

SLAM, PERFORMANCE E ROMPIMENTO DE SILÊNCIOS

SLAM, PERFORMANCE Y ROMPIMIENTO DE SILENCIOS

Daniel Conte*
Lovani Volmer**
Suzana da Silva Souza***

RESUMO: Mesmo que a cultura seja direito e necessidade humanos, ainda existem grupos que precisam se colocar em um espaço enunciativo de evidência. Nessa ordem, o campo das artes relaciona-se, também, aos processos culturais, os quais trazem inscritas muitas temáticas materializadas, por exemplo, pelo poema, de onde emergem não só uma constituição estética do objeto, mas, também, uma ordem memorial do imaginário. Assim, o presente estudo busca elucidar de que maneira a dimensão artística e social do *Slam* viabiliza, na contemporaneidade, o protagonismo e a reverberação das vozes marginalizadas. Para tanto, são apresentados, consoante as teorias de autores como Bachelard, Ribeiro, Santiago e Zumthor, os elementos fundamentais que compõem o referido movimento e que o articulam à contemporaneidade, focalizando o seu papel no desvelamento de vozes historicamente silenciadas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Poesia; Cultura; *Slam*.

RESUMEN: Aunque la cultura es un derecho humano y una necesidad, todavía hay grupos que necesitan ubicarse en un espacio enunciativo de evidencia. En este orden, el campo de las artes también está relacionado con los procesos culturales, que traen inscritos muchos temas materializados, por ejemplo, por el poema, del cual emergen no solo una constitución estética del objeto, sino también un orden memorial de lo imaginario. Así, el presente estudio busca dilucidar cómo la dimensión artística y social del *Slam* permite el protagonismo y la reverberación de las voces marginadas en los tiempos contemporáneos. Por lo tanto, consonante las teorías de autores como Bachelard, Ribeiro, Santiago y Zumthor, se presentan los elementos fundamentales que componen este movimiento y que lo articulan en los tiempos contemporáneos, centrando su papel en la presentación de voces históricamente silenciadas.

PALABRAS CLAVE: Literatura; Poesía; Cultura; *Slam*.

- * danielconte@feevale.br
Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana, Mestre em Literatura Comparada e Graduado em Letras Português/Espanhol e respectivas Literaturas pela UFRGS, professor permanente e pesquisador da Universidade Feevale, atuando no PPG em Processos e Manifestações Culturais e nos Mestrados Profissionais em Letras e Indústria Criativa. Orienta bolsistas de IC, CNPq e FAPERGS. É Professor Visitante no PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades e parecerista AD HOC da CAPES, CNPq e FAPERGS.
- ** lovaniv@feevale.br
Possui graduação em Letras - Português/Alemão pela Unisinos (1994), é especialista em Informática Educativa pela Feevale (2001), mestre em Letras, ênfase em Leitura e Cognição, pela UNISC (2008), e doutora em Letras, ênfase em Leitura e Linguagens, pela UCS/Uniritter (2015). É professora na Universidade Feevale.
- *** suzanasouza@sou.faccat.br
Possui Graduação em Letras habilitação em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pelas Faculdades Integradas de Taquara - FACCAT. Mestre em Letras pela Universidade Feevale e professora da Rede Municipal de Ensino de Municipal de Novo Hamburgo.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na sociedade contemporânea, muitos movimentos e bandeiras sociais têm provocado importantes reflexões acerca de conceitos quase petrificados, como, por exemplo, o que pode ser considerado literatura; a importância da narrativa e da poesia; o lugar que ambas, em sua concepção artística e política, ocupam na vida cotidiana e o questionamento sobre quais discursos predominam e por que se comportam dessa maneira na sociedade atual.

Considerando que o espaço de voz e cidadania sejam direitos de todas as pessoas, atualmente, ainda tomamos conhecimento de que há grupos que precisam lutar pelo seu espaço de voz nos processos sociais, dentre eles, o campo artístico. Desse modo, o segmento das artes relaciona-se também aos processos culturais, que trazem inscritas muitas temáticas materializadas pela poesia. Esta, por sua vez, é uma das faces mais relevantes do movimento do *Slam*, objeto deste estudo.

A dinâmica das batalhas de poesia do *Slam* muito se assemelha à empregada nas batalhas de *rap*, também popularizadas no Brasil. Entretanto, a influência oral sobre a musical e a maior flexibilidade para a leitura ou declamação são as principais diferenças. Nas batalhas de poesia, é possível que os poemas sejam lidos a partir de algum

suporte impresso ou virtual e não ocorre a preferência por textos inéditos ou construídos no momento de recitá-los.

Essa organização, apesar de mais moderna, no que diz respeito ao tipo de suporte para leitura ou à não obrigatoriedade da criação simultânea, ainda tece relação com as cantigas trovadorescas, uma vez que as de escárnio e maldizer expressam, dentre outros temas, críticas sociais. O caráter crítico, que denunciava injustiças e privilégios permaneceu, porque também permaneceram as injustiças e os privilégios na contemporaneidade. Com base nessa ideia, percebemos a criticidade do conteúdo, como a mais evidente relação entre as raízes europeias das Cantigas Trovadorescas e as batalhas de *rap* e *Slam*, além da oralidade e da musicalidade de ambos os estilos.

Nacionalmente, destacamos o repente brasileiro como gênero precedente e conectado ao *Slam*, por, desde a sua origem, partilhar da situação marginal, tanto em relação aos centros urbanos quanto aos eventos culturais elitizados na sociedade. Contendo elemento rítmico, performance oral, acompanhamento de instrumentos musicais e parcerias entre repentistas, sabemos que

Baseada em pressupostos da tradição, a cantoria nordestina desenvolveu-se, no Nordeste, como uma expressão marginalizada.

Em princípio, produzida por indivíduos depreciados pela sociedade, a cantoria acontecia basicamente no meio rural, em sítios, fazendas, e não parecia “elegante” gostar desse gênero, uma vez que era elaborada e direcionada a um grupo minoritário (SILVA, 2008, p. 14).

Novamente, emerge a situação das minorias que, em nosso trabalho, não é considerada em números, mas em desvantagem social, frente aos discursos e privilégios das classes dominantes. Assim como o *Slam* e o *rap*, o repente nasceu como expressão da cultura marginalizada, porém, proveniente do meio rural do Nordeste Brasileiro.

Essas aproximações revelam que a expressão artística e popular marginalizada ainda se manifesta, batendo na tecla da desigualdade, por meio do ritmo, da musicalidade e da oralidade performática, apresentando temas críticos e denunciativos em diferentes tempos e lugares. A partir de tal noção, entendemos que o *Slam* trata com o ritmo dos poemas os temas relevantes e vivenciados pelas pessoas que advêm da periferia ou se identificam com as problemáticas da periferia. Nesse sentido, buscamos elucidar de que maneira a dimensão artística e social do *Slam* viabiliza, o protagonismo e a reverberação das vozes marginalizadas na contemporaneidade.

2 *SLAM*: POESIA, CORPO E PERFORMANCE

O termo *Slam*, em tradução do inglês, significa algo como “batida”, elemento que se aproxima do ritmo presente nas canções, nos versos de um poema, na contagem do tempo, nas fases da vida e da história. No Brasil, as batalhas de poesia são divididas em modalidades, como, por exemplo, “*Slam* Peleia”, cuja temática é livre; “*Slam* do Trago”, organizado sempre nos arredores de um bar, que exerce função de ponto de encontro dos participantes; “*Slam* Chamego”, que tem por temática os poemas de amor; “*Slam* das Minas”, com poemas de autoria feminina e que são declamados somente por mulheres; “*Slam* Ventre Livre”, que trata das lutas das mulheres pela equidade de gêneros, pelo direito ao empoderamento e à autoafirmação em meio ao patriarcalismo; “*Slam* do gozo”, no qual os temas dos poemas são ligados à sexualidade e ao erotismo; dentre outros que surgem ou se associam aos temas supracitados.

No contexto contemporâneo, em que a possibilidade de aproximação com as artes e com os artistas tem se dado também no suporte virtual, a partir das redes sociais, reconhecer a performance pode não ser um exercício fácil e principalmente no tocante às manifestações da poesia, que nos exige um outro tipo de exercício: o da subjetivação. Formados por um sistema de ensino que prioriza

a produção e a expressão no sistema escrito, facilmente podemos esquecer da oralidade quando o assunto é literatura e, especificamente, poesia.

Concernente ao objeto de nosso estudo, o *Slam*, tanto os poemas quanto a declamação dos poemas são importantes para a configuração do movimento cultural. Considerar a oralidade e as ações do artista no contato com a poesia faz-se importante, à medida que todos os poemas declamados são autorais e carregam a identidade não só do poeta, mas também da temática da edição de que ele participa.

Dessa ideia emerge a necessidade de destacarmos a performance do *slammer*, desde a potência da sua voz – e da voz do público que o assiste – até as concepções sobre os corpos e a poesia em seu aspecto oral na contemporaneidade. A esse respeito, sabemos que

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? [...] na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein*¹ comportando coordenadas espaço temporais e fisiopsíquicas concretas, uma

ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

O autor, ao evidenciar alguns dos principais significados do termo performance, evoca outros conceitos sobre os quais precisamos dispor de atenção, como, por exemplo, a competência. Na dinâmica do *Slam*, a competência configura-se já no momento em que os participantes se reúnem para que as batalhas aconteçam, ou seja, o *saber-ser* emana de todos, poetas ou plateia.

Para além da apresentação dos *slammers*, também a função do público se faz necessária às performances que compõem as edições de *Slam*, pois são os receptores diretos da poesia produzida e interpretada. Ao passo que o poeta interage com a plateia, de acordo com Zumthor (2014), principia-se uma atmosfera poética advinda de uma união laica entre poeta e interlocutor que, juntos, descobrem, a cada performance, um mistério primitivo e sacral.

Admitindo-se a atualização da atmosfera poética em cada manifestação da subjetividade, individual ou coletiva, entendemos que cada situação de criação poética instaura uma nova e única forma de competência performática, uma vez que

1. Termo concebido no idioma alemão e que significa *existência*.

A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

É, pois, a reativação do fenômeno poético que mantém viva a poesia em instalações artísticas, em exposições de arte e, retomando nosso objeto de análise, em edições do *Slam*. Conforme o autor afirma, a performance que se instala e, ao mesmo tempo, migra do contexto cultural transcende à vivência comum dos fatos para se tornar a própria marcação destes. É devido a essa característica que inferimos ser a performance um dos mais significativos elementos constituintes da batalha de poesia. A performance evidencia o poema, mas, sobretudo, a voz e o corpo em movimento dos sujeitos envolvidos na dinâmica, ou seja, conforme Schechner (2006), uma performance ocorre por meio do conjunto de ação, interação e relação.

Durante a declamação performática, o *slammer* posta-se no centro de um círculo de pessoas que participam de sua apresentação entre um verso e outro de maior impacto. Emanada do *slammer* a essência poética que emociona, diverte, provoca ou sensibiliza a plateia. Nesse sentido,

consideramos que a sua performance “é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

A responsabilidade a que o autor se refere é a performativa, isto é, aquela que ocasiona no ato tudo o que o poeta intenciona na fala e, quase sempre, influencia as reações da plateia. Em contrapartida, o público também pode exercer influência na performance de quem está no centro, a partir das interjeições entre os versos, aplausos antes do término da performance e, também, pelo aumento progressivo de ouvintes no momento da apresentação, o que exigirá do *slammer* outras estratégias para se fazer ouvir. A respeito da utilização da voz como ferramenta da performance, compreendemos que

Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos sozinhos no mundo. A voz poética nos clareia isso de maneira explícita, nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos (ZUMTHOR, 2014, p. 83, grifo do autor).

A premissa de que por intermédio da voz estabelecemos relações de proximidade com o outro é bastante presente nas edições de *Slam*, pois todo o poeta, toda a poeta, público feminino, público masculino são chamados popularmente de *manos* ou *manas*. Isso reforça o preceito

de que todos estão interligados pelo que viemos até aqui chamando de essência poética e, pela voz, manifestamos essas conexões.

Claro que podemos nos comunicar de muitas formas sem a utilização da competência vocal e, como dissemos anteriormente, o fazer poético é um labor precipuamente solitário. Entretanto, ao levarmos em conta que o corpo possui também outras potencialidades, ressaltamos, consoante Zumthor (2014), que a performance é a única maneira viva de comunicação poética.

O corpo em contato com as variadas manifestações culturais é substancialmente o que nos humaniza e oferece o contexto situacional necessário para que o processo catártico aconteça. É por meio do corpo e suas experiências sensoriais que formamos memórias, construímos histórias e, mesmo reconhecendo tais funções, insistimos em não tomarmos a materialidade do corpo como substância da poesia, tal qual o texto poético. Isso, por um lado, evidencia a falta de ciência para tudo o que o corpo representa, em sua totalidade. Dito de outra forma,

o corpo tem alguma coisa de indomável, de inapreensível, não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto conjunto virtualmente infinito, mas não há uma ciência do corpo

como tal; ainda menos metafísica do corpo. O corpo não pode jamais ser totalmente recuperado. Nossa sociedade de consumo, é verdade, se esforça para isso: nos clubes de fitness, pela comercialização da aparência, da saúde (toda a indústria médica) ... É claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo (ZUMTHOR, 2014, p. 77).

O autor, ao afirmar que o corpo jamais será recuperado, sintetiza a noção de que a performance é sempre única e, por isso, infinita. O mesmo ser jamais poderá repetir ou finalizar a mesma performance outrora realizada. Do mesmo modo, não se pode jamais recriar ou mimetizar a performance de outra pessoa, porquanto o corpo está muito além dos domínios da aparência.

Nesse sentido, do corpo e de suas múltiplas linguagens, a voz do sujeito ecoa e vai ao encontro de outras vozes com as quais poderá dialogar, estabelecer referências comuns e apreciar as diferenças. “O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá as medidas e as dimensões do mundo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 75).

O *slammer* que comunica a sua poesia pela performance dimensiona não somente o mundo exterior, mas também o interior a si mesmo, confrontando os preconceitos que

existem em um e a esperança de um ideal no outro. Assim, não só manifesta a sua luta, como a experiência e compartilha dela com os outros sujeitos. Principalmente, é a entrega do ser na performance (sua ou do outro) que abre caminhos entre o ponto de origem e os ideais replicados no discurso da voz que o profere. Como consequência, entendemos que “A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo; absoluto; é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância” (ZUMTHOR, 2014, p. 82).

A condição absoluta do silêncio é fundamental para que o processo catártico possa ter alguma significação no ser. O silêncio, repouso da voz e do sujeito, é o campo aberto para reflexões e a acomodação necessária de um novo aprendizado, ainda que este seja subjetivo e cheio de dúvidas ramificadas. O silêncio é a maneira de ouvirmos as vozes que ecoam do mundo diretamente até nós. É a forma mais humana de reconhecer a verdade do outro. E, enfim, “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, 2014, p. 81).

A performance do corpo – que conta com a voz, com a essência poética, com o silêncio e a reverberação dos

discursos que defende – pode, portanto, suscitar longos ou intensos espasmos poéticos, à medida que se expressa por meio da matéria irremediavelmente humana. Em contrapartida, pode amenizar as angústias de ser, por meio da partilha dos sentimentos mediante a atmosfera poética construída em manifestações culturais de poesia, como a complexa intervenção do *Slam*.

2.1 RESISTÊNCIA LÍRICA: ESTRUTURA DO MOVIMENTO QUE ENFRENTA OS DISCURSOS OFICIAIS

O *Slam* ocorre, em geral, nos espaços centrais, embora seja um movimento marginal, de acordo com as considerações antes explicitadas sobre o termo. Isso porque, organizando-o no centro da urbe, as vozes oriundas da periferia são notadas e reverberam para além dos espaços de onde vêm. A cidade passa a ser o espaço onde os problemas sociais se mostram com mais força e, portanto, é o espaço

onde podem surgir as mais avançadas e insuspeitadas formas de intolerância, discriminação, racismo, opressão ou tirania. Também nesse sentido a cidade é uma fábrica de preconceitos. Na mesma escala em que se desenvolvem a diversidade e a liberdade podem desenvolver-se a desigualdade e a intolerância. Todos os preconceitos estão presentes e florescem na cidade (IANNI, 1999, p. 68).

A localização centralizada, nessa ótica, demarca os problemas pelos quais os *slammers* passam, ou seja, promover uma edição de *Slam* no centro da cidade, é uma forma de validar os posicionamentos defendidos nas suas performances. De outro ponto de vista, organizar o evento em um espaço central também funciona como facilitador de acesso para o público em geral, para novos poetas e para a propagação do evento.

Por se constituir em essência e estrutura como um movimento independente e autônomo, não é necessário que as pessoas mais familiarizadas com o *Slam* ou que sejam *slammers* há mais tempo autorizem a organização das batalhas, isto é, qualquer pessoa pode propor um evento, mesmo que outra edição aconteça simultaneamente. O que ocorre, comumente, é o fato de que as batalhas são agendadas e bastante divulgadas em redes sociais para que o público possa prestigiar e participar do maior número de *Slams* possível.

Portanto, a fim de que o *Slam* aconteça, é preciso que os poetas se inscrevam nas edições previamente divulgadas em páginas das redes sociais de acordo com a temática proposta. Isso significa que se o evento tratar, por exemplo, de temática feminista, como o “*Slam das Minas*” ou o “*Slam Ventre Livre*”, nos quais ocorrem batalhas entre

poetisas, apenas mulheres poderão se inscrever. Nas demais modalidades, as inscrições são abertas a quaisquer poetas cujos poemas contemplem a temática sugerida pela edição.

A inscrição ocorre no próprio local do evento, por meio da informação do nome ou pseudônimo da pessoa que competirá. Logo após as inscrições dos poetas e/ou poetisas, são indicados os jurados, compostos por voluntários do público que estiver presente, mediante a manifestação de interesse por tal função na dinâmica. A partir daí uma pessoa mediadora, geralmente a mesma que organizou o evento, dá início à batalha, proferindo um grito de guerra que identifique a temática da edição do *Slam*. Esse grito de guerra é respondido pela plateia como forma de incentivar os *slammers* antes de cada declamação.

A performance dos *slammers*, costumeiramente, não pode ultrapassar o tempo máximo de três minutos por poema declamado, contando com dez segundos de tolerância. Caso ultrapasse, cada segundo de acréscimo implica perda de um décimo da nota atribuída pelos jurados. Entretanto, não são os jurados que indicam a ultrapassagem do tempo limite nem eles que fazem o desconto da nota. Para isso, é indicada uma outra pessoa, geralmente envolvida na organização da edição, que registra as notas

atribuídas e os descontos, caso sejam necessários. Ao término das batalhas, essa pessoa revela a média das notas, apontando, assim, o *slammer* vencedor.

Essa forma de promover o destaque da poesia se relaciona diretamente à democracia e à liberdade de expressão, especificamente, a expressão poética. A poesia que habita o espaço furtivo do *Slam* nada mais é do que a luta violentamente pacífica pela conquista de um espaço legítimo na sociedade, a fim de que a voz dos anônimos seja ouvida, porquanto “A poesia dos tempos modernos é [...] ‘meio muda, meio articulada’. É força, é representação” (BOSI, 1977, p. 92).

Ao realçarmos a representação por meio das batalhas de poesia, percebemos a forte autoafirmação dos *slammers* em relação às suas características constitutivas que são o motivo inumano de serem os excluídos das narrativas oficiais, isto é, do discurso hegemônico². Desse modo, a poesia é a ferramenta para que o público, os passantes e os jurados se identifiquem com a história da(o) poeta que, durante a performance, intersecciona-se com o eu lírico, porquanto este é o ser poético que se utiliza da voz do *slammer*.

A partir do cruzamento entre poeta, performance e eu lírico, depreendemos pistas sobre a origem histórica da

temática apresentada e dos poemas carregados de denúncias, conforme Bachelard (1989) sustenta na afirmação de que o poeta não confia ao público o passado da sua própria imagem, mas a sua história cria raízes imediatamente no público.

Entendendo, pois, que o *Slam* representa resistência social e uma possibilidade de romper com o discurso hegemônico, cabe refletirmos sobre a raiz desse discurso e de como afeta as pessoas que não são contempladas por ele. Nessa perspectiva, é necessário observarmos que

Desde o início do século XIX, a construção da história do mundo tem sido controlada pela Europa ocidental, que registrou sua presença no resto do mundo como resultado da conquista colonial e da Revolução Industrial. [...] O que caracteriza a postura europeia, assim como a de sociedades mais simples, é a tendência de impor a própria história ao mundo. Essa tendência etnocêntrica é extensão de um impulso egocêntrico na base de grande parte da percepção humana e se realiza pelo domínio *de fato* de muitas partes do mundo. Eu vejo o mundo necessariamente pelos meus olhos, não com os olhos dos outros (GOODY, 2013, p. 23, grifo do autor).

Para muitas pessoas, ver o mundo pelos próprios olhos não era possível até meados do século XX, essencialmente

2. O discurso hegemônico, consoante Gramsci (1982), é baseado em dois grandes planos superestruturais, quais sejam a sociedade civil, concebida como o conjunto de organismos chamados geralmente de privados, e o da sociedade política ou Estado, que está relacionado à função de hegemonia exercida pelo grupo dominante em toda a sociedade. O autor também destaca que os intelectuais representam uma espécie de “comissários” do consenso espontâneo que as grandes massas da população atribuem à orientação impressa pelo grupo dominante em relação à vida social. Vale ressaltarmos que tal consenso é originado “historicamente” do prestígio que o grupo dominante possui, devido à sua posição e de sua função no mundo da produção bem como do aparato de coerção estatal que assegura legalmente a ordem dos grupos que não partilham desse consenso.

pela predominância das concepções etnocêntricas, heteronormativas e eurocêntricas, expressas pelo ideal do homem desbravador e colonizador, que preconizavam os padrões europeus sobre quaisquer outras formas de cultura. Isso formou uma sólida camada de preconceitos em relação não somente às pessoas e sua subjetividade, mas também às concepções que tinham sobre as noções de tempo, espaço e existência.

As formas de cercear a expressão das comunidades marginalizadas, colonizadas e até escravizadas são pautadas no que conhecemos como relação de dominação. A esse respeito, Bourdieu (2012) afirma que a lógica desse tipo de dominação é construída sobre um princípio simbólico (re) conhecido pelo dominante e pelo dominado em relação ao idioma, ao modo de falar, ao estilo de vida ou ao modo de pensar e agir e, sobretudo, à uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, como etnia, gênero e sexualidade.

O mesmo fenômeno de naturalização do discurso hegemônico ocorre sobre a heteronormatividade cuja premissa é expressar “as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade” (MISKOLCI, 2009, p. 156). Desse modo, a heteronormatividade exprime o estranhamento e a intolerância para com

outras formas de existência, cultura e comportamento nas sociedades em que prevalece e, por esse motivo, faz parte da composição do que chamamos de narrativas oficiais.

Como exemplo disso, Silviano Santiago (2008) esclarece-nos que desde as décadas de 1960-1970, no Brasil, tornou-se fundamental que homossexuais, independentemente do contexto em que estivessem, evidenciassem um comportamento diferente e sua preferência sexual privada. Tornou-se básico que se assumissem à margem da norma. Dito de outro modo, “Coube ao homossexual carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava e nem carrega” (SANTIAGO, 2008, p. 196).

Não obstante, tal comportamento de se adequar até mesmo ao estranhamento da heteronormatividade passou a ser questionado a partir da organização de movimentos identitários, cujas bandeiras defendem sobretudo a dignidade humana, como é o caso dos movimentos LGBT associados aos estudos *Queer*³. Nessa perspectiva questionadora e legitimadora do que não se enquadra nos parâmetros heteronormativos, partilhamos da ideia de que

Compete aos heterossexuais, isso sim, mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa dita desviante, punindo

3. Segundo Miskolci (2009), a utilização do termo *Queer* para autodenominação tinha o intuito de ressaltar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização direcionada à sexualidade, quando foi usado no ano de 1990, por Teresa de Lauretis, na Califórnia, para diferenciar os estudos *queer* dos estudos sobre gays e lésbicas. Essa corrente teórica, advinda da Sociologia, parte de que o pressuposto heterossexista do pensamento sociológico era sedimentado até mesmo nas investigações a respeito das sexualidades não hegemônicas, ou seja, apesar dos esforços no sentido de “notar” as minorias, os estudos sobre essas populações acabavam por naturalizar, em seus espaços de debate, a heteronormatividade.

a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui da sociedade como todo em vias de normatização (SANTIAGO, 2008, p. 201).

Com efeito, entendemos que questionar paradigmas heteronormativos seja muito mais do que propor ideias que transgridam a norma, posto que tais questionamentos representam para as minorias políticas a possibilidade de existência digna em sociedade e de reivindicar o exercício à cidadania.

Segundo as relações de dominação impostas pela heteronormatividade e, conseqüentemente, pelo discurso hegemônico, há, impregnada historicamente nas concepções sociais e científicas eurocêntricas, a errônea noção de que era mister auxiliar os grupos menos desenvolvidos a se adequarem aos parâmetros vigentes, ou seja,

A partir do século XVI iniciou-se, portanto, a formação do eurocentrismo ou [...] do ocidentalismo, entendido como o imaginário dominante do mundo moderno/colonial que permitiu legitimar a dominação e a exploração imperial. Com base nesse imaginário, o outro (sem religião certa, sem escrita, sem história, sem desenvolvimento, sem democracia) foi visto como atrasado em relação à Europa. Sob esse outro é que se exerceu o ‘mito da modernidade’

em que a civilização moderna se autodescreveu como a mais desenvolvida e superior e, por isso, com a obrigação moral de desenvolver os primitivos, a despeito da vontade daqueles que são nomeados como primitivos e atrasados (COSTA; GROSFUGUEL, 2015, p. 17-18).

Sobre os efeitos dessa epistemologia que condensa o entendimento de tempo, espaço, ciência, identificação e orientação sexual, visamos contemplar o surgimento do *Slam*, concebendo-o como exemplificação das manifestações de grupos sociais que questionam, já na contemporaneidade, o seu poder deliberante borrado ao longo da história.

Com efeito, em uma relação lógica, a compreensão normativa sobre os campos supracitados forma a cultura dominante e, conforme Santiago (2008), é a cultura que, nas suas manifestações eruditas e populares, define o que é progresso moral e o que é progresso científico. Nesse contexto, o cidadão que serve à norma,

Embalado e acariciado pela publicidade e pela inegável contribuição que o progresso tecnológico traz para a humanidade, [...] acaba se esquecendo de olhar o vizinho que não recebe os mesmos privilégios. Descarta o vizinho como incômodo nos melhores casos; aniquila-os nos piores casos. Em ambos os

casos homogeneiza as sociedades nacionais (no caso, a sociedade brasileira) pelo efeito global que o seduz, acreditando afirmar-se corretamente pelo desprezo por todos aqueles que escapam às diretrizes da política dominante no campo social e econômico (SANTIAGO, 2008, p. 179-180).

Junto à face dual do progresso científico, o autor apresenta-nos a função do cidadão adequado às relações dominantes, isto é, o cidadão que cabe passivamente nas relações normativas e que, por isso, contribui para a manutenção das narrativas oficiais, em sobreposição às demandas dos grupos minoritários. O mesmo progresso científico, que aproxima pessoas e oferece facilidade de participação dos cidadãos no âmbito do trabalho e da vida em sociedade, contribui para a exclusão, quando não chega de modo efetivo até as pessoas que sofrem com a dominação do discurso hegemônico, definindo, assim, o espaço marginal ocupado por esses grupos excluídos em relação à cidadania e à tecnologia.

Relacionadas às narrativas oficiais, as noções espaço-temporais determinadas pelo Ocidente sobrepujaram, de acordo com Goody (2013), os conceitos de espaço e tempo adotados por e outras culturas. Isso culminou na opressão do modo de vida de outras sociedades, como as que foram colonizadas, escravizadas e marginalizadas no Brasil.

Tal informação ganha importância nos tópicos propostos neste trabalho pelo fato de que os estratos sociais que buscam seu espaço de expressão no *Slam* têm sua história conectada a alguma forma de violência oriunda da dominação imposta pelos parâmetros europeus, ocidentais e heteronormativos.

Nesse aspecto, Costa e Grosfoguel (2015) afirmam que paralelamente a esse sistema classificatório dos povos do mundo ocorreu o processo violento de dissimulação, apagamento e silenciamento de muitas outras formas de conhecimento que orientavam os demais povos e sociedades. A homogeneização das culturas propostas pelo Ocidente, cabe destacarmos, impacta diretamente na produção literária que, até então, só se tornava expoente quando advinda da superfície da – já mencionada – sólida camada de preconceitos. Em outras palavras,

Sabemos que os estudos literários e a própria categoria de literário foram e são ainda, segundo alguns lugares teóricos, denominados por noções como a universalidade, expressa pela crença de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno literário, é possível construir uma poética universal, ou um discurso homogêneo, situando-se numa espécie de zona incontaminada da ideologia, conferindo-se-lhe um

prestígio especial isolando-a de outras formas de discurso (LEITE, 2012, p. 142).

Em conformidade com essa percepção, questionar a composição do complexo canônico é confrontar aqueles que detêm o poder intelectual e que justificam sua dominação por meio da repetição e expansão de discursos que visam anular as diferenças entre as pessoas. Agindo como uma tentativa de uniformização, as discussões oficiais, quando inflexíveis e fechadas, objetivam tornar as pessoas e suas diferenças uma massa social volúvel e desprovida de autoria.

Não obstante, a cultura não é homogênea, tampouco se propõe a isso, pois, consoante Wagner (2009), fosse ela algo absoluto e objetivo, o seu aprendizado ocorreria igualmente para todos. Entretanto, as pessoas possuem uma gama de predisposições e afeições distintas, de modo que o entendimento da cultura como inflexível e objetiva apenas poderá ter utilidade como uma espécie de “muleta”.

O apagamento das noções locais de tempo e espaço, bem como a distorção das diferenças em pseudoigualdades, forçam um conceito de proximidade entre os discriminados e os favorecidos, o que só intensifica a situação discrepante entre os dois grupos. De acordo com Bhabha

(2011), há um recorrente problema no conceito de igualdade, pois o liberalismo pressupõe uma noção não diferencial relacionado ao tempo cultural, isto é, ao tentar normalizar a diferença e corromper a noção de respeito, acaba por ignorar as temporalidades disjuntivas e fronteiriças existentes entre as culturas parciais e minoritárias.

Compreendendo que o *Slam* ocupa um tipo de entrelugar na cultura, precisamos saber, afinal, qual é o espaço dos *slammers* nessa rachadura recente da cultura da contemporaneidade, visto que são protagonizados por sujeitos não representados nas narrativas oficiais e que em cada edição conquistam um pouco mais de visibilidade. Assim, percebemos que

A inscrição do sujeito pertencente a uma minoria, situada *em algum lugar entre o visível demais e o não visível o bastante*, nos faz voltar para o sentido atribuído [...] à diferença cultural, uma conexão intercultural, que se encontra além da demonstração lógica. E isso exige que o sujeito discriminado, *mesmo no processo de sua reconstituição*, se situe em um momento presente, que é temporariamente disjuntivo e afetivamente ambivalente (BHABHA, 2011, p. 86, grifo do autor).

A situação do sujeito *slammer* é carregada da referida ambivalência pelo fato de que ele precisa se postar na

sociedade enfrentando as problemáticas políticas, sociais, culturais e identitárias no presente, a fim de conquistar a sua visibilidade que é concebida pela sociedade, não como sendo o elemento universal, mas julgado como o elemento específico da cultura. Desse modo, a fim de construir seu discurso em conformidade com as necessidades e intenções das bandeiras defendidas, o *slammer* reativa a noção polifônica em cada performance na qual julga importante a mobilização das vozes de seus antepassados ou a voz criada na dimensão coletiva dos grupos aos quais se associa ao expressar os pontos de vista que articula.

Portanto, frisando que o *Slam* é um movimento bastante recente (embora com origens em problemáticas históricas), a conquista daquilo que ainda não é aceito faz do *slammer* um habitante temporário de um entrelugar da cultura, ou seja, “O sujeito ou a comunidade discriminada ocupam um momento contemporâneo que está para sempre retardado e prematuro, em termos históricos” (BHABHA, 2011, p. 86).

3 SLAM: A CASA DO POETA E O SEU ESPAÇO DE ENUNCIÇÃO

Ao longo da vida, carregamos nas memórias a imagem dos espaços de conforto e segurança em que habitamos. A significação da casa das memórias, ou da casa da infância,

é, consoante Bachelard (1989), responsável pelos sentimentos que manifestamos em outros espaços pelos quais passamos.

A metáfora da casa, como o espaço de conforto e segurança necessário à plenitude do processo de enunciação, também é percebida na estrutura das edições de *Slam*. Durante o desenvolvimento das batalhas, o *Slam* torna-se a casa dos poetas; o reduto e a proteção de que precisam para sentir a força que têm e expressá-la por meio da linguagem poética.

Mesmo sabendo que apenas um *slammer* vence em cada edição, todos partilham da vitória maior, que é a reverberação da arte produzida *na casa*. Essa nova atribuição de sentido ao espaço público materializado pelo movimento sociocultural ratifica a ideia de que “[...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1989, p. 200).

Na solidez da casa, encontramos abrigo e um certo espaço para quinquilharias das quais não podemos nos desfazer. A casa é o lugar que construímos para não sofreremos as intempéries do tempo e para termos onde repousar. O lugar que temos para voltar quando o caminho é feito de muitas voltas. A casa é o aconchego da memória.

Assim, conforme elabora Bachelard (1989), ao conjurarmos as lembranças da casa, agregamos valor onírico e abandonamos nossa face historiadora, porque somos poetas, e a emoção é capaz de traduzir somente a poesia.

Nos domínios do *Slam*, também existem dicotomias que polarizam a casa. Temos a representação previamente abordada de *animus* e *anima*, assim como a do sótão e do porão, partes constituintes da casa. Resgatamos nesses dois cômodos os valores da consciência e da inconsciência do poeta, ao admitirmos que

O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser *obsuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas (BACHELARD, 1989, p. 209, grifo do autor).

No sótão, vemos o poeta organizar os utensílios para o seu labor: o vocabulário, a estrutura, a voz, o ensaio. Já no porão, vislumbramos feixes desordenados da sua arte: a

performance, o sentimento, o gaguejar, a metáfora, a expectativa da reação do outro. Sótão e porão são, substancialmente, os dois espaços que precisam ser revisitados a cada edição de *Slam*, pois lá se encontram as ferramentas necessárias para uma batalha violentamente lírica.

A casa sobre a qual discorreremos é essencialmente extensão do corpo do sujeito, conforme a sensível afirmação de que “Escrevemos com o espírito. Falamos com o corpo” (LAFERRIÈRE, 2011, p.11). A união de ambas as potencialidades do ser humano forma o que conhecemos como performance. A mesma união é o que movimenta o *slammer* na batalha de poesia, em sua apresentação que, para comover, carece de ser performática.

Falta-nos, então, ponderar sobre outro espaço de extrema importância na casa, onde é possível fechar as cortinas e privilegiar a intimidade do ser: o quarto. É lá que o sujeito se despe das amarras e cascas sociais e sente o espírito livre da autoria. O quarto é o espaço legítimo da subjetividade, porquanto não precisa ser dividido como área social. Ele permite ao sujeito experimentar-se poeta, criar e vivenciar a sua obra sem o medo da censura. Ao considerarmos o quarto como ninho do processo de autoria, de acordo com Bachelard (1989), a casa torna-se psicologicamente confusa, uma vez que seus refúgios solitários

relacionam-se ao quarto e os espaços para uso dos seres dominantes se relacionam à sala, respectivamente.

Devido a essa relação conflituosa que ocorre na *casa do poeta*, é preciso encorajá-lo a compartilhar nas áreas sociais os frutos de sua autoria solitária. É preciso, ainda, que toda a poesia e toda a arte produzidas no interior dos quartos sejam levadas e apreciadas nas salas, por mais amedrontadoras ou imponentes que sejam. Sabemos que os espaços periféricos às grandes salas do mundo não deixarão de existir, porém movimentos poderosos, como o *Slam*, batalham a fim de que a passagem até elas estejam sempre livre a todos os que queiram ocupar esse espaço.

3.1 A RUPTURA DO SILÊNCIO: O *LOCUS* ENUNCIATIVO E O LUGAR POLÍTICO DO *SLAMMER*

Muito comum tornou-se a utilização do conceito de lugar de fala nas discussões engajadas politicamente com os direitos e a crítica em relação aos privilégios dos diferentes grupos sociais na atualidade. No Brasil, Djamila Ribeiro (2017) tem levantado questões relevantes acerca do lugar de fala, no sentido de elucidar o uso de tal conceito, sem distorcê-lo para encaixá-lo em qualquer forma de construção de argumentos.

Mais do que isso, Ribeiro (2017) questiona os moldes eurocêntricos sobre ciência, experiências e saberes, relacionando-os à hierarquia social do que deve ser considerado como produção de conhecimento e as manifestações que são excluídas dessa escala. Embora trate com mais profundidade da problemática do feminismo negro, a autora propõe discussões válidas para nossa reflexão sobre o lugar de fala daqueles que são excluídos das narrativas oficiais ou que, sofrendo algum tipo de violência simbólica, como o silenciamento ou o apagamento da diversidade, buscam meios de se fazerem ouvir, a partir de manifestações e intervenções culturais, como o *Slam*.

Inicialmente, precisamos retomar o que é violência simbólica e seus efeitos sobre os grupos à margem dos centros de debate e cidadania. Ao elaborar sobre o conceito recorrente em sua obra, Bourdieu (2012) afirma que

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe [...] para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para

ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 47).

Entendendo que as formas de violação simbólica ocorrem de maneiras sutis, por meio da recorrência e naturalização dos valores dominantes, precisamos reconhecer, posteriormente, que partimos de lugares distintos, considerando o ponto de partida as diferenças de gênero, etnia, sexualidade, comunidade familiar, dentre outros. Considerar a diversidade como um afronte ao discurso hegemônico é, também, saber que esse discurso normativo compreende o traço distintivo como um reduto de “estigmas do diferente, outro, estranho, indesejável, inferior, exótico, inimigo. É aí que explode a violência urbana” (IANNI, 1999, p. 69).

O não reconhecimento de que todos partimos de lugares diferentes ocasiona, consoante Ribeiro (2017), o processo violento de legitimação dos discursos excludentes, pois não abre caminhos às outras formas de *ser* no mundo. O próprio fato de estarmos tecendo reflexões em parâmetros de pesquisa científica denota o lugar do qual partimos agora, e de outros lugares onde já estivemos, além de estabelecer vínculos com outros pontos de

vista e vozes que surgem ao longo dos capítulos, de modo polifônico, propiciando a jornada acadêmica até o presente momento.

Ainda que analisemos o *Slam* a partir de um ponto externo, visamos expor ideias que viabilizem o reconhecimento de que tal movimento é uma forma de resistência aos discursos oficiais que versam sobre o que é literatura, o que é poesia e o que pertence aos domínios da arte. “Nesse sentido, pensar a partir de novas premissas é necessário para desestabilizar verdades” (RIBEIRO, 2017, p. 16).

Reafirmando que a performance do *slammer* compõe sua maneira de resistir às narrativas oficiais e de romper com o cânone das artes, admitimos que a voz do sujeito é mais do que a expressão sonora de suas ideias, pois “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 37). A autora elabora pontos importantes à discussão de que o domínio da palavra também é uma forma de domínio dos discursos e, por consequência, de dominação daqueles que não têm condições (voz e vez) de contrapor esses discursos.

Na perspectiva decolonial, que condensa os efeitos inegáveis dos processos de colonização, temos a origem de muitos problemas em relação aos discursos e à maneira de se pensar as ciências. “A partir do século 17, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais (DURAND, 1999, p. 12)”. Nesse período, a produção de conhecimento foi colocada nas mãos de adeptos do cientificismo e do empirismo ocidental, excluindo as formas de pensar das culturas locais, silenciando de muitas formas o seu modo de compreender o mundo, de narrar o mundo e sua maneira própria de existir no mundo.

Nesse mesmo viés, de acordo com Durand (1999), o exclusivismo de um único método para desvendar a verdade nas ciências tomou conta de todos os campos de pesquisa do “verdadeiro” saber e, assim, a herança das experiências de Galileu e o sistema cartesiano se constituem, ainda hoje, como um universo mecânico onde não há espaço para a poética, a qual abordamos como merecedora de reconhecimento e valorização por conta do seu caráter de resistência cultural, político e existencial.

Ao propormos a discussão sobre o tópico da (r)existência e do lugar de fala, ressaltamos que “Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a

possibilidade de transcendência” (RIBEIRO, 2017, p. 37, grifo da autora). A estudiosa aponta que as condições histórico-sociais fazem parte do conjunto de determinantes ou impeditivos no processo de emancipação do sujeito, ou seja, que a carga da historicidade econômica, regional, social e étnica são fatores a considerarmos quando se trata de lugar de fala. Embora esse conceito tenha sido até aqui exposto como um espaço subjetivo, comporta ainda a dimensão coletiva e, por isso, política em relação aos grupos.

Ao pensarmos o lugar de fala associado à manifestação do *Slam*, levamos em conta o processo de ficcionalização que ocorre nas batalhas de poesia. Em outras palavras, a representação das lutas e das vozes expressas pelo eu lírico nas declamações ficcionalizam a realidade para produzir a significação daquilo que denunciam nos poemas. Nesse sentido, a partilha dos temas abordados por meio da performance e a sensibilidade revelada no conteúdo das batalhas conquistam espaço, formando o campo propício para a significação da realidade exposta pelos *slammers*. A ficcionalização da realidade gera uma forma de partilhar o sensível e

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das

partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15, grifo do autor).

O comum mencionado pelo autor é o elo entre os que partilham pontos de vista, situações ou vivências. É por meio da partilha que o processo de entendimento de si e do outro reforça a dimensão política da arte, isto é, do sensível, na medida em que as bandeiras defendidas nas edições do *Slam*, comumente, estão ligadas a problemáticas sociais.

As vozes que fazem ecoar muitas outras visam reverberar para além de onde são proferidas, pois, assim, de acordo com Roman (1993), podem promover a partilha do comum com aqueles excluídos dos processos artísticos e políticos, isto é, as múltiplas consciências, que aparecem por meio das vozes expressas, mantêm-se equipolentes, sem se subordinarem à consciência de um único autor.

Logo, consoante Ribeiro (2017), ao promover a multiplicidade dessas vozes, o propósito, em suma, é romper com a hegemonia dos discursos autorizados e que se apresentam como universais. Essencialmente, é a forma como esses discursos permeiam a sociedade e não somente geram

a exclusão de certos grupos, mas também tencionam a sua permanência na exclusão. Nessa ótica, “[...] pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante [...]” (RIBEIRO, 2017, p. 42).

A compreensão de que os discursos pretensamente universais precisam ser questionados e, de certo modo, aplacados, é fundamental para que as vozes excluídas tenham seu espaço de fala preservado. Associado a essa ideia, em outro ponto de vista sobre a discussão do lugar ocupado pelos *slammers*, Rancière (2005) afirma que a palavra deve ser considerada atributo de potência maior, mas que precisa se impor a favor dos locutores não autorizados ou deslegitimados no cenário público, priorizando, dessa maneira, a função democrática da palavra.

Atingir o objetivo de romper com os discursos dominantes não é tarefa fácil nem social tampouco academicamente, pois o problema é estrutural e bem enraizado nas culturas. Contudo, ações e estratégias podem ser planejadas e desenvolvidas na tentativa de provocar as fragilidades desse regime de dominação que busca interromper a ascensão das vozes e das manifestações artísticas à margem das narrativas oficiais. A partir dessa premissa, entendemos que “A interrupção no regime de

autoridade que as múltiplas vozes tentam promover faz com que essas vozes sejam combatidas de modo a manter esse regime. Existe a tentativa de dizer ‘voltem para seus lugares’, posto que o grupo localizado no poder acredita não ter lugar” (RIBEIRO, 2017, p. 48).

Embora os instrumentos e os espaços dos discursos dominantes sejam historicamente poderosos, as vozes à margem e suas ações, como o *Slam*, vêm afirmando com crescente veemência que não, não voltarão para o lugar de invisibilidade, até então ocupado por elas. Em contrapartida, sabemos que, se por um lado, as vozes marginais estão se organizando estética e politicamente com mais força, por outro, o regime de dominação também é composto por corpos e vozes articuladas artística e politicamente, com a vantagem de já terem legitimado o seu espaço. É importante ressaltarmos isso, para não cairmos na armadilha de que as artes sempre se associam com a função de crítica ou denúncia social. Em verdade,

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a

subversão que podem atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

A lúcida elucubração do filósofo francês evidencia o caráter volátil das artes e de manifestações artísticas feitas por pessoas, pois assim como complementam ações de emancipação podem ser mais um instrumento da exclusão social sobre a qual tecemos crítica neste trabalho. Um olhar apurado sobre essas manifestações torna-se fundamental para identificar não apenas sua face contestadora – não raro confundida com violência ou imoralidade – mas também o conteúdo de suas concepções. Assim, frisamos

[...] que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto (RIBEIRO, 2017, p. 49).

Temos sintetizado na ruptura do silenciamento forçado o medo do desmonte de um palco ocupado por poucos. E daí advém o julgamento sobre a poesia violentamente pacífica do *Slam* como desrespeitosa e afrontosa em relação aos valores tradicionais. O culto a esses valores torna-se problemático quando tenta normatizar o que pertence à

esfera privada e subjetiva, como, por exemplo, a condição sexual ou a identificação de gênero das pessoas.

Já em nível estrutural, o culto aos referidos valores pode ser violento, além de problemático, quando interfere na historicidade dos sujeitos, a exemplo dos comportamentos idealizados para as mulheres ou para pessoas negras que contestam o silenciamento histórico e a violência simbólica do racismo. Sobre esse tema, Schwarcz e Starling (2015) afirmam que os povos que conviveram com regimes escravocratas atribuíam aos cativos e cativas o tratamento similar ao que era dado para estrangeiros, acentuando-se gravemente o fato de que as pessoas escravizadas eram compreendidas como seres sem história, sem família, sem narrativas próprias por não se adequarem à norma.

Propor a problematização do silenciamento histórico e das múltiplas formas de violência simbólica não é tarefa fácil, sobretudo, em contextos em que prevaleçam discursos de dominação social. Isso porque o senso comum, permeado pelos discursos hegemônicos, preconiza que

Falar de racismo, opressão de gênero, é visto geralmente como algo chato, 'mimimi' ou outras formas de deslegitimação. A tomada de consciência sobre o que significa desestabilizar a

norma hegemônica é vista como inapropriada ou agressiva porque aí se está confrontando o poder (RIBEIRO, 2017, p. 45).

Entendemos, a partir das proposições do excerto, a importância de desestabilizar a norma que se diz universal, pois as vozes que a multiplicam, nos mais variados espaços, só aceitarão se tornar interlocutoras nas discussões, quando forem evidenciadas, o que chamamos anteriormente de fragilidades do discurso hegemônico. Dessa forma, os grupos sociais que se autodesacreditam e aqueles que não conhecem outras maneiras de conceber o mundo conhecerão as vozes e as agendas silenciadas por séculos de dominação.

Ouvir a voz dos anônimos e respeitar o seu lugar de fala junto à sua importância na constituição da história e da sociedade implica também na apreciação da sua arte e, sob o foco de nossa análise, da sua poesia, pois “A própria literatura se constitui como uma sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública. [...] O banal torna-se belo como rastros do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 49-50).

O verdadeiro, por sua vez, só pode ser apreendido mediante a planificação de todos os eventos que o compõem, isto é, não é possível tomar como verdadeira e única uma

história que não considere os pontos de vista dos indivíduos que praticaram as ações, dos que sofreram ações e ainda daqueles que carregam a carga histórica legada por ambos os outros. Em outras palavras, o direito de narrar a si mesmo não admite a apropriação das narrativas do outro.

Ao concebermos o *Slam* como palco para que as vozes à margem se manifestem, consideramos que ele também seja um importante lugar de fala que rompe com o silenciamento forçado dessas vozes. Nesse espaço, “a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço das discussões públicas e da identidade do cidadão deliberante” (RANCIÈRE, 2005, p. 65).

No palco do *Slam*, o sujeito exerce também o seu poder de voz, de cidadão atuante e deliberante, posto que, poeticamente, põe em evidência, na sua performance, os tópicos que julga pertinentes e carentes de serem abordados por outro viés. Com base nas proposições pautadas pelas reflexões de Djamila Ribeiro (2017) e de Jacques Rancière (2005), compreendemos que o lugar de fala ocupado pelo *slammer* é, por natureza, um espaço difuso. Isso porque é, ao mesmo tempo, transitório (precisa estar em espaços diferentes a cada edição) e partilhado (outros

slammers ocupam esse lugar para apresentar a performance competitiva).

Além de partilhar o palco das suas narrativas com outras mais, tem de amparar o espaço comum, aquele que é a resistência e a rachadura nos discursos oficiais; a ficcionalização e a ressignificação da realidade; o seu espaço político de enunciação no mundo e o mundo onde partilha a sensibilidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao debruçarmo-nos sobre o *Slam*, encontramos o modo como as batalhas propiciam um novo espaço de produção e partilha poética, podendo abrir caminhos para descobertas no âmbito da autoafirmação e do reconhecimento a respeito das múltiplas lutas pela conquista de espaço. Essas lutas foram iniciadas no passado, mas precisam ser ressignificadas no presente, a fim de que as gerações futuras possam conhecer uma nova forma de sociedade em que mulheres e homens, crianças, idosos e jovens, com suas etnias e sexualidades, tenham seus direitos validados e preservados com equidade e dignidade.

É indispensável considerarmos o *Slam* à luz de uma significação para além de um movimento sociocultural e compreendê-lo, sobretudo, como resistência às formas

de opressão e discriminação impostas ao *ser* mulher. Desde esse olhar, a poeta apropria-se das armas que tem e, no campo de batalha da poesia, torna-se uma *slammer*, atrelando, performaticamente, *animus* e *anima*, palavra e corpo, no intuito de constituir um processo de redenção enunciativa do sujeito deslocado.

Para tanto, o poeta utiliza a voz a fim de se autoafirmar ou a empresta para representar e denunciar feridas sociais daqueles cujo acesso à sala, seja pelas narrativas íntimas seja pelas narrativas sociais, ainda se encontra obstado. Faz-se importante, ainda, registrar, aqui, que a condição de enunciação do *slammer* é uma condição performática que o leva a existir absolutamente para o outro.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BHABHA, Homi: O entrelugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Textos seletos. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2012.
- COSTA, Joaze Bernardino; GROSGUÉL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado – Vol. 31. Número 1 Janeiro/Abril 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf> . Acesso em: 25 mai. 2019.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- GOODY, Jack. **O roubo da história**. Como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Oriente. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- IANNI, Octávio. **A era do globalismo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LAFERRIÈRE, Dany. **País sem chapéu**. São Paulo: Editora 34, 2011.

LEITE, Ana Maria. **Oralidades e escritas pós-coloniais.** Estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia:** o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf> . Acesso em 11 out. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** Estética e política. São Paulo: EXO, 2005.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROMAN, Artur Roberto. **Conceito de polifonia em Bakhtin** - O trajeto polifônico de uma Metáfora. Letras, n.41-42, p. 195-205. Curitiba, UFPR, 1993. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19126/12426> . Acesso em: 29 mai. 2018.

SANTIAGO, Silvano. **O Cosmopolitismo do Pobre.** Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SCHECHNER, Richard. What is performance? **In: Performance Studies:** an Introduction, second edition. Nova Iorque & Londres: Routledge, p. 28-51. Disponível em: https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf . Acesso em: 21 abr. 2019.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING Heloísa M. **Brasil:** Uma Biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Andréa Betânia da. **A constituição do ethos e da cenografia nos festivais do circuito baiano da viola.** Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia – Salvador/BA, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12036/1/Andr%c3%a9a%20Bet%c3%a2nia%20da%20Silva.pdf> . Acesso em: 06 out. 2019.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 01/12/2019

Aceito em: 06/05/2022