engajamento avançava para a fase seguinte –, o segundo critério se constituiu da avaliação de um júri previamente

selecionado pela organização do slam, responsável por escolher os melhores em conjunto com a votação popular.

Já o Slam Pandemia Poética adotou o *YouTube* como sua principal plataforma de divulgação. Ainda assim, manteve a dinâmica dos outros slams, garantindo espaço tanto para a participação do público, que vota através das curtidas, quanto para a avaliação do corpo de jurados, mas estabelecendo um diferencial que é o de selecionar as doze *performers* que irão duelar por meio de uma curadoria, conforme estabelecido nas regras:

1. Slam acontecerá em quatro etapas, sendo a primeira classificatória, quando a curadoria do campeonato, selecionará entre as inscritas, 12 poetas para a disputa.
2. Nas etapas seguintes, consideradas primeira fase, segunda fase e final do Slam, serão disponibilizados no canal do Youtube do Selo Nsabas os vídeos das poesias conforme indicação para cada fase através do formulário de inscrição.
3. As poesias passam pela votação de cinco juradas técnicas e do público. Para votação das juradas serão contabilizadas as três maiores notas. Para votação do público será contabilizado 1 ponto para cada curtida.
4. A soma das três maiores notas das juradas, mais a soma de curtidas do público dividida (sic) por 1000, contabilizam a nota total de cada competidora. A ordem de classificação será da maior para a menor nota.
5. Em caso de empate será considerada a maior entre as menores notas como critério de desempate.
6. Serão classificadas para segunda fase 6 poetas, e para a final 3 poetas.
7. A Classificação em cada fase se dará pela somatória das notas das juradas, mais a somatória de pontos decorrentes da participação do público (SPP, 2022, p. 3).

Dentro dessa estrutura de votação, alguns poetas são classificados pela quantidade de curtidas muitas vezes pelo simples fato de terem um grande número de seguidores. As competições nesse formato geram uma corrida por engajamento, com participantes convocando seus seguidores para curtirem suas performances independentemente da qualidade do poema ou do cumprimento das regras estabelecidas nas batalhas de slam.

A disparidade entre competidores ficou evidente no Slam do Gueto. Poetas como Aran Neon, por exemplo, não apenas explicaram seus poemas antes de apresentá-los, mas também utilizaram trilha sonora, que é um recurso proibido nos slams. Outro caso foi o do poeta Kinho WS, que conseguiu se classificar com 520 curtidas, quase o dobro do segundo colocado e mais do que qualquer outro participante selecionado pelo júri. O resultado foi fruto de um trabalho de captação de votos em suas redes sociais, não da qualidade de sua performance artística.

Fotografia 3 – Resultado da primeira fase da seletiva do Slam do Gheto



Fonte: Sarau do Gheto (*Instagram*).

Esse modelo, por um lado, beneficia o evento ao trazer maior visibilidade para os slams, já que atrai mais espectadores e conecta pessoas de diferentes lugares num só espaço. Por outro lado, também abre espaço para competidores que não fazem parte do universo dos slams e desconhecem sua dinâmica. Em alguns casos, artistas que não têm experiência com performance acabam participando sem incorporar elementos fundamentais da modalidade, como a expressividade corporal. Afinal, como sabemos, a voz é apenas um dos componentes da performance no slam: recitar é diferente de performar e esse aspecto interfere na dinâmica do evento.

É importante lembrar que, apesar de serem espaços de arte e de resistência, os eventos também são competições que envolvem premiações em dinheiro. Os prêmios variam de R\$ 350 a R\$ 600³² para os três primeiros colocados, o que torna ainda mais essencial a fiscalização das regras, a fim de evitar injustiças com os demais competidores.

O Slam do Gheto (SDG) surgiu durante a pandemia como uma extensão do coletivo Sarau do Gheto, que há mais de dez anos leva poesia ao bairro da Gamboa, na Cidade Baixa de Salvador. Idealizado e conduzido pelo poeta Pareta Calderasch, um multiartista soteropolitano, o SDG nasce também como uma forma de manter vivo o espírito artístico que sempre marcou as ruas da comunidade, garantindo que a palavra falada continuasse ecoando, mesmo diante das

³² Essa variação de preço se refere aos dois Slams analisados nesta seção, Slam do Gheto e Slam Pandemia Poética.

restrições impostas pelo distanciamento social, agora agregando pessoas de todo canto da Bahia via redes sociais.

Com a proposta de fortalecer a cultura periférica e divulgar a voz de artistas independentes, o Slam do Gheto se consolidou como um espaço de resistência e expressão, onde a oralidade e a poesia se encontram para transformar realidades. A iniciativa não apenas preserva a tradição dos saraus e das batalhas poéticas, mas também amplia seu alcance, conectando artistas e públicos diversos através das plataformas digitais:

A 1ª Edição do Slam do Gheto conta com o apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Prêmio Cultura na Palma da Mão/PABB) via Lei Aldir Blanc, redirecionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal (SDG, 2022).

A metodologia mais comum empregada no contexto virtual dos slams foi a de performances previamente gravadas pelos *performers* que competiriam, ou seja, eles enviavam um registro previamente feito, o que reduziu significativamente os problemas relacionados à conexão tecnológica. Por outro lado, quando o evento foi síncrono, aconteceram muitos problemas de conexão com a internet, seja por parte do *performer* ou do próprio evento, como foi o caso da final da primeira edição do Slam do Gheto, quando a *slammer* Neide Vieira não pôde comparecer devido a problemas técnicos com a internet, deixando a disputa final entre apenas dois competidores, o poeta Rilton Junior (Poeta com P de Preto) e a poeta Líslia Ludmila³³. A finalíssima terminou empatada diante da dificuldade do corpo de jurados em atribuir notas diferentes aos finalistas, ficando o prêmio dividido entre ambos.

A falta de experiência em intercalar performance e vídeo foi a maior dificuldade da maioria dos/das *slammers* nesses eventos *online*. Na terceira edição do Slam Pandemia Poética, pude notar essa mesma dificuldade por parte de alguns/algumas *performers*. A finalista Yara Sereya apresentou, ao longo do evento, textos inspirados, trabalhando a ancestralidade africana e a valorização da autoestima da mulher negra³⁴. No entanto, nas duas primeiras fases, sua performance ficou comprometida, pois seu vídeo não dimensionava a potência da performance que seu corpo podia mostrar, realçando apenas seu rosto. Seu corpo, uma parte importante para uma *performer*, ficou escondido, deixando a apresentação limitada ao texto e à linguagem. Na final do slam, ela conseguiu enquadrar melhor seu corpo na câmera, o que melhorou significativamente a apresentação.

³³ Os registros desta final, que foi em formato *live* feita pela rede social do Sarau do Gheto, não estão disponíveis. Infelizmente, por problemas técnicos, os organizadores não conseguiram salvar a *live*.

³⁴ Performances disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=HsMShXAEjI>

Os critérios que devem ser levados em conta pelos jurados formam o chamado tripé performático (corpo-voz-texto), numa confluência que tem o gesto como potência discursiva. Quando esse tripé é rompido, há um desnivelamento na análise da performance. Mas, parece que isso não foi levado em conta, já que a *performer* em questão chegou até a final através do voto do júri técnico, o que nos leva a crer que só a poesia foi levada em consideração pelo corpo do júri. Uma ressalva: o objetivo aqui não é deslegitimar a performance da artista, mas mostrar como as apresentações através das telas do computador ou celular limitam a performance.

Outro aspecto impactado durante o período pandêmico foi a organização dos slams. Tradicionalmente, para realizar um slam, era necessário um microfone, um espaço, o público e os/as poetas. No entanto, no modelo virtual, a dinâmica mudou significativamente, exigindo que os organizadores lidassem com aparatos tecnológicos, muitas vezes sem o devido preparo. Além de gerenciar as redes sociais para registrar o evento, era preciso ajustar áudio e vídeo, monitorar a conexão da internet e garantir que tudo funcionasse perfeitamente durante as apresentações.

Essas novas demandas dobraram a carga de trabalho e sobrecarregaram aqueles responsáveis pela realização dos eventos. Um exemplo desse desafio foi a final do Slam do Gheto: a organização do Sarau do Gheto, responsável pelo evento, não conseguiu salvar a transmissão ao vivo no *Instagram*, evidenciando as dificuldades técnicas enfrentadas nesse formato. Esse e outros problemas são destacados pelo organizador e *slammaster* do SDG, Pareta Calderasch, quando perguntado sobre a perda na mudança do presencial para o virtual:

Um pouco, primeiro um aprendizado com uso de uma nova plataforma, acredito que foi algo que atualizou tecnologicamente a todos, mas também tem a questão da perda do contato direto das pessoas como acontece no evento, o virtual não substitui o presencial quando temos eventos que são efervescentes como um slam, mas por outro lado existe a possibilidade de ser acompanhado por pessoas de toda parte do mundo.

[...]

A relação é diferente no lidar com as pessoas, fora que no slam presencial temos formas de fomentar a economia com pessoas que vendem bolinho, cerveja, camisas e outros tipos de arte, assim como os poetas que podem levar seus livros, o que no virtual não há a mesma necessidade.

No presencial a possibilidade de interação entre as pessoas é diferenciada, o público dialoga entre si enquanto no virtual o foco é apenas na pessoa que no momento está com a fala (Calderasch, 2022, entrevista pessoal).

A arte periférica no Brasil, mais pontualmente em Salvador, tem como característica fomentar a economia local através da venda de alimentos, livros, bijuterias, etc. São trabalhos expostos que levam o público a conhecer e consumir tais produtos. Vivenciei momentos

inesquecíveis quando frequentava o sarau da JACA e experimentava salgados com recheios exóticos, como coxinha de jaca e pizzas veganas – tudo vendido por pessoas da região que aproveitavam o evento para mostrar seu produto.

Com efeito, eventos como slams, que passaram para o virtual para levar arte e cultura ao público, tiveram que se adaptar. E fazer a poesia circular dentro dessa nova realidade foi a estratégia encontrada por grupos culturais para suportar a distância entre as pessoas, a falta de abraço, de afeto. O remédio para muitos foi a poesia. “O que tem permitido que toda a dor e a solidão que nos surpreenderam pareçam menos insuportáveis a muitos de nós é a poesia, que surge e encanta mesmo em condições adversas, ou quando provoca dor, porque alerta sobre o que estamos vivendo” (Souza, 2021, p. 15).

Diante dessas transformações, torna-se essencial refletir sobre como equilibrar a potência do digital com a experiência presencial, garantindo que a essência dos slams não se perca na virtualização. As performances em vídeos só assim o são quando acontecem naquele instante. Há correntes de estudos das performances que defendem que, através dos vídeos gravados, não há performance propriamente dita. Diana Taylor, por exemplo, é uma pesquisadora que assume tal posição. Em seu livro *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*, ela discute dois conceitos importantes para os estudos de performance, arquivo e repertório. Em um dado momento do texto, ela diz:

Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance [...] desaparece (Taylor, 2013, p. 51).

Diana Taylor (2013) argumenta que um vídeo de uma performance não equivale à performance em si, pois faz parte do arquivo – um registro material que pode ser armazenado e revisitado. Já a performance, enquanto parte do repertório, está ligada ao corpo, à presença e à interação ao vivo, elementos que escapam completamente à captura do vídeo.

No entanto, Taylor (2013) não sugere que a performance desaparece quando registrada. Pelo contrário, ela reconhece que, embora o vídeo não substitua a experiência encarnada, ele pode contribuir para a memória e a circulação da performance. Isso é especialmente relevante em contextos digitais, como nos slams em edições virtuais, onde a transmissão ao vivo e as gravações possibilitam que a oralidade alcance novos públicos. Contudo, a energia da interação ao vivo, a troca entre poeta e plateia e os aspectos sensoriais do momento não podem ser plenamente reproduzidos em uma gravação.

Esse pensamento é também defendido por Phelan (2011):

A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada, ou participar de outra forma na circulação de representações de representações: uma vez que o faz, ela se torna algo que não é uma performance. Na medida em que o performance pretenda ingressar na economia da reprodução, trai e debilita a promessa de sua própria ontologia (Phelan, 2011, p. 146 – tradução nossa).

Para Phelan (2011), a essência da performance está em sua irreproduzibilidade. Ao ser gravada, ela se desloca para o domínio da representação, traíndo sua própria ontologia. Assim, a performance deixa de ser aquilo que a caracteriza: um evento único, efêmero e irrepetível.

Ambas as autoras convergem para a ideia de que a performance, ao ser registrada, perde algo essencial. No entanto, enquanto Taylor admite que o vídeo pode contribuir para a circulação e memória da performance, ainda que de forma limitada, Phelan (2011) adota uma posição mais radical, sugerindo que a performance simplesmente não pode ser preservada sem se transformar em outra materialidade.

Esse debate é importante quando a gente pensa no contexto das batalhas de slams que aconteceram no formato virtual, em que o registro em vídeo permite a ampliação do alcance, mas, ao mesmo tempo, modifica a experiência original da performance. A ausência do público presencial, a impossibilidade da troca energética direta e a mediação tecnológica alteram a essência do evento, tornando-o algo diferente do que ocorreria ao vivo.

Assim, a discussão sobre a virtualização do *poetry slam* ganha contornos ainda mais relevantes quando se observa o modo como as performances se deslocam do espaço físico para o ambiente digital. Nesse processo, o que era essencialmente um encontro entre corpos presentes, vozes que se cruzam e reações imediatas, passa a existir também sob a forma de fluxo de dados, transmissões ao vivo e registros audiovisuais que podem ser revisitados a qualquer momento.

Nesse contexto, faz sentido retomar a distinção proposta por Taylor (2013) entre *arquivo* e *repertório*. O slam, na condição de uma prática performática, pertence sobretudo ao repertório –, isto é, dimensão viva, encarnada, feita de gestos, respiração, timbre, olhares. Quando se desloca para o suporte digital, parte dessa vitalidade se converte em arquivo: o vídeo se torna testemunho, mas não é substituto da experiência que mobiliza corpos reunidos no mesmo espaço-tempo.

Se, por um lado, essa possibilidade de registro amplia o alcance e preserva marcas da oralidade, por outro, expõe uma tensão. Como observa Phelan (2011), a performance não pode

ser mantida intacta fora do presente: ao ser capturada, adentra o circuito da reprodutibilidade técnica e, assim, perde a força de sua presença singular, tornando-se representação de algo que já não é mais.

No caso dos slams virtuais, isso se materializa de forma evidente. Durante o período de restrições sanitárias, diversos coletivos se reorganizaram para manter viva a cena. *Lives* e vídeos possibilitaram que o slam continuasse existindo, circulando por redes sociais e plataformas de *streaming*. Entretanto, o silêncio da plateia ausente, a mediação pelas telas e a impossibilidade de manifestações coletivas, vaias, aplausos, comentários em coro, demonstraram que a interação artista-público não se traduz integralmente no ambiente digital.

Esse deslocamento exige, portanto, uma reflexão sobre o que se perde e o que se reinventa. Se é verdade que o slam virtual cria outras formas de encontro e memória, também é incontestável que ele não substitui a força ritualística e comunitária do slam ao vivo. Assim, o desafio não é apenas gravar ou transmitir, mas reconhecer que cada formato – presencial ou digital – carrega limites e potências distintas.

Amparado por Taylor (2013) e Phelan (2011), reafirma-se aqui que o slam, antes de ser um produto arquivístico, é prática de corpo, presença e interação. Qualquer tentativa de permanência esbarra, necessariamente, na condição efêmera que constitui sua essência.

Os slams se reinventam a cada performance, sempre tendo a rua como palco principal. Isso, porém, mudou com a chegada da pandemia, quando poetas e *performers* tiveram que se adaptar às telas de computador e *smartphone* para se encaixarem nesse novo jeito de levar cultura. Nesse cenário, contudo, a solidão, combustível na hora da composição poética, se torna um ruído sem sentido, pois, ao contrário dos saraus de poesia, onde “o silêncio é uma prece”, nos slams, o barulho da multidão, do público, é um incentivador para a performance do/da poeta/*performer* – as vaias ou os aplausos, termômetros fundamentais durante as batalhas de slams, são elementos que medem a temperatura das performances e que, infelizmente, deixam de existir quando no contexto *online*.

5 SLAM DÊ IDEIA: NEGROESIA EM MOVIMENTO

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais e nos quais se compõe.

Leda Maria Martins.
Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.

5.1 SLAM DÊ IDEIA: POESIA EM ERUPÇÃO NA CIDADE BAIXA DE SALVADOR

A Cidade Baixa de Salvador é uma região de charme ímpar; os pontos turísticos e as praias encantadoras conferem um destaque especial à área. Foi nessa parte da cidade que Salvador começou a se desenvolver, marcando o início de sua história. Diferente de outras grandes cidades do país, como São Paulo, que são divididas por zonas (norte, sul, leste, oeste), Salvador possui uma geografia singular, dividida entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Essa configuração surgiu devido ao afundamento de uma faixa de terra de aproximadamente 100 quilômetros na direção norte-sul, ocorrido há milhares de anos.

Para o professor e geógrafo Milton Santos (1958), a mais antiga capital brasileira já nasceu como uma cidade de dois andares: a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Esse desnível geográfico motivou a construção do icônico Elevador Lacerda, que conecta a Cidade Baixa – área historicamente comercial – à Cidade Alta, onde se concentrava a administração da cidade. Por essa razão, o primeiro bairro da Cidade Baixa recebeu o nome de Comércio, reforçando sua importância econômica e histórica para Salvador. Em entrevista ao *Portal Ibahia*, o professor de história e humorista Matheus Buente (2023) afirma:

Na época da fundação de Salvador, o porto já ficava na região do Comércio, ali era a alfandega, e Salvador, o centro da cidade, a parte administrativa, ficava lá em cima, na praça do Elevador Lacerda. Se convencionou a dizer que tinha duas cidades, a do porto, do Comércio, até por isso, o nome do bairro vai virar Comércio, e a cidade alta, a parte de cima, que é a parte administrativa.

Apesar de sua rica história e do impulso que teve na década passada com a atração de faculdades para o bairro do Comércio, ampliação de eventos abertos ao público no MAM, a criação do Espaço Cultural Subúrbio 360° e a revitalização do tradicional Acervo da Laje, a Cidade Baixa enfrenta desafios contemporâneos que refletem desigualdades sociais e culturais.

Um desses desafios é a escassez de espaços e eventos culturais acessíveis, como saraus e slams, que poderiam servir como ferramentas de expressão e inclusão para a população local, especialmente para os moradores de baixa renda, visto que cultura necessita ser tratada como alimento para população.

De acordo com o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (2008), a cultura desempenha um papel fundamental na construção de identidades e na promoção da cidadania, pois possibilita que grupos historicamente marginalizados se reconheçam e se expressem publicamente. Nesse sentido, a escassez de iniciativas culturais gratuitas na Cidade Baixa interrompe o potencial de construção identitária e de fortalecimento da cidadania ao limitar o acesso da população local a formas de expressão artística e participação social.

Saraus e slams, por exemplo, são manifestações culturais que ganharam força em outras regiões da cidade como espaços de resistência e empoderamento. Esses eventos não apenas valorizam a oralitura, mas também criam redes de solidariedade e pertencimento. A ausência de tais eventos na Cidade Baixa reflete uma lacuna no fomento à cultura local, perpetuando a invisibilidade de vozes marginalizadas e reforçando as assimetrias entre as duas partes da cidade.

Desde que iniciei minhas pesquisas de campo, constatei a escassez de espaços culturais referentes à literatura e, em particular, à poesia na Cidade Baixa de Salvador. A prefeitura ocasionalmente promove eventos em praças ou shows musicais em épocas comemorativas, mas essas iniciativas são pontuais e não configuram uma política cultural contínua. Até este doutorado, minhas investigações sobre saraus concentraram-se principalmente na Cidade Alta, onde há uma maior incidência de eventos culturais na área da poesia e da literatura. Mesmo durante o período de maior efervescência dos saraus em Salvador, poucos conseguiram se manter ativos na Cidade Baixa. Um deles, o Sarau do Cabrito, localizado no Alto do Cabrito, foi objeto de minha pesquisa de mestrado e destacou-se como uma rara exceção de resistência cultural que perdurou e deu frutos na comunidade. Outros saraus surgiram, mas tiveram vida efêmera, desaparecendo rapidamente.

Ao direcionar minha pesquisa para os slams, o cenário mostrou-se ainda mais desafiador. Nos anos de 2023 e 2024, período em que esta tese ganha corpo, apenas dois slams funcionavam com regularidade na cidade, ironicamente, ambos na Cidade Baixa: o Slam Resistência, sediado no bairro de Nova Constituinte, e o Slam Dê Ideia, inicialmente localizado na Baixa do Bomfim e, logo depois, transferido para o Caminho de Areia.

A ausência de saraus e de slams na Cidade Baixa reflete uma lacuna significativa no acesso à cultura, especialmente para as comunidades de baixa renda, já que eles são espaços

democráticos onde as pessoas não pagam para ter acesso, seja nas ruas ou em praças e espaços culturais. Essa desigualdade cultural não apenas limita o acesso da população a formas de expressão artística, mas também reforça as assimetrias sociais e espaciais que marcam a cidade.

Com efeito, é urgente repensar o papel dos espaços culturais na Cidade Baixa, criando iniciativas que integrem a população local e valorizem suas expressões artísticas. A promoção de slams e outros eventos gratuitos poderia não apenas revitalizar a região, mas também fortalecer a identidade cultural de seus moradores, transformando a Cidade Baixa em um verdadeiro polo de inclusão e diversidade se, além da música, fossem valorizadas outras linguagens artísticas.

Toda a paisagem mostrada aqui sobre arte e cultura na Cidade Baixa evidencia a importância de iniciativas como o Slam Dê Ideia. Em seus dois anos de existência, o slam tem construído uma ponte de acesso dos moradores à arte ao oferecer um espaço de expressão que dialoga diretamente com os quatro fatores anteriormente apontados por D'Andréa (2013): funciona como estratégia para a pacificação da violência, ao criar alternativas de convivência; como meio de sustento econômico, por envolver artistas locais; como ferramenta de engajamento político, por pautar temas urgentes em suas performances, e como caminho para a emancipação humana, ao fortalecer a voz de quem historicamente foi silenciado. Nascido da iniciativa de três jovens periféricos, o Slam Dê Ideia surge justamente para preencher a lacuna lítero-cultural que persiste na charmosa e elegante Cidade Baixa – embora ainda careça de maior participação popular, desafio que permanece na pauta do evento.

Meu primeiro contato com o Slam Dê Ideia aconteceu por meio das redes sociais, mais especificamente, o *Instagram*. Durante o processo de seleção dos slams que fariam parte desta pesquisa, o Slam Dê Ideia se destacou por reunir elementos fundamentais para o estudo, como a regularidade nas edições, o fato de acontecer nas ruas e a presença de mulheres na organização e produção do evento.

Outro aspecto que despertou meu interesse foi o próprio nome: Slam Dê Ideia. A expressão “dê ideia” é uma gíria soteropolitana derivada do “dar uma ideia”, que significa dizer algo a alguém sobre um determinado assunto. Como destaca a organização do evento, “o nome vem do dialeto aqui de Salvador [...], trazendo essa coisa que é nossa junto com o que a gente quer dizer” (Slam Dê Ideia, entrevista pessoal, 2024).

Um aspecto que o Slam Dê Ideia ressignifica é o grito pós-notas, uma tradição presente em slams de todo o Brasil. Geralmente, quando os jurados anunciam as notas, o público reage com gritos como “Pow, pow, pow!” ou “Obaaaa! Bommm!” para notas altas, especialmente os

dez. Já para notas mais baixas, é comum ouvir um sonoro “Credo!”, quase como uma expressão de desapontamento coletivo – expressão essa que passou a fazer parte de quase todos os slams.

No entanto, no Slam Dê Ideia, essa tradição ganha um toque local, refletindo o dialeto e a identidade baiana. Quando as notas ficam abaixo de 10, o público solta um expressivo “Oxiii!”, carregado de significado e humor típicos da cultura soteropolitana. Já para as notas altas, o som que ecoa é “Ooww”, uma expressão única, que só reforça a conexão do evento com suas raízes locais.

A adaptação dos gritos pós-notas não é apenas uma questão de linguagem, mas uma reafirmação do projeto do Slam Dê Ideia de valorizar e afirmar a identidade baiana. Para além dessas particularidades, o slam mantém o respeito às regras tradicionais do evento, mostrando que é possível inovar sem perder a essência. Essa ressignificação é mais um exemplo de como o slam se torna um espaço de expressão autêntica, onde a cultura local é celebrada e integrada à prática poética.

O grito de guerra mistura a tradição poética dos slams com o toque de baianidade: “Poesia em erupção, pique vulcão de pompeia, onde é que cês escutam? No Slam Dê Ideia!”. Na interação com o público, a sonoridade bate certo:

Slammasters: Poesia em erupção, pique vulcão de pompeia, onde é que cês escutam?
 Público: No Slam Dê Ideia!
Slammasters: e aí poeta...?
 Público: Dê Ideia!

Essa abertura apoteótica, carregada de energia e identidade, é típica de um slam que chega para marcar a cena cultural de Salvador. Seu grito de guerra não é apenas uma forma de animar o público, mas uma afirmação poderosa de sua presença e relevância. Ele ecoa como um chamado à ação, convidando poetas e espectadores/as a se envolverem em um espaço onde a poesia é vivida com intensidade e paixão.

O diálogo entre os *slammasters* e o público cria uma conexão imediata, transformando o evento em uma experiência coletiva. Quando o público responde “No Slam Dê Ideia!”, há um reconhecimento de que ali, naquele espaço, a poesia ganha vida de uma forma única. E, ao gritar “Dê Ideia!”, o público não apenas responde ao chamado, mas também assume um papel ativo, incentivando os poetas a compartilharem suas ideias, suas dores, suas lutas e suas esperanças, movimento típico das batalhas de slams.

A interação é mais do que um ritual: é a celebração da oralidade, da performance e da comunidade. O Slam Dê Ideia se consolida como um espaço onde a poesia não é apenas

recitada, mas vivida e sentida por todos os presentes. Ao mesmo tempo, reforça sua identidade baiana ao incorporar elementos locais – como o grito de guerra e os gritos pós-notas –, que ressoam com o público e criam um senso de pertencimento.

Assim, o Slam Dê Ideia mostra que a poesia pode ser como um vulcão em erupção, capaz de transformar realidades e conectar pessoas por meio da força das palavras. Nesse processo, o slam se afirma como um espaço onde a arte é feita por todos e para todos, celebrando a diversidade e a potência das vozes periféricas.

Tive a oportunidade de presenciar essa “erupção” de emoções em minha primeira vez no SDI. Há uma energia que contagia quem está por perto: a vibração do evento, com seu grito de guerra, capta a atenção de todos; o encantamento da minha filha, diante daquela experiência nova, era visível em seus olhos atentos, a atendente da cantina chegou a fazer uma pausa no atendimento para observar o que acontecia. O público, por sua vez, se mostrava completamente envolvido pelas performances, o que evidencia como as batalhas de slam, na condição de um fenômeno literário e cultural contemporâneo, têm atraído cada vez mais pessoas ao seu redor.

O SDI começou a ser idealizado em 2022 por Bruno Luiz, Daniel Matos e Leonardo Mota, tendo sua primeira edição em 21 de janeiro de 2023. Após a saída de Leonardo Mota, quem se integrou ao grupo foi Natiely Santos, atriz, doutoranda e *performer*. Ela chegou ao evento como espectadora e pesquisadora, assumindo o papel de produtora cultural e *slammaster*. Algum tempo depois, o grupo passou a contar também com Giovana Fróis, responsável pela área de comunicação, e Lucas Sato, fotógrafo e *filmmaker*.

Bruno Luiz, o Giga, é pai, compositor, poeta e músico, morador do bairro do Bomfim. Daniel Matos, o Catarse, é *slammaster* e *slammer*, poeta e estudante de Letras. Natiely Santos, moradora do Bomfim, é pesquisadora, atriz e produtora cultural do SDI. Juntos, ela e eles criaram um espaço que tem atraído *slammers* e apaixonados pela poesia falada nas tardes/noites do último sábado de cada mês para o bairro de Caminho de Areia, na Cidade Baixa. O SDI se consolida como um movimento cultural vibrante, fortalecendo a cena poética e comunitária da região.

Inicialmente, o Slam Dê Ideia era realizado no Largo da Baixa do Bonfim, na Cidade Baixa, próximo à Igreja do Bonfim, onde permaneceu por mais de um ano. No entanto, as condições climáticas, que frequentemente comprometiam as edições, e a falta de infraestrutura adequada levaram os organizadores a buscar um novo espaço, a varanda do SESI, também na Cidade Baixa, na avenida Caminho de Areia, próximo ao antigo local. Sobre essa mudança, os organizadores relataram:

Como uma alternativa para continuar fazendo nosso evento e não ter dificuldade, tanto da chuva quanto de equipamento, a gente fez um projeto e mandou pro SESI. Projeto que, inicialmente, era fazer as duas últimas edições do slam, porque a gente segue o Slam BR e tem que fazer no mínimo seis edições no ano. E aí a gente pensou em fazer um projeto pra varanda do SESI, e a gente não pagaria palco. Enviamos o projeto e, na mesma semana, eles retornaram pra gente de forma bastante positiva. Não só as duas edições deram certo, pois eles também estavam precisando de um público para ocupar aquele espaço, que fosse da comunidade, um público que fosse da linguagem da literatura. Não existe um contrato vitalício com o SESI; lá não é nossa casa, mas temos essa parceria (Slam Dê Ideia, entrevista pessoal, 2024).

Um dos aspectos que mais me atraíram no Slam Dê Ideia foi o fato de ser realizado ao ar livre, em uma praça pública. Isso simbolizava, para mim, uma forma de os jovens poetas ocuparem os espaços públicos da cidade, ressignificando-os por meio da arte. Além disso, realizar o evento em um local tão emblemático, como o bairro do Bonfim, próximo à famosa Igreja do Bonfim – um dos pontos turísticos mais visitados de Salvador –, contribuía para atrair um público espontâneo. Muitas pessoas se interessam por manifestações artísticas ao se depararem com elas durante seus trajetos cotidianos. Sem dúvida, o evento perde isso quando vai para um espaço mais fechado, ainda que o acesso do público seja gratuito.

A ocupação do espaço público pelos slams de poesia é parte de uma história de resistência e de afirmação de voz de sujeitos subalternizados. Como destaca Pimentel (2023, p. 160), “o recurso à oralidade e à performance voco-corporal colocada em cena nos espaços públicos fomentaram, nos últimos anos, a construção de um importante lugar de fala para a outridade”. No caso do SDI, isso era evidente na interação entre os poetas e o público que passava pelo local, muitos dos quais eram atraídos pela curiosidade e pela energia das performances, ideia corroborada também pelo professor e pesquisador Ary Pimentel:

Os próprios transeuntes param, se interessam e, às vezes, em um momento posterior, tomam coragem de recitar e participar de um novo evento. Os espectadores são, portanto, potenciais poetas que podem ser revelados a partir dos encontros mensais de cada *slam*. Dessa maneira, o movimento *poetry slam* vai contribuindo para amplificar o alcance e a potência de vozes de sujeitos subalternizados, transformando os balbucios em vozes potentes (Pimentel, 2023, p. 169).

Esse movimento de agregar novas pessoas se perde com a mudança para a varanda do SESI. A dinâmica de atrair o público passante foi, em certa medida, reduzida. É bom que se deixe claro que essa mudança não foi espontânea, ou seja, não foi por um capricho de querer estar dentro do SESI Casa branca, mas por uma necessidade em ter uma melhor estrutura para

a prática do slam, um espaço que desse conforto e qualidade a todos os envolvidos no evento, tanto é que os organizadores dizem: “o SESI não é a nossa casa”.

Por outro lado, o SDI ganhou a participação de pessoas que vão ao SESI Casa Branca assistir a espetáculos teatrais. Por exemplo, na edição de janeiro de 2025, edição de comemoração do segundo aniversário do evento, o espaço ganhou um público que não foi ali para assistir ao slam, mas para ver a peça teatral em cartaz naquele dia, *Espetáculo Kaiala – Um solo de Sulivã Bispo*, que aconteceria no teatro do SESI, às 19h. Conversei com Jaqueline Gouveia, que foi assistir à peça, e ela disse: “Já vim algumas vezes no SESI Casa Branca, mas é a primeira vez que me deparo com um sarau [slam] aqui, e adorei! Não sabia que tinha esse tipo de evento aqui. Gostei e pretendo voltar, já que sempre gostei de poesia” (Gouveia, 2023, entrevista pessoal).

O novo espaço trouxe vantagens significativas, como maior conforto e qualidade técnica, componentes essenciais para eventos desse porte. A mudança de endereço, embora altere o local de realização, não interfere na essência ou na proposta do slam, que, por meio de um trabalho consistente de divulgação nas redes sociais, consegue mobilizar um público fiel e expressivo para as edições do evento.

Outro aspecto relevante é que o slam, como observa Roberta Estrela D’Alva (2011, p. 120), é “um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas”. Assim, mesmo em um ambiente mais controlado, como o SESI Casa Branca, o Slam Dê Ideia continua promovendo o encontro de vozes diversas e ampliando o alcance da poesia falada. Isso reflete a dinâmica apontada por Ary Pimentel (2023), isto é, de que os slams no Brasil vão assumindo uma cara própria, marcada pela presença de corpos negros, femininos e periféricos, que reconfiguram a experiência literária.

Tal “cara nova” manifesta-se no Slam Dê Ideia, onde jovens da cena cultural periférica agregam elementos que o diferenciam de outros slams pelo país. As regras, conforme já mencionado acima, seguem o padrão tradicional: os *slammasters* apresentam o slam ao público, explicam as diretrizes e, como em todos os slams, calibram os jurados, que são escolhidos aleatoriamente entre os participantes. Eles fazem questão de enfatizar que as regras básicas do slam também se aplicam ao SDI, com a importante adição de uma diretriz ética: são proibidas poesias de cunho racista, machista ou LGBTQIA+fóbico. Essa clareza se mostra essencial, pois já ocorreram apresentações com conteúdo discriminatório no evento, como relatam os/as organizadores/as:

No slam de ideia, aconteceu duas vezes: a primeira foi de uma poesia extremamente transfóbica, questionando a linguagem neutra: ‘agora, se a criança nascer, não diga se é menino ou menina’, poesia vinda de um competidor que está na linguagem do hip-hop, homem preto. [...] A recepção dos jurados foi com notas baixíssimas, notas quase zeradas, e a organização se pronunciou, dizendo que não compactuava com esse tipo de poesia, e o competidor foi banido. A segunda foi uma edição onde o slam recebeu majoritariamente mulheres cis, trans, LGBTQIA+. Alguns outros competidores, vendo ali a quantidade e o protagonismo nas notas, questionaram entre eles: “Virou um slam LGBT?”. E, no meu entendimento, pensei que elas achavam aquela poesia tem lugar pra ficar, e não é ali, num slam [aberto]. Essas duas situações nos fazem reforçar as regras na abertura do slam (Slam Dê Ideia, entrevista pessoal, 2024).

Isso mostra a importância de um posicionamento ético e político claro por parte da organização do Slam Dê Ideia em face de discursos discriminatórios. O episódio mencionado, envolvendo uma performance transfóbica e o questionamento do protagonismo LGBTQIA+ em outra edição, evidencia como espaços de poesia falada – embora marcados pela liberdade de expressão – também são atravessados por disputas de valores e ideologias. A reação da organização e do júri, ao atribuir notas baixíssimas e banir o participante, bem como ao reforçar as regras na abertura do evento, mostra um compromisso com a construção de um espaço seguro, inclusivo e coerente com os princípios de respeito à diversidade. Além disso, a menção de que o competidor transfóbico era “homem preto, da linguagem do hip-hop” adiciona complexidade à análise, pois mostra que a opressão pode se manifestar mesmo dentro de grupos historicamente marginalizados, exigindo assim uma vigilância constante e interseccional por parte da curadoria desses eventos.

Por isso a importância de se ter um posicionamento político em paralelo com um discurso ético que organize e sempre lembre as regras do SDI. Essas regras não são estruturas fixas, mas matrizes em constante transformação, moldadas tanto pela necessidade de organizar o evento quanto por demandas éticas e sociais. Nesse sentido, é possível pensar junto com Foucault (2001), que afirma que as relações de poder e saber não são formas estáticas, mas processos dinâmicos que estão sempre em fluxo. Ele afirma:

As “distribuições de poder”, e as “apropriações de saber não representam mais do que cortes instantâneos em processos, seja de reforço acumulado do elemento mais forte, seja de inversão da relação, seja de aumento instantâneo dos dois termos. As relações de poder-saber não são formas dadas de repartição, são “matrizes de transformações” (Foucault, 2001, p. 94).

Essa ideia se reflete claramente no SDI, onde as regras não são apenas um conjunto de diretrizes para organizar as batalhas de poesia, mas também uma ferramenta para conscientizar

o público e promover um espaço seguro e inclusivo. Assim, os/as *slammasters* não apenas apresentam as regras tradicionais do slam ao público e calibram os jurados, mas também se veem diante da necessidade de adaptar essas diretrizes, deixando claro que o SDI não tolera poesias de cunho racista, machista ou LGBTQIA+fóbico. Essa ênfase no reforço e atualização das regras reflete uma dinâmica em que as relações de poder e saber precisam ser continuamente ajustadas para preservar um espaço de expressão inclusivo, o que demonstra como o slam, na condição de uma prática cultural, não está imune às tensões e transformações sociais, exigindo que seus participantes e organizadores estejam sempre atentos às novas demandas e conflitos que surgem no interior dessas “matrizes de transformações”.

Após a explicação das regras, tem início o Slam Dê Ideia. Os jurados são escolhidos de forma democrática entre as pessoas da plateia. Pergunta-se quem gostaria de ser jurado e as regras e responsabilidades dessa função são devidamente explicadas. Além disso, algumas pessoas podem ser convidadas – como foi o meu caso na edição de outubro de 2024.

Foi uma experiência incrível. Como homem negro e pesquisador de poéticas periféricas, ocupar o lugar de jurado trouxe uma grande responsabilidade: dar notas às performances poéticas. Eu, que sempre estive na posição de espectador, aplaudindo as performances, me vi avaliando as/os poetas.

Fotografia 4 –Júri da edição de outubro de 2024 do Slam dê Ideia



Fonte: acervo pessoal.

Havia também um dilema ético: já conhecia alguns dos poetas daquela batalha e sabia da qualidade de seus trabalhos. Como manter a imparcialidade diante disso? Essa inquietação

tomou conta dos meus pensamentos por alguns minutos, especialmente porque aquela edição premiaria com dinheiro os três primeiros colocados.

No entanto, a preocupação foi se dissipando à medida que as apresentações começaram. Poetas experientes duelavam, escolhendo com precisão suas poesias para cada rodada e surpreendendo com ritmos intensos e versos afiados. Cada performance carregava emoções distintas: da revolta à esperança, da dor à celebração. A plateia reagia a cada palavra, entre aplausos e exclamações, criando uma atmosfera de pura energia coletiva.

Como jurado, eu precisava não apenas ouvir, mas sentir as nuances das apresentações. A responsabilidade de traduzir essa experiência em notas era desafiadora e reveladora, como disse Alcalde (2022, p. 175): “[...] o legal do jogo é imprevisibilidade”. Conectar-me tão profundamente com as vozes ali presentes me fez entender ainda mais o poder transformador do slam: era uma outra experiência para mim. Ao final, a escolha dos vencedores refletiu não apenas performance e originalidade, mas também a força com que as mensagens ressoaram naqueles/as que as ouviram.

Foi uma noite marcante, em que aprendi que ser jurado também é uma forma de participar ativamente da construção coletiva que é o *poetry slam*, pois os slams, como é pontuado pela escritora e pesquisadora Amanda Julieta (2023, p. 60),

[...] têm sido fundamentais na projeção de vozes de poetas identitariamente marginalizadas/marginalizados, principalmente jovens negras/negros, mulheres e LGBTQIA+, desmistificando a imagem do poeta como alguém escolhido pelas musas e possibilitando a veiculação de discursos outros na literatura brasileira contemporânea. Através das batalhas, ganha potência uma poesia que fala sobre as urgências dos subalternos (sic) e que não estaciona nos livros, mas circula de boca em boca, de corpo em corpo, entre bairros, cidades, países.

E essas vozes vêm fazendo, do palco do Slam Dê Ideia, um campo de batalha para fazer a denúncia e lutar contra aquilo o que as minorias raciais e sociais continuamente enfrentam, já que a possibilidade de serem ouvidas em outros ambientes é descartada pelo *status quo*. São vozes que performam toda uma memória coletiva de exclusão, mas não só isso: também de resistência e reinvenção. Trazem para a cena poética as dores, urgências e potências de corpos marginalizados. Ao ocupar o microfone, elas não apenas denunciam violências estruturais – como o racismo, o sexismo e a transfobia –, mas também reivindicam pertencimento, afeto, ancestralidade e futuro. Assim, o slam se torna não só um espaço de fala, mas de escuta radical e de reposicionamento simbólico na literatura brasileira contemporânea, onde os corpos que

historicamente foram silenciados agora moldam a linguagem, o ritmo e o sentido do que é poesia.

É possível enxergar isso na poética performática do MC Urubu, *Testemunho de Fé*, que fez parte da edição de outubro de 2024 do SDI. Nesta performance, encontra-se uma voz que não apenas batalha por uma nota, mas emite uma mensagem que mistura senso crítico, revolta e consciência social:

Clima sinistro no gueto,
 que me remete ao passado
 Aquele que morreu por muitos,
 por poucos é lembrado
 Libertaram Barrabás
 e condenaram o Senhor
 Negaram o sacrifício,
 feriram o criador
 forjaram flagras falsadas,
 registros apagados
 E a verdade que é de todos,
 há muitos foi negada
 São crises religiosas,
 a fé foi apagada
 Os templos vão cair,
 eu sei que não vai sobrar nada
 São governos em declínio,
 crises no poder,
 políticos na briga pra matar ou pra morrer.
 Há uma crise de valor,
 economia que caiu.
 Nascemos num final do mundo
 e um fim do mundo, Ó o Brasil,
 ó a seca do Nordeste matando o nosso povo.
 E eu que nasci no gueto
 e fui tachado criminoso.
 Criminoso? Perigoso? Revoltado? Talvez.
 Estilo bicho solto, filho do rei dos reis.
 Varão de guerra, príncipe da paz.
 Que pisa nas serpentes, esmagando Satanás
 É a maior mal no mundo, mas que nunca se vendeu
 Se fez por sacrifício e por nós ele morreu
 Ele é Deus Filho, Deus Pai, Deus Espírito Santo
 Mas quando eu vejo os meus olhos, família,
 eu vejo o Rei dos Reis sangrando
 dono do ouro da prata aqui botado nos templos
 Divisor de águas, nosso fundamento
 Foi deitado no deserto, sentiu sede e fome
 E hoje no mundo ainda mata usando o seu nome
 E veio como Deus, mas morreu como homem
 Usou a coroa de espinhos, que vendeu por muitos,
 mas morreu sozinho
 Foi traído por um beijo e por dinheiro trocado

E ele amava o seu próximo, mas no final foi crucificado³⁵

Enquanto o poeta denuncia a distorção da fé cristã, ressaltando como o nome de Cristo, que simboliza amor e sacrifício, é usado para justificar práticas opressivas – “Foi deitado no deserto, sentiu sede e fome/ E hoje no mundo ainda mata usando o seu nome” –, ele também conecta a figura do Cristo à experiência de quem vive nas periferias, estabelecendo um paralelo entre o sacrifício divino e a estigmatização dos corpos negros e periféricos: “E eu que nasci no gueto/ e fui tachado criminoso”. O tom é de revolta contida, mas consciente, ao questionar o racismo estrutural dentro de uma dialética religiosa que criminaliza a juventude negra.

O Slam Dê Ideia mantém constante atenção aos aspectos éticos e estéticos do discurso poético, zelando por um espaço de expressão responsável e inclusivo. Ao criarem o slam na Cidade Baixa, seus organizadores canalizaram sentimentos, inquietações e aspirações, transmutando vivências individuais e coletivas em um projeto cultural que amplifica a voz das periferias e afirma o direito à fala poética dos corpos historicamente silenciados:

A poesia e a literatura a gente liga com a essência do slam... o que esses corpos dissidentes querem dizer!? o que esses corpos marginalizados querem dizer!? Na sua poesia, na sua arte o que eles estão dizendo, onde encontro isso? Eu quero ver isso aqui... por que estou inserido nisso. Então, para além de um movimento, um evento ou um coletivo [...] o slam de poesia é quem eu sou, é a forma que enxergo [o slam] como um aquilombamento por que está todo mundo ali que se entende, você ouve a poesia de um poeta de outra comunidade e você entende o que ele está dizendo (SDI, entrevista pessoal, 2024).

O Slam Dê Ideia não apenas promove performances poéticas, mas também fomenta uma prática crítica e coletiva em que questões sociais, raciais e de gênero ganham centralidade. Os jovens poetas transbordam suas vivências, muitas vezes invisibilizadas, abordando temas que vão desde a violência urbana e desigualdade até os afetos e os sonhos que permeiam suas trajetórias.

Enxergo, no SDI, um profícuo caminho de consolidação na cena de slams baianos. Não apenas pelo compromisso com o discurso ético e estético que o evento carrega, mas sobretudo por reunir elementos que garantem longa vida ao slam. Além disso, seus projetos futuros, ainda em fase de planejamento, voltados para o letramento racial através de slams e oficinas nas escolas, demonstram um potencial transformador que vai além das batalhas de poesia,

³⁵ URUBU, MC (Lucas Leite). **Testemunho de fé**. Performance apresentada no Slam Dê Ideia, SESC Varanda, Salvador, out. 2024. Registro audiovisual pessoal do autor da pesquisa.

alcançando a educação e a formação crítica de jovens³⁶. Letramento racial é um conceito que foi primeiramente utilizado pela socióloga afro-americana France Winddance Twine e, no Brasil, traduzido pela psicóloga Lia Vainer Schucman (2014). O letramento racial consiste em uma prática de natureza política e pedagógica que parte da necessidade de desconstruir formas de pensar e agir que foram naturalizadas por um grande sistema de opressão racial, o racismo. É, portanto, uma pedagogia do engajamento, como propõe bell hooks (2017), ao afirmar que a sala de aula continua sendo o espaço mais radical de possibilidade no contexto da luta por liberdade

A pedagogia do engajamento não se limita ao espaço formal da escola, estendendo-se a qualquer território onde o saber é compartilhado de forma horizontal e emancipatória. Os encontros promovidos pelo SDI instauram um espaço de escuta e de produção coletiva de conhecimento, onde as experiências de jovens negros e periféricos deixam de ser silenciadas e se tornam matéria-prima de reflexão crítica. Assim, o slam pode ser compreendido como um dispositivo de letramento racial e político que articula linguagem, memória e resistência. No entanto, nem sempre o mundo é apenas lido, no sentido mais imediato que esta palavra tem: o processo de produção de decodificação de um texto escrito. Ele é também escutado, dançado, performado, sentido. É como o sagrado. E os negros, em particular, experimentam o mundo assim, sinestesticamente, lendo, escutando, dançando, musicando, performando. Como aponta Freire (1989, p. 9), “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, e é essa leitura do mundo, atravessada por marcadores sociais como raça, classe e território, que se inscreve nas performances dos *slammers* e potencializa sua ação formadora.

É importante ressaltar que o SDI caminha sem qualquer tipo de ajuda governamental. Na verdade, os slams e saraus periféricos de Salvador, de modo geral, não recebem apoio consistente do poder público. As políticas culturais voltadas para tais eventos são quase inexistentes, limitando-se a editais esporádicos de incentivo que os governos, estaduais e municipais, insistem em chamar de investimentos em cultura. Esses editais, no entanto, são insuficientes e não garantem a sustentabilidade de iniciativas como o SDI, que só se mantém com a participação do público e com os esforços de seus membros.

³⁶ O processo de pesquisa *in loco* foi concluído em janeiro de 2025, durante as comemorações do segundo aniversário do slam. A partir desse momento, o foco concentrou-se na escrita desta tese. O slam permaneceu ativo, embora tenha ocorrido uma pausa de quatro meses nas atividades em decorrência de motivos pessoais do grupo de organizadores e a necessidade de uma melhor estruturação do evento. As edições foram retomadas em junho de 2025, seguindo, desde então, o calendário regular de um encontro por mês. A partir de então, o processo de inscrição para as batalhas passou a ocorrer de modo *online*, via formulário disponibilizado no *Instagram*.

A resiliência que o Slam Dê Ideia e outros tantos slams demonstram para se manterem vivos é, acima de tudo, fruto da resistência coletiva de jovens periféricos que não se rendem ao abandono do Estado. São esses jovens, com suas vozes potentes e suas ações concretas, que mantêm viva a chama da cultura nas periferias, transformando espaços públicos em palcos de expressão e resistência, muitas vezes materializando essas produções em livros a fim de tornar palpável suas oralidades e fazer as poesias circularem para além daquele espaço.

Resende (2008, p. 16) diz que os escritores do presente são como “uma espécie de *performer*”. E continua: “a verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet” (Resende, 2008, p. 17). Por isso, a importância de espaços como este, aqui estudado, pois são mais do que um evento cultural: trata-se de um movimento que reafirma a importância da arte como ferramenta de transformação social. Em um contexto marcado pela falta de políticas públicas efetivas, o slam se sustenta pela força de sua comunidade, pela dedicação de seus organizadores e pela potência das vozes que ecoam em suas batalhas.

No entanto, para que iniciativas como essa possam florescer e alcançar um impacto ainda maior, é urgente que o poder público reconheça a importância dos slams e invista em políticas culturais que garantam sua sustentabilidade, aumentando o alcance de programas bem sucedidos, como o Pontos de Cultura³⁷.

A cultura não pode ser tratada como um luxo ou um privilégio: ela é um direito básico e uma ferramenta essencial para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Enquanto o Estado falha em cumprir seu papel, o Slam Dê Ideia e outros slams periféricos seguem resistindo, mostrando que a arte pode, sim, transformar realidades. Que essas iniciativas inspirem não apenas a criação de novos espaços de expressão, mas também a luta por um futuro onde a cultura seja acessível a todos, independentemente de sua origem ou condição social. O slam, com sua poesia pulsante e sua energia coletiva, é a prova viva de que a mudança começa nas ruas, nas praças e nas vozes daqueles que ousam sonhar e lutar por um mundo melhor.

Essa força transformadora da poesia se concretiza de maneira pulsante nas rodas de slam, onde corpo, voz e memória se entrelaçam em performances carregadas de sentido. No calor desses encontros, para além do compartilhamento de versos, se (re)vivem histórias, se

³⁷ Pontos de Cultura são entidades ou coletivos culturais que compõem uma base social capilarizada e com poder de penetração em variados territórios e comunidades, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação, pode partir da cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade.

constroem pertencimentos e se atualizam legados. É nesse cenário vibrante que o SDI se inscreve como território fértil de oralitura, onde a experiência coletiva ganha corpo na palavra falada e na escuta atenta.

A partir daqui, passo a relatar minha vivência direta nesse espaço, testemunhando de perto a potência que nele se desenrola.

5.2 ORALITURA DA MEMÓRIA: CORPO E VOZ QUE DANÇAM

As batalhas de poesia nos slams são marcadas por aplausos, frustrações, alegrias e muita euforia do público. No Slam Dê Ideia não é diferente: a energia e as vibrações contagiam a todos. Passei a frequentar o SDI quando o evento já acontecia na Varanda do SESI Casa Branca, em 2024. Como de costume em minhas pesquisas de campo, fui com minha companheira, Sandra Souza, e minha filha de onze anos, Júlia Paz.

Fotografia 5 – Minha Família no Slam Dê Ideia



Legenda: Júlia Paz (ao centro), Sandra Souza (à direita), eu (à esquerda, encoberto).

Fonte: acervo pessoal.

Acostumada com a dinâmica dos saraus, Júlia se surpreendeu ao perceber que o slam é uma competição. E, quando fui convidado para integrar o corpo de júri naquela edição, ela me questionou: “Oxi, meu pai, como assim as pessoas vão dar notas para as pessoas que vão recitar as poesias?”.

Sua surpresa era genuína, já que ela frequentou os saraus comigo durante minha pesquisa de mestrado e, nos saraus, o principal papel do público é aplaudir as/os poetas. A lógica competitiva do slam a pegou desprevenida. Expliquei todo o processo que é o slam e, mesmo confusa com essa ideia de dar notas, ela entendeu. Em casa, à noite, naquele mesmo

dia, ela me disse o quanto adorou a dinâmica do slam, percebendo-os como mais agitados do que os saraus.

Na edição de outubro de 2024 – frequentada pela primeira vez por minha filha – algumas atrações foram convidadas de forma especial, como Ludmila Singa (do Slam das Minas), Alien Cout (*rapper*) e Vitória (cantora). No início e nos intervalos entre as fases, as atrações foram se apresentando, movimentando o público para não deixar o ambiente morrer. A surpresa para mim não foi ver Ludmila Singa no evento, pois já a conheço dos slams, mas, sim, a sua apresentação como cantora, visto que eu não sabia desse seu talento, sendo uma grata surpresa.

Como de costume, o Slam Dê Ideia começou com a passagem de som das atrações e, após a escolha dos jurados, o poema de calibragem, desta vez apresentado pela Ludmila Singa. Em uníssono, os *slammasters* Giga e Catarse (Lucas e Daniel) abrem o evento com o grito de saudação: “Poesia em erupção, pique vulcão de Pompeia, onde é quê cês escutam? No slam dê ideia!”, previamente ensaiado com o público. Enquanto isso, Natielly Santos organiza tudo, anotando os nomes e se preparando para contabilizar as notas dos *slammers* que irão batalhar.

Nove poetas se inscreveram para as batalhas. Alguns eu já conhecia da cena periférica, como Poeta com P de Preto e Sagaz; outros, eu acompanhava com admiração pelas redes sociais, assistindo suas performances pelo *Instagram*, como Sued Hosaná e Heder Novaes. Ver suas apresentações ao vivo, tão de perto, intensificou ainda mais minha admiração, pois são artistas que me inspiram desde os saraus e outros eventos. A presença, a voz e a entrega no palco trouxeram uma nova dimensão ao que antes eu só via virtualmente, reforçando a potência do slam como um espaço de expressão e conexão.

Há uma harmonia notável entre os *slammers*. Eles se cumprimentam, conversam, riem juntos e criam um clima amistoso, mostrando que, embora seja uma competição, há um sentimento forte de compartilhamento de um ideal em comum: fortalecer cada vez mais a cena dos slams que, em Salvador, ainda é carente de um circuito regular, como bem observado pelo *slammer* Maxxuel (2024):

A galera dos slams são como uma família, são caras que eu vejo em várias batalhas, a gente se cumprimenta, dar uma moral nas redes sociais, mas há muito pouco lugar que acontece os slams aqui, eu estive em Sampa e lá as coisas acontecem com mais regularidade, toda semana tem um sarau e um slam pra chegar, ano passado num fim de semana tinha três batalhas pra ir num só final de semana, enquanto aqui a galera bati biela. O que tem muito aqui são as batalhas de rima, os caras são organizados com chuva ou sol a batalha é certa (Maxxuel, 2024, entrevista pessoal).

Coincidentemente, conheci Maxxuel numa batalha de rima na UNEB quando tinha no horizonte pesquisar as batalhas de rima em complementaridade aos slams. A fala dele reflete uma clara situação da cena periférica quando pensamos nos slams: há uma carência de espaços regulares para esse tipo de evento, apesar de seu crescente número em Salvador. A maioria dos slams não consegue se consolidar, pois exige tempo e dedicação que nem todos podem oferecer. Ao longo dos meus anos de pesquisa, observei como bons eventos de slam acabam por falta de público ou de competidores dispostos a participar, como aconteceu, por exemplo, com o Slam da Raça e o Slam da Quadra.

Batalhas de poesia são também escolhas estratégicas que os competidores fazem. Alguns poetas-*slammers* são mais estratégicos que outros, muito por conta da experiência acumulada pela participação em seguidos eventos. Alguns usam a estratégia de usar seus poemas iniciais mais frios, o que serve para aquecer o público e os jurados; outros vão na contramão, começam com suas melhores versões. São ambas estratégias válidas, dotadas de um objetivo em comum: vencer a batalha.

Na edição de outubro de 2024 do SDI, dois *slammers* usaram estratégias diferentes em suas apresentações, Sagaz e o Poeta com P de Preto (Rilton Jr.). Enquanto Sagaz começou com força total, performando no mais alto nível, explorando o palco e conquistando o público de forma magistral, o Poeta com P de Preto optou por uma abordagem mais cautelosa, entendendo a competição como uma maratona e não uma simples etapa. Assim, iniciou com um poema que abordava questões sobre machismo e masculinidade – um texto mais adequado para a atmosfera de um sarau – que não cativou tanto o público:

Como ser homem e não reproduzir o machismo?
 Vivendo numa sociedade embasada no patriarcado?
 E como o patriarcado é extremamente nocivo?
 Como sair vivo e sem sofrer estragos?
 A minha poesia preta precisou falar de masculinidades.
 Pois vejo que vários masculinos não a compreendiam de verdade.
 Eu aprendi que pra ser homem não devo negar minha sensibilidade
 Sou pai, companheiro, irmão, eu também sou filho
 Devo externar minha afetividade
 Somos a maior parte da população carcerária
 Somos a maior parte da população analfabeta
 [...] (Poeta com P de Preto – SDI out. 24)

A estratégia do Poeta com P de Preto funcionou bem. Embora as notas de Sagaz tenham sido quase impecáveis, as do Poeta com P de Preto ficaram na média – o suficiente, portanto, para garantir sua vaga na segunda fase. Foi nesse momento que percebi como as batalhas de slam também envolvem táticas: O Poeta com P de Preto soube segurar suas melhores

performances para as fases seguintes, equilibrando entrega cênica com poemas que envolveram o público. Já Sagaz, apesar de ter chegado à semifinal, não conseguiu notas suficientes para avançar. Suas melhores apresentações aconteceram nas duas primeiras fases; na semifinal, precisou recorrer à leitura do poema no celular, o que resultou em notas mais baixas e, consequentemente, em sua eliminação da grande final.

Mas o grande nome da batalha naquela tarde e noite de domingo foi Sued Hosaná. Com performances brilhantes, seu corpo dançava pelo slam de modo tão expansível que não coube em cima do palco: precisou descer, se aproximar do público que a observava, hipnotizado vendo seu *corpo-tela* (Martins, 2021) bailar.

O corpo-tela é um conceito defendido por Leda Martins (2021), relacionando-se à ideia de que o corpo funciona como uma tela onde se projetam discursos, identidades e experiências. Ele não é apenas um meio de expressão, mas também um espaço onde se inscrevem memórias, resistências e narrativas coletivas:

O corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória (Martins, 2021, p. 79).

O corpo-tela torna-se um *locus* de conhecimento, carregando marcas históricas, sociais e estéticas. No contexto das culturas afro-diaspóricas e das tradições orais, por exemplo, o corpo-tela é um veículo fundamental para a transmissão de narrativas e resistências, operando como um espaço dinâmico de inscrição da memória coletiva. Como também reitera Rufino (2016), o corpo que por muito tempo foi oprimido, hoje ressignifica a colonialidade através de sua expressão do livre ser:

Seja através do desvio existencial, da descredibilização dos modos de saber ou nas mais variadas formas de subordinação, é no corpo que se ressaltam as experiências da colonialidade. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (Rufino, 2016, p. 57).

É esse corpo-tela que a multiartista, mulher trans, *performer* e arte-educadora Sued Hosaná fez a audiência ver quando subiu ao palco para performar. Na performance do poema

*a cor dessa cidade é melanina*³⁸, ela usa seus gestos e sua voz num movimento síncrono que incorpora o poema e o faz ser transmitido em consonância com o corpo.

A cor dessa cidade

A cor dessa cidade sou eu
e não Mercúrio,
O canto dessa cidade é meu
e não Mercúrio.
A cor dessa cidade sou eu
e não Mercúrio,
O canto dessa cidade é meu
e não Mercúrio.

Vestem nossas peles,
querem nossa tez,
Mas no final do dia quem morre
não é o afro-branco burguês.

Salvador, Bahia,
Território africano —
Baiano sou eu, é você, somos nós:
uma voz de tambor.

Parece fantasia de Melchonda:
mãos pretas escrevem,
mãos brancas cantam e encantam,
fazem rolé em cima dos nossos corpos,
copos enfeitados
com a memória dos enforcados.

Dado para eles,
jogo para nós,
pódio para eles,
ódio para nós —
tudo isso
executado
sem o som da sua voz.

Mas qual cor tem a cidade?
Sangue!
Mas qual cor tem a cidade?
Sangue!
Mas qual cor tem a cidade?
Sangue!
Sangue! Sangue!
Sangue escorre feito voz.

Jesus, desde menino,
é palestino,
é palestino.

³⁸ O nome desse poema foi dado por terceiros. Infelizmente, até o fechamento desta pesquisa, a performer não respondeu as mensagens via redes sociais.

Jesus desde menino
é palestino,
é palestino.
Amém...

Que morram Danielas
para Margaretes poderem nascer!
Que morram Danielas
para Margaretes poderem nascer!
Que morram Danielas
para Margaretes poderem nascer!

E a cor dessa cidade
é melanina.
(Sued Hosaná, SDI, out. 2024).

Sua performance transcende o campo da poesia, situando-se como um grito de resistência e denúncia da desigualdade racial e da apropriação cultural. Ela referencia a letra da música “O canto da cidade³⁹” – que rodou o mundo na voz de Daniela Mercury, uma mulher branca – transformando-a numa crítica a partir da repetição: “A cor dessa cidade sou eu e não Mercúrio”, que desafia a invisibilização histórica das populações negras em Salvador, uma cidade reconhecidamente afrodescendente.

³⁹ “O Canto da Cidade” é uma canção escrita por Daniela Mercury e Tote Gira, lançada em agosto de 1992 como primeiro *single* (compacto simples) do álbum de mesmo nome. Produzida por Liminha, tornou-se uma das canções assinatura da cantora até então, sendo considerada a responsável pela consolidação do gênero musical que viria a ser conhecido como axé music em todas as regiões do Brasil, abrindo as portas para que outros artistas do gênero também viessem a fazer sucesso a nível nacional.

Fotografia 6 – Registro da performance de Sued Hosaná



Fonte: acervo pessoal.

Brincando com as palavras ao trocar o Mercury (sobrenome de Daniela) por “Mercúrio”, ela faz uma reapropriação de identidade quando diz: “a cor dessa cidade sou eu e não Mercúrio”, reivindicando não apenas presença, mas protagonismo do corpo negro na cidade mais negra do Brasil. Esse gesto é, por si só, um ato político, pois desarticula narrativas hegemônicas que relegam corpos negros à margem.

Quando ela traz a referência à música e à performance vocal, reforça a importância da voz negra como instrumento de resistência. Sued Hosaná conecta sua escrita à oralidade, herança das culturas africanas que estruturam a cultura baiana, contrapondo-se ao silenciamento histórico dos sujeitos negros que a baianidade escanteou (Paz, 2022).

Sua voz, elemento fundamental na performance, aparece inicialmente em um tom grave para, logo em seguida, modular-se em agudo, de modo a, junto com seu corpo, criar uma zona

de intercalação entre o poema e seus gestos. Quando usa de ironia para falar da baianidade branca cantada por cantores brancos que se colocam como a cara da cidade, ela usa o grave de sua voz: “Salvador, Bahia/ Território africano/ Baiano sou eu, é você, somos nós/ Uma voz de tambor”.

A voz, no slam, não é apenas um veículo para o poema, mas uma ferramenta performática que marca presença e imprime significado ao mundo. Como afirma Zumthor (2000, p. 67), trata-se da “voz como performance que é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente”. A performance, nesse contexto, envolve uma intervenção do corpo na construção do discurso por meio de uma “operação vocal” (Zumthor, 2014, p. 75), funcionando como uma espécie de “corpo a corpo” com o mundo. Esse aspecto fica evidente na performance final, quando a *slammer* imposta sua voz num tom grave para o coroamento dos versos: “Que morram Danielas para Margaretes poderem nascer”.

Esse elemento provocativo opera como uma inversão simbólica do sacrifício e da substituição: Danielas (branquitude) cedendo lugar ao florescimento das Margaretes (negritude), figuras que possivelmente representam a renovação cultural e racial. Todo esse jogo vocal é resultado também da trajetória como cantora da artista: sua voz não apenas comunica, mas performa a arte poética em sintonia com o corpo, tornando-se um espaço de significação.

A voz da *performer* pode ir do tom alto e impetuoso até o sussurro, o gesto leve e afinado das cordas vocais, o toque suave – tudo conforme a exigência do poema, pois, “[...] com a voz também se toca, se tateia, se abraça, se soca, se afaga, se acaricia [...]” (Sisto, 2012, p. 47). Ela se dirige, antes de tudo, aos sentidos: alcança a pele, o contato, a intimidade com quem escuta.

A experiência de assistir a performances-poéticas nos slams não seria a mesma que apenas ler os poemas desses(as) poetas. A performance mantém viva a palavra poética, seja inscrita no corpo ou projetada pela voz. Como afirma Zumthor (2000, p. 34), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”, pois, em sua origem e essência, está ligada à oralidade, ao som, ao corpo e à relação direta com o público. E mais: a fim de sentir as emoções passadas, Zumthor afirma ter comprado a canção que era vendida em folhetos por um cantor de rua para lê-la e descobriu que simplesmente lê-la não é suficiente para trazer de volta as sensações de quando a ouviu; experimentou cantá-la e também não teve sucesso em reativar o instante primeiro, pois tudo que estava em volta do artista, o cantor de rua, fazia parte da performance:

Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapaticice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (Zumthor, 2014, p. 32).

Faz-se necessário dizer que a poesia não se realiza apenas na performance, embora nela encontre um de seus modos mais intensos de presença. Como nos lembra Zumthor (2014), a canção ali, na rua, entre o camelô, as folhas volantes, o riso das meninas e o céu violeta de Paris não era só som ou texto, mas um acontecimento plural, feito de vozes, corpos, ambiente e memória. Ainda assim, reconhecer a força do espetáculo não exige reduzir o poema escrito a um rascunho silencioso. Poema e performance são formas vivas, mas diferentes, cada uma com sua linguagem, suas técnicas, suas maneiras de afetar. Há potência tanto na palavra que pulsa no corpo quanto na que repousa no papel – realidades distintas, não hierárquicas. Isso se conecta à ideia de presença: a experiência de estar diante do poeta, ouvindo sua voz, percebendo sua entonação, seus gestos e seu ritmo é um elemento que transforma a recepção da poesia.

Isso faz sentido sobretudo no contexto das tradições orais, em que a poesia existia apenas enquanto era dita, sendo recriada a cada novo ato performático. Nos slams de poesia, por exemplo, essa ideia se fortalece: o poema acontece de fato no palco, na relação entre quem fala e quem ouve. |O texto escrito pode guardar um rastro, mas não captura toda a experiência que a performance dispensa. Esse pensamento é corroborado por Martins (2003, p. 67):

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria.

Assim, os slams podem ser vistos como uma continuação dessa tradição oral e performática. Como nos rituais afro-brasileiros, a palavra no slam não é apenas escrita no papel – ela é encenada, vocalizada, sentida no corpo e no espaço. A/O *performer* não apenas lê um poema, mas o incorpora na sua dicção, ritmo e entonação, tal qual Sued Hosaná o faz.

A oralitura é uma escrita performática que se atualiza no ato da enunciação e na relação estabelecida entre quem performa e quem escuta. No slam, essa dinâmica se intensifica: a

interação com o público, a resposta imediata da plateia e a cadência da fala constroem uma cena viva, na qual o texto deixa de ser fixo e se torna efêmero, embora repleto de impacto.

Como afirma Ligiéro (*apud* Julieta, 2023, p. 263), “o corpo é centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o corpo e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo”. Ou seja, na performance, palavra e corpo não se separam. O corpo carrega significados, dialoga com o ritmo e constrói uma experiência estética que ultrapassa o verbal. Nos slams de poesia, essa fusão é essencial: cada gesto, cada pausa e cada inflexão vocal ampliam o impacto da poesia, transformando-a em um acontecimento vivo e pulsante.

Pude acompanhar de perto esse corpo físico performando nos slams e compreender a poesia não apenas como o texto, mas como evento, como movimento. A performance vocal e corporal insere a palavra em um campo expandido (Garramuño, 2014), onde a escrita e a oralidade não são opostas, mas interdependentes, articulando memória, identidade e resistência no espaço público. Esses aspectos, eu pude encontrá-los também na poética performática de Lorrana Melquiades, que transformou o palco do Slam Dê Ideia numa grande cena de resgate de memória e identidade corporificada.

A performance de Lorrana Melquiades começa como se ela estivesse flutuando em um navio. Nas correntezas do mar, ela gesticula e cantarola: “Sinta a sua correnteza, deusa/ Sinta a sua correnteza, deusa”. Suas mãos se mexem como se fossem as ondas do mar, embalando a poeta para lá e para cá. Essa repetição inicial já indica um chamado, quase uma invocação que, na performance, é reforçado pelo tom e pela respiração da *slammer*. A memória não é apenas um traço fixo, mas energia em constante fluxo, como a própria correnteza evocada no verso.

Fotografia 7 – Registro da performance de Lorrana Melquiades



Fonte: Acervo pessoal.

Para Martins (2021, p. 86): “O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento”. O movimento que a poeta traz me aprisiona: olho para ela de um lado a outro, um balanço para lá e para cá, mal consigo acompanhar com a câmera seus movimentos. Seu corpo se recusa a ficar parado, balançando como um navio. Ele se move às vezes bruscamente; outras, com uma leveza que cadencia o ritmo, suaviza os versos. Ela dança, se mexe, traz Oyá – também conhecida como Iansã – para o palco, entidade que lhe acompanha nos gestos, na voz e na cosmovisão:

Sinta a sua correnteza, deusa.
Sinta a sua correnteza, deusa.
Aonde vive a tua ancestralidade?
Aonde vive a tua ancestralidade?

A minha vive em Besouro,
que voa trocando os pés pelas mãos.
Vive em África, no centro,
oralidade e movimento.

Memória de nossa história,
recuperando um legado de vitória,
de um corpo preto
que escolheu não morrer.
De um corpo preto
que escolheu não só sobreviver.

Eu resolvi contar nossa história do começo:
com reinados grandiosos,
fartura e prosperidade.

Eu me enchi de caos,
eu entendi nosso nome.
A nossa história
não é sobre a escravização.

Atravessando o Atlântico
foi o sonho com o ancestral do futuro
que me manteve viva.

Afrofuturismo
é caminhar sonhando,
sabendo e realizando.
É manter nossas crianças vivas,
inclusive as que temos dentro da gente.

É a coragem por cima do medo
que em cada movimento da capoeira vive.
É a rima que está na oralidade
e que nos organiza,
tirando do crime.

É o bicho em cada esquina
me dando recados ancestrais.

Dite, dite, estejamos vivos.

É a dança africana
movimentando nossas águas.
É o sumo do atabaque
nos levando de volta pra casa.

Afrofuturismo
são as folhas sagradas
lavando meu corpo todo dia.
São as águas de Oxum
levando embora todo desamor.

É o vento que me venta todo dia.
É Oyáaa, soprando segredos mais fortes.

Oyá, mulher forte!
Poderosa e sagrada.
Dona de tanta beleza.
Rainha obstinada (Melquíades, SDI, out. 2024)

O poema trabalha com um deslocamento temporal e espacial, do passado ao futuro, e é na performance que essa transposição se corporifica. A *performer* não apenas narra um deslocamento – ela o executa no palco, com gestos que traduzem a travessia atlântica, a

oralidade ancestral e a resistência do corpo negro que “escolheu não morrer”. O Slam Dê Ideia, como um espaço de enunciação coletiva e contestação, amplia esse efeito, pois a palavra dita ali não é estática, refazendo-se a cada gesto, a cada inflexão, a cada olhar trocado entre *performer* e público.

O poema materializa a memória como um tempo em movimento, tal qual Martins (2021) diz acima, ao conectar passado, presente e futuro através do Afrofuturismo⁴⁰. A memória não é algo inerte, mas uma energia que atravessa gerações, atualizando-se na resistência e na arte. Assim, o trecho “Atravessando o Atlântico foi o sonho ancestral do futuro que me manteve viva” sintetiza uma dinâmica em que a memória ancestral não é um fardo, mas um impulso que move, que sonha, que constrói o *porvir*.

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar (Martins, 2021, p. 62).

“Memória de nossa história, recuperando um legado de vitória, de um corpo preto que escolheu não morrer” – a performance traz a história marcada no corpo, a memória é recuperada todos os dias através da religião e da cultura, aspectos que Martins (2021, p. 40) enfatiza:

A memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

No poema, essa ideia se manifesta na valorização da memória corpo-vocal – os ambientes de memória – pois a ancestralidade não é apenas recordada, mas vivida e transmitida

⁴⁰ O termo afrofuturismo foi cunhado pelo crítico cultural Mark Dery em seu ensaio *Black to the Future*, a partir de uma entrevista com intelectuais negros norte-americanos. Entre eles, o escritor de ficção científica Samuel Delany, o crítico cultural Greg Tate e a professora de Estudos Africanos Tricia Rose. Vale destacar, no entanto, que o movimento afrofuturista já existia antes mesmo de receber essa denominação. “Dery chamou de afrofuturismo a produção desses autores e definiu o termo como “ficção especulativa que trata temas sobre afro-americanos e aborda preocupações de afro-americanos no contexto da tecnocultura do século XX” (Souza, 2019, p. 32).

através da arte, do corpo e das práticas culturais cotidianas, que são “sabedorias ancestrais que ao longo de séculos foram produzidas como descredibilidade, desvio e esquecimento” (Rufino, 2019, p. 6). A presença da capoeira, das danças africanas, do toque do atabaque e dos saberes sagrados reafirma que a ancestralidade não é uma lembrança estática, mas um *processo dinâmico de recriação* em que passado, presente e futuro coexistem dentro do que Martins (2021) chama de tempo espiralar: “A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um *tempo espiralar*, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 204 – grifo meu).

O conceito de tempo espiralar, definido por Leda Maria Martins em seu livro *Performance do Tempo Espiralar: poéticas do corpo-tela*, é uma visão do tempo distinta da concepção linear ocidental. Em vez de um tempo que avança de maneira reta e progressiva (passado / presente / futuro), o tempo espiralar é cíclico e dinâmico, funcionando como um movimento em espiral no qual passado, presente e futuro coexistem e se entrelaçam, como demonstra um antigo provérbio ioruba, transmitido como ensinamento oral nos terreiros da Bahia: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”.

A performance-poética de Lorrana Melquiades no palco do SDI dialoga com o conceito de tempo espiralar, pois ela articula ancestralidade, resistência e projeção dentro da perspectiva do afrofuturismo não apenas em seu texto, mas em seu corpo e em sua voz, assumindo a missão de resgatar e reinscrever a história negra para além da narrativa da escravização.

A metáfora do vento e das águas, associadas a Oyá e Oxum⁴¹, remete ao poder transformador da natureza e da espiritualidade afro-brasileira, cultuado através dos ritos das religiões de matrizes africanas. Na performance, a artista evoca Oyá quando move os braços como quem rasga o vento e convoca a força dos ancestrais enquanto faz fluir a doçura de Oxum ao sugerir o navegar pelas águas doces, que fertilizam e renovam a vida. Esse elemento reafirma a continuidade entre os que vieram antes e os que ainda virão, num fluxo que se inscreve na circularidade do tempo espiralar. Assim, o poema se insere em uma tradição que entende o corpo e a oralidade como arquivos vivos, nos quais a memória ancestral se move, se transforma e se projeta para o futuro.

Pensando nesse corpo que sente, se move e se expressa, lembro do que Leda Martins fala sobre oralidade: para ela, o corpo é um arquivo vivo, é por ele que a memória passa, ganha

⁴¹“Oyá é a divindade dos ventos, está ligada à sensualidade feminina, é extremamente combativa e é a maior companheira de dois Orixás guerreiros: Ogum e Xangô. Oxum é a divindade das águas doces e é uma figura feminina ligada à beleza, à doçura, à persuasão e perseverança feminina, porém como é comum na mitologia afro-brasileira, Oxum é também guerreira e belicosa” (Djokic, 2017, s.p.).

forma, muda de lugar. No *poetry slam*, isso aparece de um jeito muito forte: cada gesto, cada pausa, cada jeito de falar carrega um pedaço da história de quem está ali. No SDI, por exemplo, o palco vira um espaço onde vivências tomam corpo de verdade, mostram-se para o mundo e viram também um jeito de marcar posição, de dizer: “a gente está aqui”. É arte, é vivência e é política, tudo junto.

Lorrana Melquiades carrega nos próprios poemas uma força que é difícil de ignorar. Quando ela fala, parece que tudo ao redor ganha cor, vida, ritmo: há uma energia ali que prende a gente, que faz prestar atenção de verdade. A poesia dela cutuca, provoca, faz a gente pensar sobre coisas importantes que, na correria do dia a dia, a gente às vezes esquece. Mas a poesia dela não deixa esquecer: ela chama, sacode, faz sentir.

E é nessa fala cheia de presença que a memória aparece forte e a oralidade, no corpo e na voz da Lorrana, atualiza memórias que vêm de longe, de outras vivências, outras lutas. É resistência, é identidade. O jeito como ela usa o ritmo, a entonação, os silêncios⁴² ou os silenciamentos cria um tempo diferente, quase como se passado e presente estivessem caminhando juntos dentro de cada verso.

Quando penso na força da palavra falada nos slams, especialmente no Slam Dê Ideia, percebo como a oralidade vai muito além de simplesmente dizer um poema em voz alta. Ela carrega lembranças, dores, lutas: é memória viva em movimento. A oralitura da memória fala exatamente disso: de como a oralidade funciona como uma ferramenta de lembrar e de fazer lembrar. Cada poeta, com sua presença, sua voz, seu corpo em cena, atualiza vivências históricas e pessoais, transformando a performance em um ato político e afetivo.

No Slam Dê Ideia, isso se revela de forma potente, pois os versos tocam em feridas abertas, como o racismo e a exclusão, mas também invocam Exu, falam de autoestima, de orgulho negro. É uma poesia que não se cala, que denuncia e, ao mesmo tempo, reconstrói. É como se ali, naquele momento, naquele instante, uma memória coletiva fosse reativada, uma memória que vem de longe, que ajudou o povo negro, mesmo sob a violência da escravidão, a se reorganizar, a resistir e a manter viva a sua identidade. Essa memória ancestral não mora só no passado, ela pulsa no agora, a cada poema, a cada gesto, a cada silêncio.

⁴² Silêncios (*subst. f.*): condição de quem se cala ou prefere não falar. Uso a palavra “Silêncios” como uma escolha estilística para enfatizar a ideia do silêncio como um elemento ativo na performance. Em vez de tratar o silêncio como uma simples ausência de som, a palavra sugere que ele possui uma presença significativa, carregada de significado e emoção. Na performance do *poetry slam*, pausas estratégicas, interrupções e respiros fazem parte da oralitura, ajudando a criar tensão, impacto e ressonância emocional. Essa noção se alinha à ideia de um tempo espiralar em que o que não é dito explicitamente também participa da construção da memória e da narrativa.

Dessa maneira, a poesia negra, ao se inscrever nos corpos vivos de poetas-*performers* nos slams, materializa-se como um arquivo vivo, no qual memórias coletivas e individuais se entrelaçam na performance. Como bem pontua Martins (2021), esse arquivo não se limita à preservação do passado, mas o reconfigura no presente, tornando a oralidade um campo de disputa de narrativas. Nas batalhas de slams, esse fazer artístico não apenas resgata tradições da oralitura, mas também tensiona estruturas hegemônicas ao reinscrever histórias marginalizadas. Assim, cada performance se transforma em um ato de resistência e afirmação em que a palavra, dita no calor do corpo e da cena, mobiliza sentidos e reconstrói identidades.

5.3 NEGROESIA EM CENA: CORPO E PERFORMANCE

Prá gostar de ser
Ébano, ônix,
Azeviche, jaboticaba.
Olhos de rubi,
Cabelos de mata, torcidas raízes,
Naturais, ornamentais.
Presença revivida
Dos nossos ancestrais.

A síntese
Da noite, petróleo, carvão,
Açúcar cãndi, chocolate, mel.
Doçura, alegria, beleza,
Luta, conquista,
Certeza.

Cuti.
Negroesia.

Ao longo desta pesquisa, percorri espaços de slams onde a poesia periférica não apenas circulava, mas se fazia presente de maneira intensa, inundando a mente das pessoas por meio das performances. Nesse trajeto, encontrei diversas pessoas cujas vidas foram transformadas pelo fazer poético, seja nos saraus ou nos slams.

Em meio a essas experiências, ouvi máximas como “a poesia não para a bala” – uma afirmação dura, mas verdadeira. Quantos poetas marginais tombaram vítimas da violência nas grandes cidades brasileiras? Quantos enfrentaram a falta de apoio, foram forçados a abandonar suas carreiras ou, em situações extremas, tiraram suas próprias vidas? O cenário do slam de poesia no Brasil é marcado por essas tensões, refletindo tanto a potência da palavra quanto as dificuldades enfrentadas por quem escolhe esse caminho.

A/o poeta que circula nos circuitos alternativos, como os slams, nem sempre recebe o devido reconhecimento. Muitos seguem na labuta diária, buscando um espaço legítimo na cena

literária periférica e no imaginário cultural mais amplo, mas, o *hall* da fama da poesia ainda reconhece apenas determinadas vozes, vindas de lugares privilegiados, enquanto outras seguem lutando por visibilidade, muitas vezes sustentadas somente pela força da coletividade e pela resiliência que a palavra falada proporciona. Por isso, a importância de slams como movimento de resgate e restituição de uma força coletiva.

Nesse percurso, encontrei diversos poetas com quem troquei ideia. Bati um papo casual com alguns; com outros, mantive/mantenho contatos via redes sociais corriqueiramente. Num desses encontros, conheci um poeta durante uma batalha de rima (quando eu ainda tinha no radar essas batalhas como objeto de minha pesquisa). Ele estava ali apenas como espectador. Não batalhava mais, não declamava mais, apenas observava e acompanhava seu sobrinho de 15 anos. Havia se cansado, segundo suas próprias palavras, “dessa cena periférica que paga pau pros brancos”. Considerava-se um artista *underground*, avesso às redes sociais, às quais via como uma “máquina dos brancos para afastar os negros de uma educação libertadora”. Também rejeitava a academia, dizendo que os negros iam para a universidade apenas para conseguir “uma porra de diploma e seu emprego de 8 horas”, e não conhecimento. Talvez por isso tenha se recusado a me dar seu número de celular ou até mesmo a dizer seu nome quando mencionei que era pesquisador e pedi sua autorização verbal para gravar nossa promissora conversa. Embora eu saiba seu nome e apelido, os quais foram ditos pelos organizadores da batalha, respeitarei seu direito e aqui vou chamá-lo apenas de Silva.

Esse meu contato com Silva aconteceu depois que notei em suas mãos um livro que foi muito especial para mim: *Negroesia – Antologia Poética*, do poeta Cuti (Luiz Silva). Ao me aproximar e dizer o quanto gostava daquele livro, iniciamos um bate-papo em que ele me trouxe várias reflexões sobre arte de rua e as batalhas que tomam conta da cidade. Dos mais de dez minutos de conversa, consegui registrar esse trecho em que ele fala sobre o nome do livro e sua relação com a poesia contemporânea dos slams, saraus e batalhas de rima:

Esses eventos de poesia, por sua própria característica, deveriam carregar no sobrenome o título desse livro: *Negroesia*. Porque é a poesia negra que fecunda o que há de mais salutar na cena poética nacional. Seja na poética de Cuti, Emerson Alcalde, Sérgio Vaz, Solano Trindade, Nego Bispo, Elizandra Souza, Mel Duarte, Luz Ribeiro, GOG e tantos outros homens e mulheres que essa juventude desconhece, mas que são o baluarte do que há de mais potente na poesia negra periférica. Esse livro transmite as dores e os amores que nós, negros, vivemos. *Slam Negroesia*, era assim que esses espaços deveriam ser chamados, porque misturam a negritude com a mais bela das artes: a poesia (Silva, 2023, entrevista pessoal).

Quando Silva (2023) fala sobre os slams, dá para sentir o quanto essa cena está profundamente ligada à *Negroesia*, essa poesia preta que pulsa, que movimenta e dá vida à poesia falada no Brasil. *Negroesia* é um neologismo criado por Cuti e formado a partir da combinação das palavras *negro* e *poesia*, buscando expressar a poesia produzida por autores negros, enfatizando a identidade e a memória negra. Para Cuti (2013, s.p.):

Esse neologismo tem, como os neologismos em geral, uma carga semântica variável. Esse termo abriga a ideia de uma heresia a partir de uma poesia que estaria em contraposição à ideologia racista predominante no Brasil, uma poesia muito pouco valorizada ainda, mas que tem perspectivas muito promissoras, pois ela traz vários aspectos do país que não foram ainda incluídos na literatura. Falo da poesia, mas também podemos estender esta interpretação para a prosa; então seria uma literatura que tem este propósito de traduzir a ideia de uma coletividade negra e brasileira, uma coletividade negro-brasileira. Também este neologismo abriga a ideia do desejo de uma coletividade de se assumir como negra no Brasil. Isso com muito orgulho pelas suas raízes, pela sua luta histórica nos quilombos e fora deles, e, também, pela herança cultural africana que é a responsável principal pelo caráter positivo do povo brasileiro no sentido de ele ser mais aberto para o mundo, mais receptivo e mais descontraído.

Desde que os slams saíram do bairro da Pompeia, lá em São Paulo, e foram ganhando força nas periferias de todo o país, é a negritude de quem os faz que mantém tudo girando. A fala de Silva chama atenção para importância de olhar para os slams não só como arte, mas também como espaços cheios de história, de cultura e de política preta. É uma poética ancestral de que falei em capítulos anteriores.

Mesmo assim, ainda falta aprofundar algumas questões, principalmente quando se pensa nas camadas simbólicas dessas performances. Tem muito ali: a força da oralidade, os gestos do corpo em cena, a presença da ancestralidade negra. Tudo isso se entrelaça nas apresentações e merece ser olhado com mais cuidado, com mais escuta.

É a partir dessas reflexões que esta seção se desenvolve, com o objetivo de abordar as poéticas performáticas dos poetas-*slammers* que sobem ao palco para tratar de temas fundamentais à experiência negra. Seus versos transitam por questões sociais, políticas e afetivas, construindo um espaço de resistência e reafirmação das identidades negras. Para aprofundar essa análise, explorarei dois elementos centrais que atravessam a poética performática nos slams: o culto e a valorização das religiões de matrizes africanas, sobretudo a partir da figura de Exu, que se manifesta em diversas oralidades, e a estética da afirmação da autoestima negra, que se dá por meio de adereços, vestimentas e pela resignificação do cabelo

negro, historicamente estigmatizado dentro de um pensamento colonial que o reduzia a algo impuro ou inadequado.

A escolha de Exu como ponto de partida não é arbitrária. Como orixá mensageiro, Exu representa o movimento, a encruzilhada e a potência da palavra, sendo um símbolo fundamental para compreender a oralidade e a performance no slam. Muitos poetas fazem referência a Exu em seus textos, evocando sua força para ressignificar discursos e desafiar narrativas coloniais, pois “com Exu não há começo nem fim, porque tudo é processo [...]” (Sodré, 2017, p. 222-223)

Além disso, a estética negra no slam ultrapassa a simples expressão individual: ela se configura como um ato político. O uso de referências culturais afro-diaspóricas, a exaltação dos traços fenotípicos e o orgulho das raízes africanas emergem como respostas à tentativa histórica de apagamento da negritude. Assim, a performance poética não apenas denuncia, mas também celebra a negritude, estabelecendo um diálogo direto com a ideia de Negroesia proposta aqui.

Exu, figura presente nas narrativas orais ou escritas negras, é a entidade religiosa de matriz africana que mais se apresenta no corpo poético dos/das poetas negros/negras, por ser o orixá mensageiro. Exu é invocado para abrir os caminhos, signo de alegrias, por isso é necessário “invocá-lo como fundamento ético/estético/político/poético na provocação para um mundo outro” (Rufino, 2020, p. 385). Luiz Rufino propõe uma reflexão sobre o papel simbólico e filosófico de Exu no contexto da descolonização e da contestação das narrativas hegemônicas:

Invocar Exu e seus princípios de mobilidade e de criação de possibilidades é assumir que caminharemos na exploração dos percursos historicamente negados, reinventando aqueles que, ao longo do tempo, se privilegiaram da condição de "curso único". Não é somente buscar um caminho tido como "alternativo", mas eleger aquele que foi negado porque é necessário à descolonização, já que é anticolonial. Porém, assumi-lo significa contestar não somente a demonização de Exu, mas também a santificação de outros referenciais, e isso justamente em uma terra onde ninguém é santo (Rufino, 2019, p. 53).

É o que faz a *performer* Anne Heru. Ao invocar Exu em seu corpo e na sua poética, a artista mostra como “[...] Exu é a vida, com todas as suas contradições e sínteses” (Augras, 1983, p. 104):

A verdade sempre a verdade
A verdade sempre a verdade
A verdade sempre a verdade
A verdade sempre a verdade

Peço licença para dizer:
Ontem sonhei com Exu, *Laroyê*.
E posso afirmar que ele abre os caminhos dentro de você.

E fecha os caminhos que teremos medo e que os olhos podem ver,
pois muito do que é enxergado é mentira.

É inventado.
E a divindade trabalha com aquilo que não há um tato.
Sim, não há medida para o divino se tudo já está certo.

Neste sonho tinha terra,
neste sonho tinha chão,
neste sonho tinha amor.
Peço licença novamente para dizer que neste sonho tinha Oxum.
Ora iê iê ô

E que se for para fazer sem fé,
que a próxima chance de fazer seja agarrada.
Pois não há medida para o divino se tudo já está certo.

E se toco e me conecto com aquilo que me sustenta?
E se digo não àquilo que não me contempla?
E se digo sim àqueles que me contentam?

Contente e pinto o meu caminho
sem me distrair com a intenção de gente
que não sente vergonha em desrespeitar.

Sem me desanimar com o tempo que me for preciso aprender,
pois é preciso aprender a se reconhecer em tudo que se trouxe.

Então eu pinto.
Pinto o meu caminho.
Do meu jeito, no meu tempo,
na minha pressa, na minha calma,
e não falharei.

Pois com a minha fé em Exu,
não haverá dualismo que supere a beleza
de ser tudo aquilo que posso ser.

Exu é amor,
Exu é caminho,
Exu é escolha,
Exu é,
Exu é,
Exu é... axé.
(Anne Heru, SDI, 2024)

No poema, a presença de Exu não se limita a um referencial mítico ou religioso; ele é instaurado como um vetor de movimentação, de transformação do eu lírico e do caminho que se constrói na existência. A poética de Anne Heru dialoga diretamente com a reflexão proposta por Rufino (2019) sobre a mobilidade e a criação de possibilidades que Exu representa: “Exu é amor/ Exu é caminho/ Exu é escolha”,

Ao evocar Exu desde o início do poema com um pedido de licença, Anne Heru estrutura sua poesia em uma dinâmica ritualística, aproximando-a das manifestações de oralidade sagrada das tradições negras. Seus gestos celebram Exu, seja quando toca no chão, num movimento de conexão com a terra sagrada, ou através de seu sorriso, que cerca e mostra leveza quando fala de Exu, num claro movimento de retirá-lo do lugar simbólico em que foi colocado pela colonialidade. Exu “não é apenas o mensageiro, é também o intérprete, pois a linguagem dos santos não é igual à dos homens e, portanto, é preciso alguém que traduza as orações humanas ou os conselhos divinos em linguagem apropriada [...]” (Bastide, 1961, p. 221).

Fotografia 8 – Registro da performance de Anne Heru



Fonte: Acervo pessoal.

Para Luiz Rufino (2019), se faz importante quebrar a pecha preconceituosa e racista que circula em torno das entidades religiosas negras:

“Desmonizar” Exu consiste em rasurar a inscrição ocidentalista/cristã que recai sobre o seu signo. Praticar essa rasura é exercitar a compreensão de que a noção de divindade para as culturas negro-africanas, e por consequência na diáspora, não se ajusta ao *ethos* cristão. O pecado não se funde como regra e as dicotomias constituídas a partir da baliza moral de bem e mal não se sustentam (Rufino, 2019, p. 54).

No âmbito dos slams de poesia, tal processo de (re)construção revela-se essencial, uma vez que inscreve a performance poética em um espaço simbólico no qual a espiritualidade negra não é apenas convocada, mas experienciada e reatualizada no próprio ato enunciativo. A palavra poética, nesse contexto, configura-se como instrumento de descolonização discursiva, em

consonância com a proposição de Rufino, segundo a qual a invocação de Exu constitui um gesto radicalmente anticolonial.

A dimensão performática que a artista imprimiu ao poema reforça a ligação entre oralidade, corporeidade e ancestralidade, elementos essenciais no *devir* negro de enunciação das oralituras. No slam, o corpo, como um elemento essencial da poética, reatualiza seus significados ao trazer Exu para a cena. Anne Heru não apenas evoca a entidade, mas inscreve seu movimento na performance. O constante retorno da expressão “Exu é”, bem como a afirmação final de “axé” indicam um encerramento que não é definitivo, mas cíclico, tal como a própria dinâmica de Exu como guardião dos caminhos.

Exu é amor,
Exu é caminho,
Exu é escolha,
Exu é
Exu é
Exu é... axé

A palavra axé, que encerra o poema, remete à ideia de energia vital. O conceito de axé como força que anima e movimenta o mundo está profundamente enraizado tanto na cosmogonia iorubá quanto nas cosmovisões traçadas pelas experiências da diáspora africana. O axé está estreitamente vinculado a Exu, entidade que dinamiza a comunicação, a transformação e a circulação de sentidos (Rufino, 2019, p. 66).

O slam, enquanto espaço de disputas de narrativas, torna-se um território privilegiado para essa expressão da espiritualidade afro-brasileira, pois permite que vozes historicamente silenciadas ressignifiquem sua própria existência através da palavra falada. A oralitura, operador teórico que permite ler essas performances, é compreendida como um modo de inscrição da memória, da ancestralidade e da subjetividade negra por meio da oralidade, da performance e do corpo em cena. A oralitura é a palavra que se faz som e corpo, articulando linguagem, experiência e identidade.

Reforçando o pensamento ancestral de corporificação de Exu, a performance de Yan Karoto celebra e evoca essa divindade:

Mainha dizia que segunda é dia de branco,
então me passa o Odi.

Armadilha, Coroa, Laroyê, que grito!
Acende o Exu em ti, então!
Laroyê! É tão como pedir ajuda a Deus por aí!

E eu lembro... Um tempo atrás,
eu tava surtando, esperança eu não tinha mais!

Pergunte pro homem consciente, negro:
vida boa pro filho ou querer ter sua paz?
Não!

Essas fofocas são as joias, não falam nada de mim!
Esse negro tem dendê pra te queimar por aí,
é o garoto nativo botando branco ocidental pra fugir!

Mas pega esses gingados se você quiser,
sentar bem aqui.
Só não me subestime, sou bem mais que só aqui!

Ei, não me subestime! E eu saia...
Te juro, meu bem, é um fato:
amizades vazias te deixam cansado.

Ontem eu fazia merda pra caralho,
hoje preservo...
Meu eu! Até porque eu tenho vários.

Quem sabe tu não vê?
É nós, o Slam na TV, yeah!
Minha mãe sorrindo, cantando, yeah!
Meu irmão Edim multiplicando, yeah!
E a casa que tá levantando, ó!

Um dia você já foi terreno...
Hoje, na varanda, tem criança correndo
e os mais velhos aprendendo.

Ô, seu Jorge, pera!⁴³

Embora sua performance fale mais de Exu do que seu poema, é pedindo passagem ao orixá mensageiro que ele abre os caminhos. A evocação de Exu na performance – “Acende o Exu em ti, então! Laroyê!” – reforça a presença da espiritualidade afro-brasileira como elemento de potência e comunicação. Em *Afrografias da Memória*, Leda Maria Martins propõe uma reflexão densa sobre as oralidades afro-diaspóricas na condição de tecnologias de resistência e inscrição de saberes não-hegemônicos. Ao analisar o Reinado dos Congados, a autora evidencia como essas práticas performativas articulam memória, corpo, espiritualidade e estética, compondo uma temporalidade própria, marcada por ritmos e inscrições não lineares, aquilo que ela denomina “tempo espiralar”. Esse conceito nos permite compreender a

⁴³ KAROTO, Yan. Performance apresentada no Slam Dê Ideia, Praça de Roma, Salvador. mai. 2024. Registro audiovisual captado e cedido por Giovana Frois.

performance poética no slam como um gesto que, ao evocar Exu, transcende o tempo cronológico e inscreve o corpo negro em uma cena de reexistência e ancestralidade.

Assim, a presença de Exu na performance não se restringe à dimensão simbólica: ela opera como ativação de um campo de força ancestral, no qual a palavra falada se torna rito e a cena performativa, território de insurgência. A oralitura, nesse contexto, incorpora as marcas da memória ao mesmo tempo em que se projeta como gesto de invenção e atualização do vivido coletivo negro.

O slam, assim como os congados, opera por meio de uma memória performática que atravessa gerações, ativando saberes ancestrais por meio do corpo em cena – discussão já iniciada em capítulos anteriores. Na performance de Yan Karoto, essa memória se manifesta de forma intensa, pois ele transfere para o próprio corpo uma imagética que permite ao público ver, ouvir e sentir a presença de Exu. Seus movimentos inquietos evocam a divindade do orixá mensageiro (entidade dinâmica, ambígua e transgressora, que conecta mundos e movimenta o pensamento):

[...] a performance ritual envolve relações entre o passado e interpretações de agentes individuais, inscrições e revisões do passado numa teoria e prática presentes. Neste caso, afirma ainda Drewal, não se privilegia a estrutura ritual como se a mesma fosse uma “coisa” *a priori*, enfatiza-se o poder dos sujeitos em transformar o ritual (Lima, 2016, p. 26).

Essa potência da performance em ativar memórias e transformar o espaço se alinha à concepção de ritual proposta por Drewal, conforme citado por Lima (2016), em que a performance ritual não se reduz a uma estrutura fixa e pré-determinada, mas envolve uma relação dinâmica entre passado e presente, mobilizada por sujeitos que reconfiguram sentidos por meio de seus corpos e práticas. No caso do slam, e especialmente na atuação de Yan Karoto, o ritual não é repetição estática, mas inscrição viva de uma memória que se atualiza, se reinventa e convoca o coletivo para uma experiência de partilha sensível e política.

Seu corpo, tomado por essa energia, não apenas comunica, mas convoca, transforma o espaço cênico em encruzilhada simbólica, território de disputa e reexistência, onde a palavra falada ganha força ritual e política.

O corpo negro é uma encruzilhada por natureza e o negro faz dela lugar de produção, seja de estratégia de sobrevivência ou de fluxo e armazenamento de conhecimento e de memória. Os mecanismos que permitem que a performance afro codifique e assimile diferentes sistemas culturais nascem e também têm sentido na encruzilhada, firmando assim, a performance afro e as práticas performativas enquanto uma questão ontológica e epistêmica (Da Silva *et al*, 2022, p. 19).

Ao ler esse trecho de Da Silva *et al.* (2022), somos atravessados pela potência da imagem da encruzilhada como constitutiva do corpo negro. A metáfora não é apenas conceitual, ela é sensível, quase palpável, pois pensar o corpo negro como um ponto de encontro entre forças históricas, culturais, espirituais e sociais nos faz reconhecer o quanto esse corpo carrega marcas profundas, mas também o quanto ele é um espaço de invenção e movimento. Há, nesse corpo, a inscrição da dor da escravidão, sim, mas também pulsações de resistência, criatividade e memória ancestral. E nada disso está fixo, mas em fluxo, em constante negociação com o mundo. A encruzilhada, portanto, não é um lugar de indecisão ou paralisia, mas um território vibrante de produção de saberes e estratégias de existência. Esse olhar me ajuda a compreender a performance afro como algo que ultrapassa a estética – ela é uma afirmação de vida, uma forma de dizer “estamos aqui”, mesmo quando o mundo insiste em silenciar.

O corpo negro não é passivo diante da história: ele age, reage e cria alternativas e saberes próprios, tanto no cotidiano quanto nas dimensões estética e espiritual. É exatamente isso que Yan Karoto realiza em sua performance. Seus pés descalços pisam firme o chão da Praça do Bonfim, na Cidade Baixa, deslocando-se de um lado a outro com intensidade. Seus movimentos, ágeis e sinuosos, reatualizam a presença de Exu, divindade do movimento, da comunicação e da transformação. A blusa e a calça, brancas e leves, acompanham a dança de seu corpo, que ora desliza como num jogo de capoeira ora gira como se traçasse espirais no ar:

Fotografia 9 – Registro da performance de Yan Karoto



Fonte: Acervo pessoal.

Essa espiral não é apenas forma, mas gesto ritual, já que convoca a plateia para uma escuta sensível e coletiva. Yan Karoto transforma a cena do slam em encruzilhada simbólica, em rito de passagem onde palavra, corpo e memória ancestral se entrelaçam. Nessa performance, a espiral se torna também tempo, como propõe Leda Maria Martins (2019), e o tempo espiralar rompe com a linearidade, instaurando um modo de existir e narrar em que passado, presente e futuro se entrecruzam. Dialogando com esse pensamento, retorno a Sodré (2017, p. 188) que diz:

[...] com Exu a temporalidade não é constituída, mas constituinte, isto é, uma dimensão da experiência que inventa o tempo por meio da articulação dos eventos seguidos pela origem, isto é, por um protoacontecimento que engendra um destino comum a todos e faz aparecer até mesmo o inexistente. Nessa dimensão, o indivíduo está ao mesmo tempo atrás e diante de si mesmo.

Esse “protoacontecimento” soa como uma *arkhé*, não algo preso ao passado, mas vivo, pulsando no agora. É como se fosse um ponto de partida que continua acontecendo, criando sentidos para todos nós e ele não só sustenta a ideia de um destino comum, de um viver coletivo, mas também abre caminhos para o novo, para aquilo que ainda não tem nome ou forma. Em Exu, percebo uma força que rompe com o previsível, que bagunça o roteiro e nos convida a

lidar com o imprevisto. É aí que mora a potência: naquilo que escapa do controle e, justamente por isso, nos move.

Sodré (2017) dialoga com a ideia do tempo-espiralar ao dizer que, sob o signo de Exu, o tempo não é uma linha reta, não é algo pré-fixado. O tempo nasce do movimento, da relação entre os acontecimentos e da presença contínua de uma *arkhé* que não é passado morto, mas força ativa. Essa visão coloca o sujeito num tempo múltiplo, no qual ele é memória e projeto, passado e futuro: está no meio da encruzilhada do ser.

Assim, Yan Karoto não apenas se apresenta, ele reinscreve a ancestralidade no agora, instaurando uma temporalidade própria que escapa ao cronológico. Sua performance mobiliza afetos, saberes e potências outras, fazendo do espaço público um terreiro, um campo de disputa poética, política e, também, espiritual. Ao articular referências ancestrais e discussões contemporâneas, ele evidencia como a performance poética se torna uma ferramenta política de transformação social. Os versos “Esse negro tem dendê pra te queimar por aí,/ é o garoto nativo botando branco ocidental pra fugir!” sugerem uma inversão do olhar colonial: o negro não mais como objeto de estudo, mas como sujeito ativo que tensiona a branquitude.

Ao articular referências ancestrais e discussões contemporâneas, Yan Karoto se incorpora de Exu corpo-poeticamente como aquele que transita entre mundos, desestabiliza certezas e reorganiza sentidos. Sua performance não apenas comunica, mas funda um tempo outro – um tempo constituinte, como propõe Muniz Sodré, em que o poeta está “ao mesmo tempo atrás e diante de si mesmo”. Essa imagem evocada por Sodré encontra ressonância profunda nas performances poéticas dos slams. Quando o poeta Karoto faz performances atravessadas pela espiritualidade negra-brasileira, sobretudo ancoradas na figura de Exu, que opera como dispositivo de desorganização criativa, torna-se alguém em trânsito, em constante reconfiguração de si.

Nesse movimento, o *performer* evoca a ancestralidade não como passado encerrado, mas como força presente que orienta a travessia, tornando a cena do slam uma encruzilhada em que a *Negroesia* se manifesta como potência de memória herdada e invenção coletiva.

O segundo elemento que tratarei aqui reside numa estética de valorização da autoestima negra, seja através de adereços culturais negros, pelas roupas ou, ainda, na valorização de traços fenóticos e de cabelos que, por séculos, foram tratados como algo sujo, impuro. Qual homem negro não cresceu refletindo sobre o próprio cabelo? Eu, por exemplo, cresci tendo que cortá-lo mensalmente para que não ficasse grande demais – afinal, para um homem negro, usar cabelo grande significa ser associado à “má aparência”, segundo os padrões estabelecidos e os estigmas

historicamente impostos à população negra. Essa realidade é descrita por Ari Lima (2017, p. 21):

Nossos cabelos crespos, altos, *Blacks* eram, portanto, uma ousadia contra os padrões estéticos dos nossos pais, tios e avós, porém eram também uma crítica, uma contestação pouco consciente ou até inconsciente à ideologia racial que havia definido aquele antigo padrão de beleza que exigia o corte rapado, o esconder ou o alisamento dos cabelos. Nossos pais, tios e avós, por outro lado, veladamente sabiam disso e acreditavam que nossos cabelos *Blacks* dificultassem o acesso às ampliadas, porém insuficientes possibilidades de mobilidade social. Lembro, aliás, de uma frase lapidar de meu pai dirigida a mim: “um homem da sociedade, com esse cabelo meu filho!” Enfim, o cabelo crespo sempre foi um signo muito forte e problemático de transparência da cor e do pertencimento racial.

Seu relato pessoal explicita como o corte “rapado” foi um imperativo silencioso, herdado de gerações que, em meio à luta por aceitação e mobilidade social, viram, no apagamento dos traços afro, uma forma de sobrevivência. Ao dizer que “o cabelo crespo sempre foi um signo muito forte e problemático de transparência da cor e do pertencimento racial”, Lima (2017) aponta para o corpo negro como lugar de disputas simbólicas e raciais, onde o cabelo se torna uma superfície de conflito entre opressão e liberdade.

A privação em ter um cabelo grande não tomou minha mente: de tanto ouvir dizer que era “feio” homens negros de cabelo grande, a primeira coisa que fiz, quando alcancei meus dezessete ou dezoito anos, foi deixar meu cabelo crescer num claro movimento de rebeldia, mesmo não tendo toda a noção naquela época sobre a importância do cabelo crespo. Via e achava normal meninas, como minha irmã, botarem toalha na cabeça, representando os cabelos brancos e compridos que eram destaques na televisão. E, para as mulheres negras, esse sempre foi um tema bem mais tenso.

A fala de Ari Lima (2017) permite compreender que a repressão aos cabelos crespos não é apenas uma questão estética, estando também profundamente enraizada em um projeto de apagamento da identidade racial negra. Os cortes padronizados e o alisamento, vistos como exigências de “boa aparência”, operam como estratégias históricas de branqueamento simbólico.

Ao mesmo tempo, o temor dos “mais velhos” com os cabelos *Black power* revela um conflito geracional marcado pelo racismo. Trata-se da luta entre o desejo de pertencimento a uma sociedade excludente e a afirmação de uma identidade insurgente. Esse conflito, porém, é bem mais caro quando pensamos sobre os corpos femininos negros, como destaca Joice Berth (2019, p. 72):

Os cabelos são um importante elemento estético de autoafirmação e de cultivo do amor à própria imagem, sobretudo para mulheres, sejam elas da etnia que forem. E esse estigma recai sobre os ombros de mulheres negras desde a mais tenra infância, pois nossos cabelos são alvo constante de diversas injúrias, rejeições e manifestações racistas, esteja ele alisado ou ao natural [...]. Nossos cabelos tornam-se, desde muito cedo, um fardo difícil que, ao longo de nosso crescimento e desenvolvimento físico, vai pesando cada vez mais e abala a percepção de nossa identidade, pois independente de nossas escolhas estéticas e dos cuidados que temos com eles, os preconceitos raciais, estereótipos e clichês que foram implantados com a finalidade de ridicularizar esse atributo permanecem solidificados no senso comum da opinião pública e necessitam de um árduo trabalho de resignificação para libertar mulheres negras dessas estratégias de desqualificação da estética negra.

Berth (2019) amplia a discussão ao apontar como a estética negra é submetida a uma vigilância cruel, especialmente quando se trata das mulheres. Desde a infância, elas são alvos de injúrias e rejeições, o que produz traumas que afetam diretamente a autoestima e a relação com a própria imagem. Ao mostrar que até mesmo os cabelos alisados não escapam do racismo, Berth (2019) escancara a violência de um sistema que nega à mulher negra o direito de existir em sua própria forma.

Assim, entre versos e gestos, o *performer* Pedro Blues materializa essa discussão, quebrando o velho paradigma de beleza europeia e reforçando uma estética de valorização e resistência negra:

Deixa crescer o seu cabelo
 Ou coloca um *dread*, pivete.
 Assuma suas raízes, se empodere!
 Vá na frente do espelho,
 Bata no peito e grite sem medo:
 Eu sou preto, eu sou preto, eu sou preto!

Por muito tempo, os racistas tentaram nos limitar.
 Nossas mulheres estupravam,
 Nossos corpos mutilavam,
 Nossos bebês eles levavam,
 E nas nossas costas chicoteavam.

Mas uma coisa os racistas nunca entenderam:
 Por que meu povo sempre se levanta!

Ô racista, eu vou te dar a resposta:
 Não se pode limitar o ilimitável.
 Pretas e pretos somos ilimitáveis!
 Pretas e pretos somos ilimitáveis!

Pro preconceito, amostró meu dedo.
 Pro racismo, amostró o outro dedo.
 E por padrões brancos...
 Ah, querido,

Eu amostrô meu cabelo
 E falo com toda sapiência:
 Meu cabelo é estética e resistência!

Os gritos na senzala foram esquecidos,
 Mas meu grito na favela vai ser ouvido!

Pretas e pretos, nossos traços são lindos.
 Pretas e pretos, nossos traços são lindos!⁴⁴

O poema de Pedro Blues pulsa como um tambor de afirmação ancestral. Cada verso ecoa séculos de silenciamento, mas também séculos de beleza negada que agora se ergue em grito. Ao dizer “deixa crescer o seu cabelo” ou “coloca um *dread*, pivete”, o poeta convoca um gesto de coragem que é também um ato de amor: assumir-se em sua negritude, em seus fios enrolados de história, insurgir-se contra o mundo que tentou apagar cada curva desses cachos.

O cabelo, que um dia foi visto como sujeira ou desordem – assim como o meu e tantos outros que se viram assim –, reaparece aqui como coroa, como bandeira, como insígnia de uma identidade que não se curva.

Para mulheres negras, a temática do cabelo sempre foi assunto muito mais caro. O cabelo se torna território sagrado, escudo contra o racismo cotidiano, ponte com a ancestralidade. Esse efeito é trabalhado pela escritora Grada Kilomba (2019), quando trata das “Políticas do Cabelo”. Neste segmento, ela explana o cabelo como parte constitutiva da identidade negra. Os crespos e cacheados são representados no imaginário brancocêntrico como símbolo de inferioridade e de primitivismo. Situações como “com licença, como você lava seu cabelo?” (Kilomba, 2019, p. 123) explicitam a fantasia colonial sobre os cabelos das identidades negras, subentendendo o cabelo como sujo. “Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização” (Kilomba, 2019, p. 126-127).

Ao ouvir Pedro Blues repetir em seu poema “pretas e pretos, nossos traços são lindos”, algo em mim se alinha com uma memória que não é só minha, mas de muitos. Parece um refrão de acolhimento, um afago que costura, verso a verso, as feridas abertas por anos de humilhação, de silenciamentos, de risos contidos. Ele não está apenas dizendo que somos belos, ele está desafiando, com a poesia, aquele mesmo imaginário colonial de que fala Grada Kilomba, isto é, aquele que historicamente tentou e tenta nos convencer do contrário. Aqui, a estética não é

⁴⁴ BLUES, Pedro. Performance apresentada no Slam Dê Ideia, Praça de Roma, Salvador. mai. 2024. Registro audiovisual captado e cedido por Giovana Frois.

vaidade, é reconstrução, é identidade que se ergue, é como se a palavra virasse espelho e, pela primeira vez, a gente se olhasse com ternura, com orgulho.

Seus gestos mostram o embate a que ele se prontifica fazer. Não foge, não teme – apenas vai para a batalha através de seu poema, de sua performance corajosa. O poeta enumera violências históricas sofridas pelo povo negro: “Nossas mulheres estupravam, nossos corpos mutilavam, nossos bebês eles levavam e nas nossas costas chicoteavam”. Essa evocação do passado escravocrata revela como a brutalidade racista ultrapassa o tempo, persistindo nas formas contemporâneas de opressão.

Nesse sentido, o poema de Pedro Blues estabelece um diálogo direto com Abdias do Nascimento em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, especialmente na denúncia do genocídio cultural: a destruição sistemática das expressões estéticas e intelectuais negras. Nascimento (1978) afirma com contundência que a democracia racial à brasileira só concede aos negros o “privilégio” de se tornarem brancos, por dentro e por fora:

Monstruosa máquina ironicamente designada "democracia racial" que só concede aos negros um único "privilégio": aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como *assimilação*, *aculturação*, *miscigenação*; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes (Nascimento, 1978, p. 93).

O gesto simbólico de “mostrar o cabelo”, no verso do poema, torna-se, então, um ato político: um rompimento com o projeto de embranquecimento. Como enfatiza Abdias do Nascimento (1978, p. 123), “a estética da brancura nos artistas negros aculturados” é resultado de uma pressão social que obriga o negro a “alienar a própria identidade” e “se transformar, cultural e fisicamente, em branco”.

A estética do cabelo afro, nesse contexto, ultrapassa a dimensão individual e passa a operar como contranarrativa. Nascimento (1978) também denuncia a violência estética imposta ao corpo negro, alertando que muitas vítimas desse processo “tentam exorcizar sua negrura usando os recursos da autoflagelação, mas só conseguem o autodesprezo” (Nascimento, 1978, p. 124).

O poema de Pedro Blues resgata essa dimensão ao reafirmar a cultura negra como um espaço de resistência, desafiando a invisibilização imposta pelos padrões brancos:

Pro preconceito, mostro meu dedo.
Pro racismo, mostro o outro dedo.
E por padrões brancos... ah, querido,
Eu mostro meu cabelo!

Fotografia 10 – Registro da performance de Pedro Blues



Fonte: Acervo pessoal.

O poeta, ao afirmar com orgulho “eu mostro meu cabelo”, rompe o ciclo do racismo: sua atitude desafia o padrão eurocêntrico de beleza e reafirma, por meio da corporeidade negra, uma estética própria e insurgente. Isso é exatamente o que Abdias Nascimento defende ao afirmar que “a arte negra é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação/ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana” (Nascimento, 1978, p. 180).

Por fim, ao confrontar a imposição dos “padrões brancos”, o poema também se alinha à denúncia de Abdias Nascimento sobre os “poderosos implementos de controle social e cultural” – como a mídia, o sistema educacional e a produção literária – que moldam uma estrutura de embranquecimento simbólico no país.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que evidencia a denúncia de Abdias Nascimento sobre os mecanismos de embranquecimento simbólico sustentados por estruturas como a mídia, a escola e a literatura, o poema também convoca uma revalorização das expressões culturais negras que escapam a esses controles. É nesse ponto que as reflexões de Stuart Hall (1992) se tornam aqui fundamentais. Ao destacar o estilo, a música e o corpo como dimensões centrais das tradições diaspóricas, Hall (1992) aponta caminhos para compreender como essas práticas culturais resistem, reinventam-se e afirmam identidades negras vivas, rompendo com os padrões impostos e instaurando outras formas de presença e expressão.

O autor propõe três aspectos fundamentais para pensar as tradições diaspóricas na cultura popular negra, o estilo, a música e o corpo:

Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação (Hall, 1992, p. 342).

O corpo, para Hall (1992), é território e arquivo: uma inscrição material do capital cultural negro, que vibra, resiste e reverbera a experiência diaspórica por meio da corporeidade. É nesse sentido que a estética negra, especialmente na valorização do cabelo crespo e dos traços fenotípicos afrodescendentes, se mostra como expressão profunda de um corpo-escrita. O uso de tranças, *dreads*, *black power* ou, simplesmente, o ato de deixar o cabelo crescer são escolhas que ultrapassam a aparência: elas dizem, afirmam, denunciam e celebram. São manifestações corporais de uma identidade que se recusa ao apagamento e que transforma sua imagem em signo de luta e beleza.

O corpo negro, ao assumir esses códigos estéticos, reativa o que Hall (1992) nomeia como estilo enquanto acontecimento, uma política do sensível que rompe o silêncio, reivindica espaço e reinscreve a negritude como potência viva na cena social e cultural. Nesse processo, o estilo não é mero ornamento, mas substância que carrega sentidos históricos e afetivos, um gesto de resistência que se inscreve na superfície e se projeta no coletivo.

Além do corpo como suporte de signos visuais, Hall destaca a centralidade da música como forma profunda da vida cultural negra diaspórica, deslocada de um mundo centrado na escrita e na crítica logocêntrica. A música, na condição de uma experiência sonora, rítmica e comunitária, ecoa a mesma potência inscrita no corpo: é voz coletiva, pulsação ancestral que conecta territórios dispersos, reelabora memórias e reencanta o presente. No compasso do tambor, do *rap*, do *reggae*, do samba ou do *funk*, a estética negra produz narrativas orais e corporais que tensionam fronteiras, tornando-se práticas vivas de reinvenção identitária.

Assim, estilo, música e corpo formam, juntos, uma constelação estética que articula sensibilidade, resistência e invenção dentro das tradições negras diaspóricas. A negritude se torna movimento visível nos cabelos que se erguem, audível nos graves que atravessam as ruas,

sensível nos corpos que dançam, performam e ocupam. Por isso, para Hall (1992), o corpo negro não é só suporte, mas arquivo e cena: um palco onde se encena a própria luta por existir, lembrar e criar novos mundos possíveis.

Diante desse histórico de apagamento e dor, o poema de Pedro Blues surge como um grito de libertação e ressignificação. Ele tensiona com força poética e política os discursos que historicamente subjugarão os corpos negros: seu poema ecoa como resposta viva às memórias de repressão descritas por Lima (2017) e Berth (2019), reescrevendo a relação com o próprio corpo como ato de revolução cotidiana. Esses mesmos tensionamentos são vistos no Slam Dê Ideia, seja na rua ou no ambiente fechado, como é a Varanda da Casa Branca do SESI.

Assim, busquei evidenciar que o Slam Dê Ideia se constitui não apenas como um evento literário periférico, mas como um território simbólico onde a palavra ganha corpo, gesto e voz, transbordando os limites do texto escrito. As análises das performances revelam uma poética que se faz política, resgatando memórias silenciadas, tensionando narrativas hegemônicas e projetando futuros possíveis. É na força de cada verso, na pulsação do corpo-tela, na vibração da oralidade que se inscrevem resistências que não cabem nos livros, ecoando nos encontros coletivos, nas performances que cantam e encantam.

As performances demonstram que, no slam, a oralitura rompe com a página e se atualiza na experiência performática, onde cada palavra dita carrega a carga viva de histórias, dores, afetos e sonhos. A oralitura, como pulsação de uma memória herdada e reinaugurada a cada encontro, torna-se uma estratégia de reescrita de si e do mundo, reafirmando que a poesia periférica é também crítica social, denúncia e reinvenção, mas, sobretudo, arte. Ao ocupar ruas, praças ou varandas de espaços culturais, o Slam Dê Ideia reafirma que os corpos negro, feminino e dissidente são também arquivo, voz e futuro, um testemunho de que a poesia, ainda que não pare balas, dispara consciências.

Dessa forma, este capítulo reafirma que a análise literária dos textos, quando conectada ao gesto e à voz, expande a compreensão do fenômeno *poetry slam* como prática estética e política. Cada poema lido e encenado, cada metáfora lançada, cada silêncio que ecoa no intervalo entre o microfone e a escuta reitera que a poesia falada é, sobretudo, um ato de presença. E é neste ato que se delineia o potencial transformador do Slam Dê Ideia: ser, ao mesmo tempo, escrita viva, performance de memória e construção coletiva de novos imaginários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese é o desdobramento de uma travessia que começou antes mesmo de ter nome. Começou na rua, nos ônibus, nas calçadas, nos becos da poesia, nos saraus que me formaram antes da universidade. Começou, talvez, quando percebi que aquilo que a escola chamava de “literatura” não dava conta do que brotava nos saraus que assistia e, depois, estudei; nem da força com que uma voz negra pode atravessar um microfone, um corpo, uma plateia.

Ao longo deste percurso, fui entendendo que não era apenas sobre analisar textos, mas sobre escutar corpos (escutar com o corpo). Foi com essa escuta encarnada que compreendi o slam como prática estética e política e que entendi a oralitura, na esteira de Leda Maria Martins, como linguagem que não separa palavra e gesto, que inscreve o corpo como arquivo que dança o tempo, que se posiciona no mundo. O Slam Dê Ideia, então, se apresentou como espaço vivo e pulsante dessa “escrita” oral que não cabe nos moldes tradicionais da crítica literária, mas que desafia, desloca, cria e reinscreve sentidos.

O conceito de êxodo, proposto por Ludmer (2010), ajuda a pensar a oralitura como uma escritura que habita uma zona de fronteira, não completamente fora da literatura, mas também não enquadrável em suas categorias clássicas. Como prática que incorpora voz, corpo e memória, a oralitura desestabiliza noções como autor, obra ou estilo, afirmando outras formas de presença e de legitimidade, especialmente ligadas à coletividade, à performance e à ancestralidade.

O que encontrei nas encruzilhadas do slam foi mais do que performance poética, foi memória ancestral, epistemologia de periferia, gesto insurgente de reexistência. Ali, as vozes não apenas dizem, mas gritam, acusam, cantam, celebram, enfrentam e cada *slammer* é, ao mesmo tempo, autor e arquivo, testemunha e *griô*, orador e corpo de *litura*. O poema não é só texto, é acontecimento, movimento.

Nesta caminhada, não apenas feita das idas e vindas aos slams, mas também da garimpagem do referencial teórico para essa pesquisa, encontrei uma tese onde a pesquisadora dizia o seguinte:

Na travessia da escrita desta tese eu me submeti a riscos, pois tive que lidar com um movimento cultural ainda recente e me deparei com a carência de suportes teóricos e críticos. Ao definir o corpus literário, mais riscos: enquanto alguns textos estavam publicados em livros e em redes sociais das poetisas, outros eram inéditos e, portanto, as autoras poderiam desistir da participação na pesquisa e pedir que esses textos continuassem inéditos e não fossem divulgados (Pazinatto, 2021, p. 259)

Compreendo os riscos aos quais Pazinato (2021) se refere: também fui alertado sobre eles quando decidi deslocar meu olhar dos saraus para os slams. Disseram-me, e com razão, que esse movimento implicaria uma mudança profunda no meu referencial teórico, bastante diferente daquele que eu vinha consolidando desde a graduação e o mestrado. E de fato isso ocorreu. No entanto, o *locus* da pesquisa permaneceu inalterado, a periferia, esse lugar de onde eu venho e que sigo investigando com afeto, escuta e compromisso.

Ao contrário de Pazinato, que via o slam como um movimento ainda recente, minha percepção era outra: não era o slam que estava no começo, éramos nós, pesquisadores, que estávamos chegando tarde. Desde o início da década de 2010, com a explosão do Slam da Guilhermina e o fortalecimento das redes sociais como meio de difusão artística, o slam já era uma cena consolidada nas ruas, vibrando em rimas, disputando narrativas, rompendo silêncios. Sim, ele não estava presente em todo canto do país, mas vinha crescendo e tomando forma. Eu sentia que havia uma efervescência literária e política ali que não podia mais ser ignorada pela academia.

Essa jornada, embora longa e cheia de desafios, reafirma algo que nunca foi novidade para quem pesquisa as margens (e desde as margens): ser pesquisador no Brasil e, mais ainda, pesquisador negro, periférico e engajado é um ato de resistência contínua. Mas é também um gesto de reencontro com minha história, com minha comunidade e com uma oralitura que pulsa fora dos muros e dos cânones, mas dentro da pele e da palavra.

A escrita desta tese, que agora alcança suas considerações finais, nasce de uma inquietação profunda quanto à marcação semântica das performances poéticas realizadas nos palcos dos slams. Desde o início da pesquisa, tornou-se evidente que tais manifestações escapam às classificações tradicionais da literatura. A leitura de *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá* (1997), de Leda Maria Martins, foi decisiva nesse processo: seu conceito de oralitura revelou-se como o elo necessário para compreender a complexidade estética e política das expressões corpo-vocais que caracterizam o slam.

Essa virada conceitual levou-me a adotar a oralitura como operador teórico central da tese. A partir dela, foi possível ler com mais precisão as camadas de voz, corpo, ritmo e memória que atravessam essas performances. Não se trata de negar a literatura, tampouco de rejeitar categorias como “literatura marginal” ou “periférica”, mas de propor um deslocamento: a oralitura surge como chave de leitura que amplia as possibilidades de escuta e interpretação sem forçar tais manifestações aos limites da escrita ou do cânone.

O primeiro capítulo, intitulado “Oralitura, literatura: perspectivas contemporâneas”, é um desdobramento direto desse percurso, propondo uma problematização sobre os modos de

nomear e compreender o slam. Ao longo do trabalho, busquei refletir sobre os atravessamentos entre voz, corpo, memória e poesia no contexto do *poetry slam* com foco no Slam Dê Ideia, em Salvador. A investigação percorreu as dimensões estéticas e políticas da cena, marcada por narrativas que tensionam cidade e natureza, mito e cotidiano, insólito e resistência.

Foi nesse território de enunciação que emergiram discursos performáticos forjados na coletividade, no enfrentamento ao racismo e na afirmação da negritude. A poesia do slam não se limita à página: ela pulsa no corpo, vibra na voz, irrompe no gesto. Exige, portanto, outras lentes de leitura. A oralitura, nesse sentido, não é uma variação da literatura, mas uma categoria própria, marcada pela presença cênica, pela ancestralidade vocal e pela performatividade.

Quando um corpo negro ocupa o palco e convoca sua memória herdada, suas dores e potências, não estamos apenas diante de um texto, estamos diante de um acontecimento. A oralitura reconhece essa experiência em sua singularidade, nomeando aquilo que escapa às margens da institucionalização literária e abrindo espaço para outras epistemologias do sensível.

Dando continuidade à trajetória desta pesquisa, o segundo capítulo - intitulado “Cosmopoéticas periféricas” - talvez concentre o núcleo mais desafiador de toda a tese. Nele, organizei duas seções fundamentais para a compreensão das dinâmicas culturais nas periferias urbanas contemporânea: a primeira dedicou-se à análise das aproximações e diferenças entre saraus e slams, dois fenômenos que, embora compartilhem a valorização da oralidade, da coletividade e da ocupação de espaços públicos, operam com metodologias, temporalidades e *ethe* distintos.

Como alguém que sempre teve os saraus como horizonte de pesquisa e vivência, deparar-me com o slam, movimento artístico-cultural em plena expansão entre jovens poetas, foi uma experiência provocadora, de difícil desvinculação. Esta investigação revelou como a juventude periférica mobiliza a palavra poética como dispositivo de reexistência e reinvenção de si, construindo um campo literário ampliado que desloca as fronteiras entre arte e vida. Nesse sentido, como propõe Muniz Sodré (2006), trata-se de uma prática comunicacional que ativa o corpo como lugar de saber e a oralidade como vetor de sociabilidade, mobilização coletiva e ancestralidade.

Esse debate se torna especialmente importante quando pensamos como as periferias, por meio de práticas culturais como o slam e o sarau, elaboram modos próprios de circulação simbólica, capazes de subverter lógicas excludentes e produzir narrativas contra-hegemônicas. A presença crescente de jovens nas batalhas poéticas mostra como a palavra se transforma em ferramenta de pertencimento, reconhecimento e disputa de espaço dentro do campo cultural.

A segunda seção deste mesmo capítulo, “Os slams como tecnologias ancestrais: um novo recorte”, é onde o tambor bate mais forte. Aqui, os slams ganham outra tessitura: são entendidos como tecnologias ancestrais. Sim, tecnologias. Não dessas com botão e tela, mas das que operam na carne da memória, no sopro da palavra dita, no silêncio que escuta e na cena que vibra. São tecnologias pretas, vivas, ativadas pela oralidade, pela escuta atenta, pela encenação que não simula, mas convoca. Um “socio sistema” como é proposto por Veraszto (2009).

Essa ideia, que aparece com força em pesquisas como a de Renata Souza (2017), na escrita de Lélia Gonzalez (1988) e através do discurso pan-africanista de quilombamento feito por Abdias do Nascimento (1980; 2009), me ajudou a ver os slams como continuidade e reexistência de práticas comunicacionais negras que atravessam séculos. Falo de quilombos, de rodas de capoeira, dos terreiros de axé, dos *griôs* que contam e encantam, da Marronagem, como proposto por Bona (2020), que designa tanto a fuga física das *plantations* como também um modo alternativo de vida, que escapa à estrutura de dominação colonial e capitalista. Cada slam, nesse sentido, é também roda, terreiro, tambor e chamada. Não há microfone que abafe esse eco.

Quando o corpo entra em cena, a performance vira rito. E não qualquer rito: um rito de insurgência. Ali, o palco não é só palco; é chão de reinvenção. É território simbólico onde corpos racializados, tantas vezes silenciados, se levantam em palavra não só para falar, mas para se inscrever de novo no mundo. Palavra como gesto, como política, como afeto. Palavra como fogo que alumia o presente e atíça o futuro.

Munido desses referenciais teóricos, fui a campo sentir de perto a vibração pulsante da oralitura. E o palco escolhido foi o Slam Dê Ideia, espaço de luta e resistência personificado nos corpos dos/das *slammers*, *slammaster*, do público.

Assim, mergulhei de forma mais direta e visceral na cena do Slam Dê Ideia, um dos poucos slams em atividade regular na Cidade Baixa de Salvador durante os anos de 2023 e 2024. Ao documentar sua trajetória, performances, transformações de espaço e disputas internas, busquei não apenas registrar um evento poético, mas compreender como ele se inscreve na cartografia cultural e política da cidade.

O Slam Dê Ideia, surgido da iniciativa de jovens periféricos, afirma-se como um espaço de oralitura, resistência e formação crítica onde a performance poética se torna ferramenta de denúncia, afeto e transformação social. Seus gritos de guerra, suas regras éticas, sua estética marcada por corpos dissidentes e suas estratégias performativas evidenciam que estamos diante de uma experiência literária viva, pulsante e politizada.

Ao longo da análise, destaco performances emblemáticas de poetas como Sued Hosaná, Lorrana Melquiades, Sagaz, Anne Heru, Pedro Blues, entre tantos outros e outras que pisaram naquele palco e corporificaram, com voz e gesto, uma memória coletiva negra, afro-diaspórica e insurgente. Através do conceito de corpo-tela (Martins, 2021) e das noções de tempo espiralar e ambientes de memória, evidencio como a ancestralidade, longe de ser uma abstração, se materializa na cena através de gestos, danças, silêncios e clamores que afirmam o direito de existir e narrar-se.

É nesse cenário que emerge com força o conceito de *negroesia*, entendido aqui como o cruzamento entre negritude e poesia, em que a palavra falada, encarnada em corpos negros, periféricos e dissidentes, torna-se arquivo vivo de memória e resistência. A *negroesia* não é apenas estética ou estilo, mas gesto político e epistêmico que reinscreve a história a partir de outras bocas, outras vozes, outras peles. Ela vibra nos ritmos das performances, nas escolhas dos temas, nos corpos que se insurgem contra o silenciamento histórico. Se o slam é o palco, a *negroesia* é o sopro, o verbo negro que escreve o mundo à sua maneira.

O slam, nesse contexto, não se reduz à competição. Ele é aquilombamento, é pedagogia do engajamento, é letramento racial (Schucman, 2014; hooks 2017). É também espaço de disputas simbólicas, como mostram os episódios de censura a discursos transfóbicos e as tensões em torno do protagonismo LGBTQIA+ nas batalhas. Diante disso, o Slam Dê Ideia se fortalece ao atualizar constantemente seu projeto ético-estético, resistindo às exclusões e criando novas gramáticas de pertencimento.

Como participante e pesquisador, fui atravessado por essa experiência. Ao me ver no papel de jurado, compreendi em profundidade o caráter coletivo da cena slam: ali, não apenas se pontua uma performance, mas se reconhece o outro como sujeito de palavra e de mundo. A poesia, vivida nos corpos e nas praças, faz com que cada verso dito seja também memória ativada, identidade reafirmada, presença insubmissa.

Ao relatar essa jornada poético-performática na Cidade Baixa, falo também de mim: de um homem negro que ouviu na voz de outras e outros a própria história ressoando em timbres diversos. O Slam Dê Ideia se inscreve, assim, não como objeto de estudo, mas como farol aceso em tardes e noites de apagamento, ali, onde a palavra não pede licença, mas se espalha entre batuques e afetos e sons e música. Arte, política e comunidade se entrelaçam como fios de contas em um colar de axé, girando em roda com a força de quem dança para lembrar que está vivo.

Assim, ao relatar essa jornada poético-performática na Cidade Baixa, reafirmo a potência do Slam Dê Ideia como um farol da palavra falada onde arte, política e comunidade se entrelaçam em uma dança de resistência e (re)existência.

Por isso, ao fim desta jornada, não me despeço de um objeto de pesquisa, mas me reconcilio com uma ideia ampliada de literatura, que se desloca do papel e se firma no chão. Oralitura, aqui, não é apenas um conceito, é método, vivência, ética e é também meu modo de estar na pesquisa, com o corpo posicionado e afetado, como propõe Ari Lima (2017), como quem não assiste de longe, mas se deixa atravessar.

Esta tese é, portanto, uma tentativa de inscrever o slam como prática legítima de produção cultural contemporânea, de valorizar a palavra falada e performada como gesto epistemológico e político. Ao trazer o Slam Dê Ideia para o centro da cena, proponho que a crítica cultural olhe com seriedade e sensibilidade para o que tem sido construído nos “lixões onde nascem flores”, porque ali também se escreve a história da literatura brasileira, com voz alta e corpo presente.

Ao encerrar esta etapa da pesquisa, fica evidente que o Slam Dê Ideia não é apenas uma explosão de vozes na Cidade Baixa, mas um convite à escuta radical, uma escuta que lê o corpo, a palavra, o território e a ancestralidade como partes de uma mesma narrativa insurgente. No encontro entre oralitura, corpo e performance, resiste e floresce uma *negroesia* em cena, que seguirá reverberando para além das batalhas, dos poemas e das páginas que se abrem a seguir.

REFERÊNCIAS

ALCADE, Emerson. **Nos corre da poesia**: autobiografia de um *slammer*. São Paulo: Independente, 2022.

ALCALDE, Emerson. Depoimento ao Slam Resistência. In: SLAM Resistência. **Ágora do Agora** [Documentário online]. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jDFSFoMsVm8>.

ALCALDE, Emerson. **O que é slam de poesia**. São Paulo: Autonomia Literária, 2024. (Coleção SLAM).

ALMEIDA, Aline Novais de; AZEVEDO, Fabiana de Souza. Sérgio Vaz: a voz poética da periferia. **Manuscritica**: Revista de Crítica Genética. São Paulo, n. 25, p. 303-305, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177710>.

ALVES, Jéssica. Há 100 anos, o *Harlem Renaissance* colocava a produção artística negra em seu lugar de destaque. **Elle Brasil**, 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/ha-100-anos-o-harlem-renaissance-colocava-a-producao-artistica-negra-em-seu-lugar-de-destaque>. Acesso em: 10 dez. 2024.

AQUILES, Marcio. Novos poetas “pulam para fora da página”. **Folha de São Paulo**, 17 set. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1709201110.htm> . Acesso em: 15 jan. 2023.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre: a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12052015-143733/>. Acesso em: 02 jul. 2025.

AUGRAS, Monique. O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em uma comunidade nagô. Petrópolis: Vozes, 1983.

BALDWIN, James. The Negro in American Culture. **CrossCurrents**, 1961. (Transcrição de programa de rádio da WBAI-FM). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24456864>.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé na Bahia**. São Paulo: Nacional, 1961.

BERTH, Joice. **Feminismos Plurais**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. *Minas Gerais*. Editora UFMG, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUES, B. E. do. **Bluesman**. Baco Exu do Blues [Intérprete] São Paulo: Selo EAEO Records, 2018.

BLUES, Baco Exu do. **Bluesman**. In: **Bluesman**. Salvador: EAEO Records, 2018.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiate. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. *In: O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

BRASIL. Lei 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais ao setor cultural a serem abordadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo n. 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, 30.jun.2020.

BUENO, André de Godoy; MARTIN Vima Lia de Rossi. Slam e o direito à cidade: notas a partir do Slam da Guilhermina e do Slam Resistência. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 31, n. 4, p. 51–71, 2021. DOI: [10.35699/2317-2096.2021.33516](https://doi.org/10.35699/2317-2096.2021.33516). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/33516>. Acesso em: 7 dez. 2024.

BUENTE, Matheus. Por que Salvador é dividida entre Cidade Alta e Cidade Baixa. **IBahia**, 29 mar. 2023. Disponível em: <https://www.ibahia.com/aniversario-de-salvador---474-anos/por-que-salvador-e-divida-entre-cidade-alta-e-cidade-baixa-289584>. Acesso em: 10 ago. 2024.

CANCLINI, Néstor García. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: EdUSP, 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

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

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas De africania no português Do Brasil: O legado negroafricano nas Américas. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão (SE), ano XI, v. 24, p. 11-24, jan.-jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/5398> Acesso em: 2 out. 2024.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, M. de O. Autorrepresentação e verdade: dissidência sexual no poetry slam. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas-BA, v. 10, n. 1, p. 87–100, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/13911> Acesso em: 28 dez. 2024.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores**. Tradução de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

D'ALVA, Roberta Estrela. Depoimento sobre a fundação da ZAP! In: Campeonatos ZAP! de Poesia Falada celebram cultura urbana. **Jardim São Remo**, 22 ago. 2025. Disponível em: <https://njsaoremo.eca.usp.br/?p=3781>.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, 2013.

DA SILVA, G. L. *et al.* Exu pisa no toco de um galho só: performance e performatividade em Exu. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 1–31, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/119278>. Acesso em: 8 jan. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>. Acesso em: 07 abr. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina; PARDO, Carmem Villarino. Lugares do literário. **Revista Estudos de Narrativa Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 13-17, jan.-abr. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100013. Acesso jun. 2023.

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. In: _____. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 7-26.

DJOKIC, Aline. Oxum, Oiá e os espelhos. **Blogueiras Negras**, 20 out. 2015. Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/oxum-oia-e-os-espelhos/>. Acesso em: 16 jan. 2025.

DOUGLASS, Frederick. Self-Made Men: lecture delivered 1859. In: BLASSINGHAME, John; McKIVIGAN, John (Orgs). **The Frederick Douglass Papers**. v. 4. New Haven; London: Yale University Press, 1992. p. 549-550.

DUARTE, Débora Lucas; THOMAZ, Paulo César. Inespecificidade e política na literatura brasileira recente. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 64, p. 1–8, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/40556>. Acesso em: 10 maio. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. **O negro na literatura brasileira**. Navegações, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 146–153, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/16787>. Acesso em: 5 jun. 2023.

ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>.

EVARISTO, Conceição. Vozes Mulheres. *In: Poemas de recordação e outros movimentos*. 3. ed. São Paulo: Editora Malê, 2021. p. 24-25.

FALERO, José. Quando literatura questiona privilégios, é chamada de panfletária. **Opera Mundi**, 2021. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/sub40/71327/jose-falero-quando-literatura-questiona-privilegios-e-chamada-de-panfletaria>. Acesso em: 15 dez. 2023

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz em performance**: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira. 2003. 384f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2003.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Eurídice. A peste de Camus em diálogo: epidemias do passado, pandemia do presente. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, p. 183-201, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/26043> Acesso 08 mai. 2024

FINNEGAN, R. **Oral poetry: It's nature, significance and social context**. 2.ed. Londres: Cambridge University Press, 1992.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **A Tradição Oral**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011. p. 61-97.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

FOGLIANO, Fernando *et al.* Arte: estabilidade e ruptura, do modernismo ao zeitgeist da contemporaneidade. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 35, p. 59–77, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.152554. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/152554> Acesso em: 2 jun. 2025.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? *In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Orgs.). Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 9-38.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 411-422. (Ditos e escritos, v. 3).

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989. (Coleção polêmicas do nosso tempo; 4).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FREITAS, Neide. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2010.

GAMA, D. M. H. L. da. *A voz e a vez de dizer: batalhas de poesia em comunidades de periferias de Salvador/BA*. 2019. 250 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/pgcienciassociais/dissertacoes-de-mestrado/category/23-2019?download=76:danielle-marcia-hachmann-de-lacerda-da-gama>

GARRAMUÑO, Florencia. Formas Da Impertinência. In. **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014b. p. 91-108.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014a.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOFFMAN, Ervin. The presentation of self in everyday life. In: SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.

GONZALEZ, Lélia. “Por um feminismo afro-latino-americano”. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A Categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro** Rio de Janeiro, n. 92-93, p. 69-82 jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, L. (Org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 336-348.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1

JOHNSON, Javon. **Killing poetry**: Blackness and the making of slam and spoken word communities. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

JULIETA, Amanda. **Tem poeta na casa? Mulheres negras, poetry slam e insurgências**. Salvador: Boto-Cor-de-Rosa livros arte e café, 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, v. 8, p. 30-44, 1979.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Ari. “Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço.” *In: ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 121-135, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8344298.pdf>

LIMA, Ari. **O que fazer com o cabelo de Marly? Estudos sobre relações raciais e música Negra**. Salvador: EDUNEB, 2017. (Crítica Cultural, v. 6).

LIMA, Ari. **O método é heterodoxo, o sujeito é posicionado. A pesquisa é possível?** *A Cor das Letras*, v. 14, n. 1, p. 15–28, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasleytras/article/view/1449> Acesso em: 12 ago. 2023.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano: Música que se ouve, se dança e se observa**. Salvador: Editora Pinaúna, 2016. (Sons da Bahia).

LIMA, Renata Dorneles. **A voz negra, o corpo negro e seu ato de resistência: a poesia de mulheres negras no circuito dos slams na cidade de São Paulo**. *Revista Terceira Margem*, v. 27, n. 51, p. 53–77, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/58518> Acesso em: 10 ago. 2024.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Tradução de Flávia Cera. **Sopro**, Florianópolis, n. 20, p. 1-4, 2010. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> Acesso em: 10 out. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva).

MARTINS, Leda Maria. **Oralitura da memória**. *In: FONSECA, M. N. S. (Org.). Brasil afrobrasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

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

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. *Letras*, Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>

MOISÉS, Carlos Felipe. **A Poesia Brasileira Contemporâneo**. *In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (Orgs.). 50 anos depois – Estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: 16. ed. Cultrix, 2007.

MORICONI, Ítalo. **Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)**. Gragoatá, [S. l.], v. 11, n. 20, 2006. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33244>. Acesso em: 28 ago. 2024.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 32).

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 56–63, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p56-63. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/28364>. Acesso em: 30 jun. 2024.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980

NASCIMENTO, Abdias do. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.).

Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 197-218.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Organizador Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar. 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”**: os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em:

[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/publico/2011_EricaPecanhaDoNascimento_VCorr.pdf)

[092647/publico/2011_EricaPecanhaDoNascimento_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/publico/2011_EricaPecanhaDoNascimento_VCorr.pdf). Acesso em: 2 fev. 2022.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D’Água**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/147274> Acesso em 10 dez. 2024.

OLIVEIRA, D. R. ; LIMA, M. I. A. ; THUIN, Antonia Costa de. Slam das Minas: a insurgência e o protagonismo das poetisas mulheres no Brasil. **Terceira Margem**, v. 27, p. 33-51, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50548> Acesso em: 07 dez. 2024.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. A literatura e o comum: elementos para uma crítica política. **Nonada**: Letras em Revista Laureate International Universities, Porto Alegre, vol. 1, n 26, p. 86-93, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454190010.pdf>.

ONG, Walter J. **Oralidade e Cultura Escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 1998.

ORTIZ, Graciela. Comentários. *In*: GLISSANT; Edouard. **O mesmo e o diverso. Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/comentarios.htm>. Acessado em: 07 jan. 2024.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

PAZ, P.S. S. da. **Nóis por Nóis. Poesia e resistência nos saraus periféricos de Salvador**. Salvador: EDUNEB, 2022.

PAZINATTO, Fabrícia Bittencourt. **Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras**. 2021. 339 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

PEDRO. A origem das batalhas de rima. Rap Is Life. Disponível em: https://aminoapps.com/c/rapislife/page/blog/a-origem-das-batalha-de-rima/0IDE_kjTkuKlokoVvnLpJ7vX6oBnGV5e58. Acesso em: 10 out. 2024.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre orfe(x)u e exunouveau: análise de uma estética de base afro-diaspórica na literatura brasileira.** São Paulo: Fósforo, 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

PIMENTEL, Ary. Mudanças mudam as falas na cena poetry slam: a poesia falada brasileira tem cor e gênero. **Revista Terceira Margem**, v. 27, n. 51, p. 159–180, jun. 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50554>. Acesso em: 4 dez. 2024.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista dos Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, a. 10, v. 5, 1992, p. 200-212. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>

PUCHEU, Alberto. Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto). *In: _____*. **Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos).** Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução de Márcia Angela Alves e Rogério de Campos. São Paulo: Boitempo, 2012.

REIS, R. Cãnon. *In: JOBIM, J. L. (Org).* **Palavras da crítica.** Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 65-92.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver. **Revista Contexto**, Vitória, n. 23, p. 39-74, jan.jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8244>

RIBEIRO, António Sousa. “A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira”. *In: SANTOS, Boaventura Sousa (Org.).* **Globalização: fatalidade ou utopia?** Porto: Afrontamento, 2001

RISÉRIO, Antônio. **Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros.** Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Série Diversos).

RUFINO, L. Ikins e encruzilhadas: Orunmilá e Exu nos caminhos dos conhecimentos, educações e descolonização. **Revista Espaço do Currículo**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 381–388, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/view/54228> Acesso em: 2 jan. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas-** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. *In: Revista Antropolítica*, n. 40, Niterói, p. 54-80, jan.-jun., 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797/31870>.

SANTANA, Bianca. Lista de melhores livros reconfigura cânone de literatura mais plural. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, 24 maio 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/05/lista-de-melhores-livros-reconfiguracao-canone-de-literatura-mais-plural.shtml>. Acesso em: 26 maio 2025.

SANTANA, Jamile; CERQUEIRA, Rool; JESUS, Valdeck Almeida de; BONFIM, Carlos. Salvador > saraus: quilombismos. *In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucia (org.). Literatura e periferias*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 217-238.

SANTOS, Boaventura Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SANTOS, Elisa da Silva Ribeiro. **Na arena da cena poética: a batalha do slam no contemporâneo**. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: A criação de uma oralitura. **BABEL: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, n. 1, p.1-15, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/97>

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador: estudo de geografia urbana**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

SANTOS, Patricia. Tia Ciata, a matriarca do samba carioca no Brasil. **Portal Alma Preta**, 2023. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/tia-ciata-a-matriarca-do-samba-carioca-no-brasil/>. Acesso em: 20 out. 2024.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Vozes de Bolso, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In: _____*. **Performance studies: an introduction**. 2.ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. *In: QUEIROZ, Sônia (Org.). A Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALÉ/ UFMG, 2011. p. 11-24.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo: Annablume, 2014.

SILVA, Caio Ruano da. Posicionando o slam poetry no debate da teoria política. *In: Seminário de Ciências Sociais do Programa De Pós-Graduação em Ciências Sociais – PGCS/UFES*, 3., 2018, Vitória. **Anais**. Vitória: UFES, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/scs/article/view/21715>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SILVA, Jorge Augusto. **Contemporaneidades periféricas**. Organização de Jorge Augusto. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

SLAM: voz de levante. Direção: Tatiana Lohman; Roberta Estrela D’Alva. Roteiro: Tatiana Lohman; Roberta Estrela D’Alva. Produção: Maria Farinha Filmes. Brasil: Maria Farinha Filmes, 2017. 1 documentário (95 min), son., color.

SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. **Take the mic**: the art of performance poetry, slam, and the spoken word. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

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

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

SOUTO, S. É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. **Políticas culturais em revista**, v. 14 n. 2, p. 142–159, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/44151>

SOUZA, Fabiana Oliveira De. A persistência da poesia: o *poetry slam* em tempos de pandemia. **REVELLI**, v. 13. 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/12584>

SOUZA, Fabiana Oliveira de. A persistência da poesia: o poetry slam em tempos de pandemia. **Revelli** – Revista de Educação, Linguagem e Literatura, v. 13, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/12584/8887>.

SOUZA, Renata. **O Comum e a Rua**: Resistência da Juventude Frente à Militarização da Vida na Maré. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5240113.

SOUZA, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. 2019. 102 f.. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. A Batalha da Poesia: o slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. **Ponto Urbe**, São Paulo, Brasil, v. 17, p. 1–18, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pontourbe/article/view/217461>. Acesso em: 20 dez. 2024.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TENNINA, Lúcia. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília-DF, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/elbc/a/HJHwYGnS73yQG5hspxC3k8B/abstract/?lang=pt>

VELOSO, Caetano. “Milagres do Povo”. *In: Tenda dos Milagres* [álbum]. Vários intérpretes. Som Livre, 1985. LP.

VERASZTO, E. V. *et al.* Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. **PRISMA.COM**, [S. l.], n. 8, p. 19–46, 2009. Disponível em:
<https://ojs.letras.up.pt/index.php/prismacom/article/view/2065>. Acesso em: 10 mai. 2024.

VILAS, Paula Cristina. **Vozes entre festas: vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena**. 2007. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

ZAPPONE, Miriam Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é literatura? *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM OS MEMBROS DO SLAM DÊ IDEIA

Entrevista – Slam Dê Ideia

Data: 21 de dezembro de 2024

Participantes: Natielly Santos, Bruno Luiz (Gigacbx), Daniel (Catarse)

Entrevistador: Paulo Sérgio Paz

Paulo: Bom dia! Agradeço a vocês pela disponibilidade em participar desta entrevista.

Para começar, gostaria que se apresentassem. Quem são os fundadores do Slam Dê Ideia?

Daniel (Catarse): Eu sou Daniel Martins, também conhecido como *Catarse*. Sou cofundador e idealizador do Slam Dê Ideia, slammer, sou também slammaster, poeta e atualmente estudante de Letras.

Natielly Santos: Eu sou Natielly Santos, 30 anos, atriz, pesquisadora e integrante do Slam Dê Ideia. Entrei depois da fundação, atuando principalmente como produtora. Não me considero slammaster, nem poeta, só uma pessoa que escreve e o slam ocupa esse espaço de está produzindo e pesquisando. Sou formada em Artes Cênicas, com atuação em teatro e performance, e faço doutorado em Literatura e Cultura na UFBA, pesquisando slams dissidentes, como o Slam das Minas (BA) e o Slam do Corpo (SP).

Giga: Sou poeta e compositor. Escrevo desde 2014, participei de grupos de rap como o *Novamente*. Mais tarde segui carreira solo, gravando minhas músicas de forma independente.

Paulo: Quando e como surgiu o Slam Dê Ideia?

Giga: Sempre gostei de slam — acompanhava pela internet, assistia vídeos, mas nunca tinha participado presencialmente. Tinha vontade de criar algo na Cidade Baixa, que até então não tinha nenhum projeto cultural focado em poesia. As batalhas de rap tinham desaparecido, e a cena poética estava apagada. Um dia, meu primo — que é amigo de Daniel — nos colocou em contato. Conversando, descobrimos que ele também curti slam e já tinha participado de alguns. A ideia surgiu: por que não criar um slam aqui? Peguei o contato dele, ele conheceu minhas músicas e a proposta ficou no ar. Até que, num momento aleatório, ele me chamou: "E aí, aquela ideia do slam ainda tá de pé?" Respondi: "Tá sim, vamos fazer!" Começamos a planejar. Escolhemos o nome "Slam Dê Ideia" e realizamos a primeira edição no Bonfim. Eu tinha caixa de som, microfones — foi assim que tudo começou. Logo depois, Natielly apareceu e se ofereceu para ajudar. Na época, só tínhamos eu, Daniel e Léo, que depois saiu. Natielly já estava engajada, passou a integrar o grupo.

Daniel: Começou a ser idealizado no final de 2022, quando conheci o Giga (Bruno Luiz) através do primo dele, Júnior. Ele é músico, poeta e produtor, e a gente viu a possibilidade de criar algo juntos. Com o Léo (Leonardo), realizamos a primeira edição em 21 de janeiro de 2023, no Largo da Baixa do Bonfim.

Paulo: Qual a ideia por trás do nome "Dê Ideia"?

Giga: A escolha do nome *Slam Dê Ideia* surgiu de uma conversa sobre como criar uma identidade que refletisse a linguagem, a cultura e o cotidiano de Salvador. Queríamos algo que fosse local, que tivesse a ver com o modo como nos comunicamos, algo que traduzisse nossos valores de forma direta e próxima.

A ideia era unir a expressão popular — "dar ideia", no sentido de compartilhar algo, provocar reflexão, trocar conhecimento — com o objetivo do slam: comunicar, provocar, expressar por meio da arte. No slam, você "dá ideia" através da poesia. E essa expressão, tão comum na nossa fala, virou o nome do coletivo, sintetizando o espírito do projeto: arte com identidade e voz local.

Daniel: Queríamos algo que representasse Salvador, nosso dialeto, nosso jeito de se comunicar. "Dê ideia" é uma expressão cotidiana aqui, mas também remete ao que fazemos: dar ideias através da poesia e da arte.

Paulo: O slam nasceu na Baixa do Bonfim, mas migrou para o SESC Casa Branca. Por quê?

Natielly: A parceria com o SESI surgiu da necessidade de realizar as duas edições finais do *Slam Dê Ideia* no ano, seguindo o circuito do *Slam BR*, que exige no mínimo seis edições anuais. Enfrentando dificuldades com espaço e infraestrutura — como chuva e falta de equipamentos —, elaboramos um projeto propondo a realização desses encontros na varanda do SESI, onde já costumávamos fazer as edições, evitando custos com pauta e aluguel de teatro. O retorno veio na mesma semana, de forma bastante positiva. O SESI demonstrou interesse não apenas em sediar as duas edições finais, mas também em continuar a parceria. A proposta se encaixava na demanda deles por um público oriundo da comunidade e vinculado à linguagem da literatura, suprimindo uma lacuna percebida pela instituição. Embora não haja contrato formal ou permanente, o diálogo se mantém aberto, e há expectativa de que, no futuro, essa parceria possa incluir apoio financeiro direto ao projeto.

Daniel: Não é um contrato vitalício, mas hoje temos esse espaço para garantir estrutura e conforto. Ainda assim, queremos manter atividades independentes, como intervenções em escolas e praças.

Paulo: Como funciona o financiamento do slam?

Natielly: O *Slam Dê Ideia* é majoritariamente independente. Muitas vezes, os próprios organizadores contribuem do próprio bolso para viabilizar as edições. A prioridade, no entanto, é oferecer premiações simbólicas que valorizem a produção de outros artistas independentes — como livros, camisetas, zines e objetos artesanais —, fortalecendo uma rede de troca e reconhecimento mútuo. Em algumas edições mais recentes, foi possível levantar algum valor em dinheiro, mesmo que simbólico, com a intenção de, ao menos, cobrir o transporte de artistas ou oferecer uma pequena ajuda de custo. Já houve casos, por exemplo, de poetas que vieram de localidades distantes, como Barra Grande, apenas para competir, muitas vezes sem sequer ter se alimentado antes da apresentação. Mesmo quando não vencem, esse esforço é reconhecido e valorizado pela equipe, que busca formas de retribuir minimamente a dedicação de cada participante.

Paulo: Já houve situações com poemas machistas ou homofóbicos no slam?

Natielly, Daniel: Embora o slam se proponha como um espaço democrático e plural, nem sempre está livre da reprodução de violências simbólicas presentes na sociedade. No *Slam Dê Ideia*, houve dois episódios marcantes nesse sentido. O primeiro envolveu a apresentação de um poema transfóbico, que atacava a linguagem neutra e ironizava questões de identidade de gênero, sugerindo que não se deveria mais nomear crianças como menino ou menina. O autor era ligado ao hip hop e ao break, o que gerou ainda mais impacto por se tratar de um homem negro dentro de uma cena que historicamente busca acolhimento e resistência.

A resposta do coletivo foi firme: os jurados atribuíram notas extremamente baixas e a organização se posicionou publicamente ao microfone, deixando claro que não compactua com manifestações transfóbicas. O competidor foi eliminado por W.O., e, a partir desse episódio, foram estabelecidas regras explícitas: manifestações racistas, LGBTQIAP+fóbicas, capacitistas ou discriminatórias resultam em desclassificação imediata. O segundo episódio ocorreu em uma edição marcada pela presença e protagonismo de mulheres cis, trans, poetas LGBTQs e pessoas não normativas. Diante disso, alguns competidores expressaram desconforto nos bastidores, sugerindo que existiriam “lugares específicos” para essas vozes e que elas deveriam criar “seus próprios slams”, o que, na prática, revela uma tentativa de segregação simbólica. Esses episódios reforçaram a importância de diretrizes claras e do compromisso ético do coletivo com a transformação social e a construção de um espaço realmente inclusivo.

Paulo: Como funciona o circuito nacional de slams?

Natielly: Há classificatórias locais (4 edições + final) para eleger representantes para a etapa estadual (Slam BA) e depois o nacional (Slam BR). Este ano, o Slam BA foi em Teixeira de Freitas, mas o nacional foi adiado por falta de patrocínio.

Paulo: Como foi a experiência do Slam BA?

Daniel: Sensacional, mas desgastante — 13 horas de viagem! Foi incrível ver a diversidade de performances: em São Paulo, a métrica é mais rígida; aqui, o corpo e a musicalidade falam mais alto.

Paulo: O que o slam representa na trajetória de vocês?

Natielly: Pra mim, é um "refresco" — democrático, jovial, comunitário. Une minha formação em teatro com a pesquisa acadêmica.

Daniel: É quem eu sou. Um espaço de aquilombamento, onde corpos marginalizados se entendem e se fortalecem. É o povo preto periférico, no mesmo espaço, pensando as mesmas coisas, discutindo, se ouvindo, se escutando, pensando formas de sobreviver, pensando formas de falar sobre suas subjetividades, entendendo que através da arte é possível. [...] é a ideia de juntar, de estar junto. O Slam não é só a competição, tem o momento da competição, tem também o momento do microfone aberto onde qualquer pessoa pode chegar lá, mostrar sua arte, se expressar

Paulo: Como o slam impacta a agenda cultural das periferias?

Natielly: Ainda há poucos slams ativos em Salvador. O Dê Ideia ajuda a manter o movimento vivo, mas queremos mapear mais poetas da região e expandir para escolas. A poesia e a literatura a gente liga com a essência do slam... o que esses corpos dissidentes querem dizer!? o que esses corpos marginalizados querem dizer!? Na sua poesia, na sua arte o que eles estão dizendo, onde encontro isso? Eu quero ver isso aqui... por que estou inserido nisso. Então, para além de um movimento, um evento ou um coletivo [...] o slam de poesia é quem eu sou, é a forma que enxergo [o slam] como um aquilombamento por que está todo mundo ali que se entende, você ouve a poesia de um poeta de outra comunidade e você entende o que ele está dizendo

Paulo: A mudança para o SESC afastou o público periférico?

Daniel: Na praça, a captação era maior, mas no SESC damos mais conforto. A ideia é equilibrar: ocupar espaços institucionais sem perder o vínculo com a rua. A mudança do *Slam Dê Ideia* para o SESI trouxe ganhos em estrutura e conforto tanto para o público quanto para os competidores. No entanto, os organizadores reconhecem que, em comparação com as edições realizadas em espaços abertos, como praças, houve uma diminuição da presença do público periférico e espontâneo — especialmente passantes, frequentadores de bares e moradores da região, que costumavam ser atraídos pela performance poética no espaço público.

Apesar disso, o coletivo reafirma sua identidade como atividade independente e não vinculada permanentemente ao SESI. A proposta é manter a ocupação do espaço institucional

como parceria pontual, mas também retomar intervenções em ruas e escolas da região, ampliando novamente o alcance popular do projeto. A intenção é equilibrar os dois formatos: o conforto das edições em espaços fechados e a potência de mobilização das ruas.

Paulo: Como está a participação das mulheres no slam?

Natielly: Bem equilibrada (cis e trans). Nas atrações, sempre buscamos diversidade de gênero. A participação é bem equilibrada, tanto de mulheres cis quanto trans. Buscamos manter esse equilíbrio também nas atrações que organizamos, evitando a predominância masculina. Nosso objetivo é garantir que todas as pessoas se sintam parte do espaço, que é coletivo e inclusivo. Apenas em casos pontuais, como na batalha da Luanda, em que as convidadas não puderam comparecer, ocorre algum desequilíbrio.

Paulo: Expectativas e projeções para o futuro?

Natielly: Mapear artistas locais, fazer oficinas (escrita criativa, performance) e intervenções em escolas. O slam também foi mapeado pelo projeto Periferia Brasileira de Letras, o que abre novas portas. Entre as principais metas do *Slam Dê Ideia* está o mapeamento de artistas da Cidade Baixa, abrangendo bairros como Massaranduba, Uruguai, Bonfim, Lobato e adjacências. A ideia é conhecer melhor o território e seus agentes culturais para estruturar ações mais direcionadas. Além disso, o coletivo pretende ampliar as intervenções em escolas da região, promovendo atividades formativas como oficinas de escrita criativa, performance poética e composição musical. Essas ações visam não só apresentar o que é o slam, mas também fomentar a expressão artística de jovens e fortalecer o circuito cultural local.

Há também uma preocupação em quebrar barreiras simbólicas que cercam espaços como o SESI, percebidos por muitos como elitizados ou inacessíveis. O grupo busca ressignificar esses locais, oferecendo programações gratuitas com linguagem acessível, conectadas ao hip hop e à realidade periférica. Um exemplo disso foi a participação da Batalha da Aruanda, que atraiu um público diverso, incluindo muitas crianças, e reforçou a importância dos intercâmbios entre coletivos e movimentos culturais da cidade. Essas ações, além de fortalecer a identidade do slam, também ajudam a democratizar o acesso à arte e estimular o pertencimento da comunidade a espaços culturais tradicionalmente vistos como excludentes.

Paulo: O que é o slam pra vocês, em uma palavra?

Natielly: Comunhão.

Daniel: Catarse.