



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**HELOÍSA MALTA BUTTINI**

**POTÊNCIA E CONFLITO NO *SLAM DAS MINAS-SP*: UM ESTUDO  
SOBRE PERFORMANCE, AUTORIA E INTERSECCIONALIDADE**

**CAMPINAS**

**2023**

HELOÍSA MALTA BUTTINI

**POTÊNCIA E CONFLITO NO *SLAM DAS MINAS-SP*: UM ESTUDO  
SOBRE PERFORMANCE, AUTORIA E INTERSECCIONALIDADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na Área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Birman

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Heloísa Malta Buttini e orientada pela Profa. Dra. Daniela Birman.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

B983p Buttini, Heloísa Malta, 1996-  
Potência e conflito no Slam das Minas-SP : um estudo sobre performance, autoria e interseccionalidade / Heloísa Malta Buttini. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Daniela Birman.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. *Slam das Minas*. 2. Literatura marginal. 3. Performance (Arte). 4. Autoria. 5. Interseccionalidade. I. Birman, Daniela, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

#### Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Strengh and conflict in Slam das Minas-SP : a study about performance, authorship and intersectionality

**Palavras-chave em inglês:**

*Slam das Minas*

Marginal literature

Performance (Art)

Authorship

Intersectionality

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Daniela Birman [Orientador]

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Claudiana Nogueira de Alencar

**Data de defesa:** 13-12-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: 0009-0004-0212-2949

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0747968598351444>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Daniela Birman**

**Alfredo Cesar Barbosa de Melo**

**Claudiana Nogueira de Alencar**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.*

Alejandro Zambra, em *Formas de voltar para casa*.

Para Cecília — nossa Taitá —, que é a menina mais destemida e revolucionária que eu já conheci.

## **Agradecimentos**

Agradeço à Professora Doutora Daniela Birman, que, com paciência e honestidade, me orienta desde a minha iniciação científica e sempre me deu espaço e liberdade para que eu me tornasse a pesquisadora que eu queria ser. Obrigada por respeitar meu tempo tanto no início da minha trajetória acadêmica, quando eu quis conhecer esse mundo com avidez, quanto no final, quando eu precisei me recolher e me refazer.

À Maria Cleuza Malta e ao José Roberto Buttini, que compreenderam minhas escolhas e me ofereceram suporte para que eu chegasse no lugar em que estou sabendo que tenho para onde voltar. Obrigada por confiarem em mim e se fazerem presentes mesmo à distância, pois, com certa frequência, percebo que estou repetindo algum hábito de vocês, como comprar utensílios bregas de cozinha ou jantar pipoca. Nesses momentos, sei que nossas vidas, de um jeito ou de outro, andam juntas.

À Juliana Malta Buttini e ao Thiago Malta Buttini, que, já no início da minha vida, abriram os caminhos para mim e me ensinaram quase tudo que eu sei para poder trilhá-los com generosidade e segurança. Sou muito grata por todas as vezes em que me contaram as histórias dos gibis da Mônica quando eu ainda não sabia ler e também por todas as vezes em que seguraram as pontas para que eu pudesse ter uma infância mais feliz e protegida. Obrigada por me permitirem sonhar para além da nossa realidade no interior.

À Isabela de Souza Oliveira e à Heloísa Leite Imada, com quem compartilhei as alegrias e as angústias dos meus primeiros anos no IEL e que permanecem por perto, através de áudios e de videochamadas intermináveis, após tanto tempo e tantas mudanças. Fico com o coração quentinho por ainda ter vocês e as nossas quintas-feiras, que se tornaram mais um conceito do que de fato algo praticável nos dias de hoje. Obrigada por viverem comigo o sonho e as dificuldades de viver de literatura.

Ao Manuel, que foi meu companheiro de escrita e é a realização de um dos meus sonhos mais antigos e bonitos. Sou grata pelo lembrete constante de que não sabemos aquilo que a vida nos reserva, o que, surpreendentemente, acaba se revelando algo bom: a gente pode ter certeza de que vai morrer jovem de tuberculose, mas acabar morrendo com mais de oitenta anos de outra coisa. Desejo que me acompanhe com seu afeto de gato esquisito por muitos e muitos anos e que eu seja sempre digna de cuidar de você.

À Helena Branquinho, que, de modo delicado e firme, conduz o processo mais tortuoso e recompensador pelo qual já passei, cujos frutos podem ser vistos também na

maturidade que esta dissertação adquiriu ao longo dos anos. Obrigada por me dar ferramentas para que eu possa contar minhas próprias histórias e enxergar a importância e a beleza que elas carregam. Obrigada por escutar e acolher a maioria delas antes de todo mundo.

Às professoras e aos professores que me deram inspiração, coragem e vontade de mudar as coisas e atravessar pontes em todas as fases da minha vida escolar e universitária. Em especial, agradeço ao Professor Gabriel Bachur Cintra, a quem dificilmente este agradecimento vai chegar, mas que, durante meu Ensino Médio, transformou minha trajetória quando me apresentou uma perspectiva de educação realista e, ao mesmo tempo, esperançosa que me guia até hoje. Também destaco o Professor Doutor Alfredo Cesar Barbosa de Melo e a Professora Doutora Claudiana Nogueira de Alencar, que gentilmente aceitaram ler meu trabalho, dividir seus conhecimentos comigo e participar da finalização dessa longa jornada.

Às minhas alunas e aos meus alunos, que me fizeram professora e me deram mais motivos do que eu sabia que existiam para acreditar e persistir na educação (e em mim mesma). Obrigada por me fazerem sentir, pela primeira vez, a autoconfiança verdadeira de ser boa em algo, aquela que vem junto com a descoberta de que está tudo bem não ser perfeita e errar repetidas vezes. Obrigada por estarem no mundo de maneira tão genuína e disposta.

Às poetisas que performaram no *Slam das Minas-SP* e deram origem e sentido a este trabalho. Agradeço sobretudo por construírem e lutarem por uma literatura marginal que abarque o feminismo em suas várias intersecções. Por não aceitarem que suas vozes sejam caladas. Por terem coragem e disposição de revisitar feridas e se colocar na frente de microfones para contar suas histórias e fazer denúncias.

Às mulheres que vieram antes de mim e que, mesmo após violências e silenciamentos, tornaram tudo isso possível. Obrigada infinitamente. Que minha geração possa honrar e preservar sua memória.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

A dissertação trata-se de um estudo sobre o *Slam das Minas-SP* baseado no acompanhamento e no registro de sua quarta edição, realizada em 2019. A partir das performances documentadas no evento, refletiremos sobre como a atuação da performatividade e a reivindicação de autoria vêm alterando o domínio literário brasileiro contemporâneo. Analisaremos, inicialmente, a associação entre performance e oralidade, que possibilita mudanças nas dinâmicas dos eventos e nos poemas performados, contribui para o estabelecimento da relação entre as poetas e o público e evidencia uma recontextualização de fazeres poéticos de épocas diversas. Em seguida, a performance será associada à competitividade, que ressalta a valorização de temáticas de denúncias sociais nos slams e traz problemáticas relacionadas a uma estética da violência. Discutiremos também a corporeidade e a localização social das poetas como elementos intrínsecos a suas performances, estabelecendo paralelos entre suas experiências e seus textos. Com esses paralelos, traçaremos a hipótese de um “retorno do autor”, de modo a valorizar e refletir sobre a recente entrada de sujeitos histórica e multiplamente marginalizados na literatura brasileira. Por fim, analisaremos as participações de dois poetas no evento, Midria Pereira e Ayo Lima, chamando atenção para os temas e a linguagem explorados em seus poemas em relação com suas demandas sociais interseccionais. Assim, pretendemos colocar em cena a necessidade de se pensar nas fronteiras estabelecidas pelos slams e de que maneira seria ou não possível encontrar pertencimento nesses espaços.

**Palavras-chave:** *Slam das Minas*; literatura marginal brasileira; performance; autoria; interseccionalidade.

## Abstract

My thesis examines the fourth edition of the *Slam das Minas-SP*, held in 2019. By analyzing the performances recorded at the event, I interrogate to what extent performativity and authorship revindications disrupt the contemporary Brazilian literary field. First, I will explore the association between performance and orality, which allows for changes in the event's dynamics and the performed poems. I argue that this association contributes to the establishment of a relationship between the poets and the public, and it shows a recontextualization of poetic practices from different historical periods. Second, I interrogate the slam's performances in light of the competitive format of the event, which highlights themes of social denunciation in slams and raises issues related to an aesthetics of violence. Moreover, I will discuss the poets' corporeality and social location as intrinsic elements of their performances, drawing parallels between their experiences and texts. Based on these parallels, I hypothesize that the *Slam das Minas-SP* fosters the “return of the author”, interrogating on the recent entry of historically and multiply marginalized subjects into Brazilian literature. Finally, I will provide two case studies based on the participation of two poets in the event, Midria Pereira and Ayo Lima. I emphasize the themes and language explored in their poems in relation to their intersectional social demands. Thus, I intend to reveal the need to question the boundaries established by slams and how it might or might not be possible to find belonging in these spaces.

**Keywords:** *Slam das Minas*; Brazilian marginal literature; performance; authorship; intersectionality.

## Sumário

<b>Considerações iniciais.....</b>	<b>12</b>
O que eu, mulher branca e cisgênera de classe média, estou fazendo aqui (e como Alejandro Zambra, Miley Cyrus, bell hooks e Linda Alcoff me ajudaram a descobrir)....	12
O que esta pesquisa está fazendo aqui (e como movimentos contemporâneos contribuíram para que ela fosse possível).....	20
<b>CAPÍTULO 1: A performance.....</b>	<b>24</b>
1.1. O <i>Slam das Minas-SP</i> .....	24
1.2. A oralidade.....	27
1.3. A competitividade.....	37
<b>CAPÍTULO 2: A autoria.....</b>	<b>49</b>
2.1. A morte.....	49
2.2. O retorno.....	57
<b>CAPÍTULO 3: As intersecções.....</b>	<b>66</b>
3.1. A menina que nasceu sem cor.....	68
3.2. O príncipe do gueto.....	76
3.3. O (talvez não) pertencimento.....	85
<b>Considerações finais.....</b>	<b>93</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>97</b>

## Considerações iniciais

### **O que eu, mulher branca e cisgênera de classe média, estou fazendo aqui (e como Alejandro Zambra, Miley Cyrus, bell hooks e Linda Alcoff me ajudaram a descobrir)**

Na primeira vez em que eu quis desistir desta pesquisa, estava lendo “Formas de voltar para casa”, de Alejandro Zambra. Estava numa viagem de seis horas de ônibus, voltando para casa depois de ter ido a São Paulo para acompanhar a edição de julho de 2019 do *Slam das Minas-SP*. Foi quando eu encontrei minha epígrafe. Foi também quando descobri que “ler é cobrir a cara. E escrever é mostrá-la” (ZAMBRA, 2014, p. 63). Passei toda a minha infância e adolescência escondendo a minha cara nos livros. Depois, na universidade, quando arriscava meus primeiros passos como pesquisadora por volta de 2016, continuei me escondendo na tentativa de contar as histórias de outras pessoas. Era uma missão autoimposta de projetar vozes silenciadas. Algo como pedir desculpas inócuas por ocupar posições de privilégio.

A vontade de desistir começou a aparecer no final da edição daquele mês, porque, enquanto corria pelo viaduto Santa Ifigênia às oito da noite, com medo de ser assaltada, eu me sentia inútil. Eu tinha vinte e oito vídeos no meu celular. Vinte e oito performances. Vinte e oito vezes em que me senti como uma delatora. Só naquela noite eram vinte e oito histórias que eu precisaria reproduzir. Eu nem sabia explicar o que eu estava fazendo correndo no viaduto Santa Ifigênia. Às oito da noite. A 400 quilômetros de casa. Eu nem sabia o nome do que para mim era só uma ponte grande que eventualmente exalava cheiro de urina, conforme eu corria por ela. Um episódio de “Black Mirror” foi gravado aqui, minha irmã me disse. O da Miley Cyrus? Não. Foi assim que, sem que eu soubesse também, a pesquisa começou a ganhar forma. Nasceu da minha cara. Uma cara cortada pelo vento frio da cidade grande e desconhecida. Que se sentia inútil e pensava na Miley Cyrus, que não teve que sentir aquele cheiro.

O percurso representado por este trabalho exige uma coragem que tive que aprender a ter. bell hooks defende que “se tivermos medo de nos enganar, de errar, se estivermos a nos avaliar constantemente, nunca transformaremos a academia num lugar culturalmente diverso, onde tanto os acadêmicos quanto aquilo que eles estudam abarquem todas as dimensões dessa

diferença” (hooks, 2017, p. 49). Procuo me lembrar dessas palavras constantemente, em associação com o pensamento de Linda Alcoff, que abordarei em seguida, tendo em vista que não é possível a construção de uma academia diversa sem que haja antes conflito e desconforto. Acompanhar o *Slam das Minas-SP* ao longo de um ano gerou conflitos e desconfortos que agora entendo que não poderiam ser desconsiderados na minha pesquisa.

Em setembro, entrevistei um espectador daquela edição que me revelou que, quando me viu chegar ao local onde o slam seria realizado, perguntou-se: “pô, o que ela tá fazendo aqui?”. Esse questionamento serviu como síntese para expressar tudo o que eu havia sentido até então, principalmente nos meus contatos com as organizadoras do evento, que disseram que autorizavam minha presença ali simplesmente porque se tratavam de apresentações públicas. O público presente, apesar de em grande parte ser branco e de uma elite letrada, tinha algo que eu não tinha. Algo me denunciava como estrangeira. O espectador completou, aos risos, que aquilo não era um problema, pois “todo mundo no slam é muito aberto, né?”. Com certeza eu seria bem recebida.

Mais tarde, procurar formular uma resposta para a pergunta do entrevistado foi o que me fez perceber a multiplicidade de fronteiras, contradições e tensões que os slams evidenciam. Buscar o meu lugar ali deixou claro que talvez aquele não seja o lugar de ninguém, uma vez que existem determinadas regras não ditas para se manter nas competições. A diversidade é bem-vinda desde que se encaixe nos padrões estabelecidos pelo evento, logo, o pertencimento das poetas e da audiência nunca poderá ser completo. Essa percepção é, ao mesmo tempo, revoltante e libertadora, já que eu quebrei uma expectativa ingênua que foi substituída por uma realidade muito mais complexa e, conseqüentemente, muito mais diversa.

Não acredito mais que os slams são lugares para a celebração plena das diferenças e para a inserção completa de todas as minorias, pressupostos que me fizeram querer estudá-los. No entanto, isso não diminui suas potencialidades e sua importância para a literatura contemporânea. A oralidade e a marcação de autoria são elementos fundamentais para a alteração de um domínio literário tão excludente como o brasileiro por permitirem o fim progressivo de um sistema em que apenas determinados sujeitos eram legitimados como produtores de literatura. Sendo assim, a possibilidade de pertencimento proporcionada pelo *Slam das Minas-SP*, ainda que condicional, deve ser valorizada. Da mesma forma, os embates gerados pelas contradições devem ser percebidos para abarcar a complexidade que um espaço vivo, no qual corpos e vozes são protagonistas, pressupõe.

Durante o percurso que me trouxe esses entendimentos, passamos por uma pandemia, responsável por criar um distanciamento ainda maior entre quem eu era ao iniciar este trabalho e quem me tornei. O afastamento presencial da universidade, bem como sua crescente desvalorização no contexto político bolsonarista, reforçou a sensação de que nada disso importava. O estudo da literatura marginal não é recebido pelo resto da academia sem embates. A academia também não é recebida pelos produtores de literatura marginal sem resistência. Em adição à guerra entre cultura acadêmica e cultura periférica, tivemos que lidar com um possível fim da universidade pública e da arte. A ponte pela qual eu estava tentando passar, que ligava a pesquisa e a literatura não canônica, parecia só uma metáfora boba em meio ao caos e ao temor que atravessamos.

Para descobrir o que eu estou fazendo aqui, ou o que eu quero fazer aqui, tive que aceitar essas mudanças de cenário e minhas próprias limitações. Inicialmente, eu havia me proposto a analisar todas as performances que comecei a documentar no início de 2019. Com o tempo, o desconforto de apontar uma câmera às poetisas e a impossibilidade de me dedicar a tantas narrativas me fizeram tomar a decisão de reduzir o *corpus* principal essencialmente às performances de dois competidores do evento. Midria Pereira e Ayo Lima foram poetisas que, cada um à sua maneira, fizeram com que eu sentisse uma mistura de estranhamento e identificação. Eu gostaria de poder dizer que a decisão de analisar suas performances e poemas foi inteiramente racional e academicamente embasada. Mas a verdade é que eu fiquei encantada com Midria e incomodada com Ayo.

Midria dizia o que eu queria ouvir do jeito que eu queria ouvir. Ayo, por outro lado, tentava insistentemente me vender seus zines. Midria é uma mulher cisgênera com formação universitária, o que facilitava minha identificação. Já Ayo é um homem trans que fala de um lugar muito diferente do meu. Entretanto, Midria parecia se encaixar com facilidade no slam, enquanto Ayo nem sempre. Nesse sentido, eu me afastava dela e me aproximava dele. Minha relação pessoal com ambos me permitiu traçar paralelos e construir o objeto desta pesquisa. Além disso, foi a partir dessas relações que eu compreendi a dificuldade de trabalhar com literatura contemporânea. Não apenas os dois, mas todas as poetisas aqui mencionadas estão ativas e já tive muito receio de não ser fiel a suas vozes, gerando eventuais conflitos.

A leitura do artigo “The Problem of Speaking for Others”, uma grande contribuição para pensar posteriormente na noção de lugar de fala, da filósofa panamenha Linda Alcoff, me auxiliou na reflexão e no enfrentamento desses conflitos. Nesse texto, originalmente de 1991, Alcoff reflete sobre as problemáticas de tratar de assuntos que perpassam o enunciador de forma indireta, ou seja, de fazer exatamente o que grande parte dos pesquisadores e das

pesquisadoras de literatura marginal faz. Falar do racismo sem ser uma vítima dele. Falar da transfobia sem ser uma vítima dela. Foi esse artigo que abriu meus olhos para o fato de que falar por outras pessoas<sup>1</sup> é sim um problema de membros da academia. De início, é necessário considerar que a localização social do enunciador influencia o modo através do qual seu discurso será recebido.

O reconhecimento de que há um problema em falar pelos/as outros/as surgiu de duas fontes. Primeira, há um crescente reconhecimento de que o ponto de vista a partir do qual se fala afeta o significado e a verdade do que se diz, e, portanto, não se pode assumir a capacidade de transcender sua localização. Em outras palavras, a localização de um/a falante (que eu tomo aqui para me referir a sua localização social ou identidade social) tem um impacto epistemicamente significativo nas afirmações desse/a falante e pode servir para autorizar ou desautorizar o discurso de alguém. (ALCOFF, 2020, p. 411)

Tendo isso em vista, é evidente que, quando problemáticas sociais como o preconceito de gênero, de raça e de classe são abordadas por vozes hegemônicas, há uma tendência de que esses discursos sejam em alguma medida legitimados. Isso leva a pelo menos dois desdobramentos. Por um lado, os sujeitos que são vítimas desses preconceitos podem ser silenciados e impedidos de falarem por si, o que, segundo Alcoff, acarreta violências e opressões:

A segunda fonte envolve o reconhecimento de que, não apenas a localização é epistemologicamente saliente, mas certas localizações privilegiadas são discursivamente perigosas. Em particular, a prática de pessoas privilegiadas falando por ou em nome de pessoas menos privilegiadas realmente resultou (em muitos casos) em aumentar ou reforçar a opressão do grupo falado por. (ibidem, p. 412)

Um segundo desdobramento consiste que, ao abrir mão de se posicionar a respeito dessas pautas por não se considerar apto a abordá-las, o sujeito que ocupa uma posição de privilégio se abstém de utilizar sua voz para contribuir com mudanças sociais. Nas inúmeras vezes em que eu me perguntei o que estou fazendo aqui e em que outras pessoas também me perguntaram, de modo mais ou menos explícito, verbalizando a dúvida ou me olhando torto, tentei encontrar caminhos que se afastassem de um desserviço e pudessem servir de pontes. Nessa busca, eu entendi que a diferença entre o desserviço e a contribuição não é tão evidente, algo que fazia com que eu me sentisse inadequada frequentando os slams e insegura

---

<sup>1</sup> Assim como na tradução de Silva, Zeferino e Chagas (2020), optamos pelo termo “pessoas” e não “outros” para evitar o padrão colonial de generificação linguística.

escrevendo sobre eles. Utilizar a minha voz para contribuir positivamente com as pautas das quais eu estava falando ainda era algo muito abstrato e distante. Eu tinha medo de acabar sendo o que as organizadoras do slam pareciam esperar de mim: mais uma menina branca da universidade que não entendia nada e estragava tudo.

Talvez seja natural que, quando as coisas não acontecem conforme o previsto (no meu caso, de forma pacífica e acolhedora), nosso primeiro impulso seja abrir mão delas. Sendo honesta, eu sabia que não poderia deixar a pesquisa de lado para sempre porque eu recebi financiamento para realizá-la. Então adiei a escrita da dissertação me convencendo de que a retomaria em um momento mais propício. Adiar me fez perceber que provavelmente sempre existiu um segundo motivo para não desistir de fato (além de me fazer perceber que jamais haveria um momento suficientemente propício). Um motivo um pouco mais legítimo, na minha opinião, e, ao mesmo tempo, menos palpável. Eu sempre achei difícil acreditar que a solução para os embates advindos de falar por ou sobre<sup>2</sup> outras pessoas fosse não falar. Apesar da inadequação e da insegurança advindas do meu trabalho de campo, acredito que esta pesquisa pode levar ao atravessamento e à construção de pontes. Dessa vez, como já mencionei antes, menos ingênuas e mais ancoradas na realidade. Retomando Alcoff,

[...] adotando a posição de que se deve falar apenas para si mesmo levanta questões igualmente problemáticas. Por exemplo, podemos perguntar, se eu não falo por aqueles menos privilegiados/as do que eu, estou abandonando minha responsabilidade política de falar contra opressão, uma responsabilidade incorrida pelo próprio fato do meu privilégio? Se eu não devo falar pelos/as outros/as, devo me restringir a seguir sua liderança sem críticas? É a minha maior contribuição me afastar e sair do caminho? E se sim, qual é a melhor maneira de fazer isso: ficando em silêncio ou desconstruindo o meu discurso? (ibidem, p. 413)

Ler esses questionamentos me deram um pouco mais de segurança a respeito da minha motivação em seguir estudando o *Slam das Minas-SP*. Apesar de ser difícil prever com certeza, principalmente em relação ao futuro, sua recepção e seus efeitos em acadêmicos e em poetas marginais, minha resolução foi trabalhar com alternâncias entre escutas e falas. Assim como o artigo de Alcoff e a fala de hooks me ajudaram a sair de becos aparentemente sem saída, espero que este relato possa dar um pouco de direcionamento a algum pesquisador de literatura marginal que ocupa posições privilegiadas. Desse modo, acredito que faz mais

---

<sup>2</sup> Em seu artigo, Linda Alcoff não faz distinção entre falar *por* e falar *sobre* porque acredita que os limites entre ambos são borrados, uma vez que falar *sobre* alguém é falar *por* essa pessoa a respeito do que ela é. Assim, nos dois casos, esbarraríamos nas mesmas problemáticas, não sendo, portanto, produtivo encará-los como diferentes.

sentido pensar em qual é o momento de assumir responsabilidades advindas de privilégios, de fazer críticas, de sair do caminho, de fazer silêncio e de desconstruir seus próprios discursos. Com isso, quero dizer que não é preciso escolher definitivamente entre uma postura e outra. É preciso entender quando cada uma delas é mais efetiva.

Ao longo das minhas participações nos eventos de 2019, fiquei mais em silêncio do que hoje entendo que deveria. Esses silêncios não foram apenas uma tentativa de escuta, mas também resultavam do receio de fazer algo inadequado ao me aproximar tanto de diferenças, num movimento claramente desagradável para mim. As vozes marginalizadas aparecem no meu trabalho na forma dos poemas performados nos slams que acompanhei, mas, se eu tivesse usado minha voz para me aproximar mais delas e recolher seus depoimentos, por exemplo, é possível que este trabalho ganhasse maior efetividade política.

Alcoff chama atenção para os perigos do recuo discursivo:

Certamente, nós queremos incentivar uma escuta mais receptiva por parte dos/as privilegiados/as discursivamente e desencorajar práticas presunçosas e opressivas de falar. Mas um recuo de falar em favor não resultará em um aumento na escuta receptiva em todos os casos; pode resultar apenas em uma retirada para um estilo de vida *yuppie*<sup>3</sup> narcisista, no qual uma pessoa privilegiada absolutamente não se responsabiliza por sua sociedade. [...] No entanto, optar pela resposta ao recuo nem sempre é uma desculpa tão velada para evitar o trabalho político e satisfazer os próprios desejos. Às vezes, é o resultado de um desejo de se envolver em trabalho político sem se envolver no que poderia ser chamado de imperialismo discursivo. O grande problema dessa retirada é que ele diminui significativamente a possibilidade de efetividade política. (ibidem, p. 423)

Nas minhas experiências em campo, eu tive uma mistura de, nas palavras da autora, atitudes narcisistas, que não me tiravam tanto da minha zona de conforto e me geravam menos incômodo por estar apenas no pano de fundo, e de atitudes de recusa a um imperialismo discursivo, que me fizeram querer ser invisível nos eventos para não me sobrepor às discussões e atrapalhar o protagonismo das poetas. É claro que só é possível ter essa visão crítica a partir de um distanciamento temporal e situacional. Naquela época e naqueles lugares, meus objetivos maiores eram conseguir registrar as performances das poetas e não sair completamente do eixo após as sucessivas quebras das minhas expectativas. Assim, o tempo de maturação deste texto, apesar de ter sido desgastante e bastante duro devido, em grande medida, às conjunturas mundiais e locais, possibilitou que eu consiga me

---

<sup>3</sup> *Yuppie* corresponde a jovens de classe média bem pagos que trabalham na cidade e possuem um estilo de vida luxuoso.

responsabilizar pelo modo como estou contando essas histórias, que, no final, acabam construindo a minha própria.

É imprescindível ressaltar que não é possível assumir essa responsabilidade sem chamar atenção para o fato de que, em mais de um momento desta introdução, utilizei as palavras “receio” e “medo”. Muito do que eu experienciei nos slams foi atravessado por esses sentimentos. Em primeiro lugar, o receio de gerar conflitos por estar trabalhando com a produção de artistas contemporâneas contribuiu para que eu hesitasse em fazer análises de seus poemas e performances. E se elas acabarem pensando mal do meu trabalho? E se a academia achar tudo isso ruim? Ainda não sei responder o que aconteceria nesses cenários hipotéticos, que têm certo tom de catástrofe e talvez uma autoimportância desmedida, mas posso dizer que me sinto mais pronta para eventuais críticas, já que finalmente entendi que elas são parte fundamental desse caminho com o qual tento contribuir. Novamente, foi com Alcoff que consegui elaborar isso, pois “se eu falo apenas por mim, pode parecer que estou imune a críticas porque não estou fazendo nenhuma afirmação que descreva outras pessoas ou prescreva ações para elas. Se estou falando apenas por mim, não tenho responsabilidade por ser fiel às suas experiências ou necessidades” (ibidem, p. 428). Falar (ou escrever) por outras pessoas deve ser, então, mais do que nunca, mostrar a cara e encarar de frente o fato de não estar imune a críticas.

Em segundo lugar, o medo de errar também contribuiu para a minha resistência em dar prosseguimento ao trabalho. E se eu entendi o movimento errado? E se eu não soube interpretar os poemas? E se eu me esqueci de falar algo que para as poetisas era fundamental? E se eu só estiver sendo a típica mulher branca cisgênera de classe média descolada da realidade? Aqui, não busco utilizar biografismos como uma licença poética para errar. Busco apenas situar minha localização social e me responsabilizar pelo fato de que ela me faz ter determinadas perspectivas e faz meu discurso ter determinados impactos. Hoje, não me restam muitos “e se eu errar fazendo [insira qualquer coisa aqui]”. Em “The Problem of Speaking for Others”, vemos que “os erros são inevitáveis na investigação teórica e na luta política”, mas que “geralmente fazem contribuições” (idem). Por isso, tentar evitar erros provavelmente não é um desejo de alcançar ideais coletivos, mas sim um desejo pessoal de determinado sujeito de não ser contestado e, portanto, deter autoridade sobre o que diz. Além disso, o fato de eles poderem gerar contribuições já deve ser o suficiente para que se corra o risco de cometê-los.

Por conta disso, a decisão de não desistir de transmitir as histórias das minorias que se colocaram na frente de um microfone no *Slam das Minas-SP*, de, assim, falar por essas

peessoas, veio acompanhada da aceitação de que isso seria realizado a partir da minha visão, do meu contexto e das minhas condições de análise e produção. A partir também da aceitação de críticas e de erros que serão apontados por sujeitos que ocupem lugares sociais, contextuais e temporais diferentes dos meus. O que eu faço aqui, então, é contribuir com a minha perspectiva e tentar, por meio dela, avançar o estudo da literatura marginal, apontando sua importância, suas tensões e suas contradições. Atravessar e construir pontes, em diversos momentos, é algo desagradável e que nos coloca em posições de vulnerabilidade, por isso, abandonar a premissa que me fez começar esta pesquisa e tentar encontrar belezas em outros aspectos dos slams certamente levará a obstáculos, mas também é o que acredito que poderá propiciar transformações efetivas e a incorporação progressiva da diversidade na literatura brasileira. Afinal, “temos de aceitar que nossa luta será longa e estar dispostos a permanecer pacientes e vigilantes [...] Não podemos nos desesperar diante dos conflitos” (hooks, 2017, p. 50).

## **O que esta pesquisa está fazendo aqui (e como movimentos contemporâneos contribuíram para que ela fosse possível)**

Desde o início do século XXI, tem se expandido nas grandes metrópoles brasileiras a realização de slams e saraus de poesia, impulsionando o que podemos considerar uma revitalização da tradição oral na nossa literatura. Esses eventos contribuem, com efeito, para o alargamento dos limites do que entendemos por literatura, além de possibilitar a transformação em autores de indivíduos que, na maior parte da nossa história literária, não ocuparam essa posição. Este estudo se deterá no exame de uma dessas modalidades de criação, indissociável de sua dimensão performática e de sua sociabilidade literária própria: os slams. Mais especificamente, na análise da produção poética do *Slam das Minas-SP* durante o ano de 2019, ano em que ocorreu sua quarta edição, investigando as articulações entre oralidade e questões de gênero, raça e classe social.

É importante ressaltar que a poesia oral é apenas um dos desdobramentos da relação entre fala e literatura. Ela foi escolhida como objeto de pesquisa<sup>4</sup> por ter uma forte relação com a literatura marginal contemporânea, que neste estudo é entendida como a produção literária de autores fora dos centros hegemônicos sociais. De acordo com o historiador Antonio Eleison Leite (2014), a literatura marginal brasileira pode ser dividida em dois momentos: o primeiro teria se iniciado em 2000, com a publicação de *Capão Pecado*, de Ferréz, e o segundo em 2005, com a ascensão dos saraus em São Paulo. Os saraus foram trazidos para o Brasil dos salões das elites parisienses no século XIX e ganharam novo fôlego no início deste século, assumindo a forma que conhecemos hoje. Assim, após a influência árcade inicial, os saraus contemporâneos incorporaram características do RAP (rhythm and poetry) dos Estados Unidos<sup>5</sup>, de forma que

[tanto] um aspecto “estrangeiro” quanto o outro corroboram para uma característica fundamental da literatura da periferia que é a oralidade. A literatura periférica não pode ser abordada apenas pela obra que se encontra publicada. Até mesmo as coletâneas de saraus onde estão lá muitos poemas que surgiram antes na boca dos poetas diante do microfone e da plateia sedenta não podem ser analisadas apenas na frieza do papel. (LEITE, 2014, p. 3)

<sup>4</sup> Este trabalho teve início em 2021, na monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras, intitulada “Performatividades e autorias no *Slam das Minas-SP*: a voz viva da literatura marginal contemporânea”.

<sup>5</sup> É importante destacar que o RAP vem da cultura Hip Hop, na qual performance (vista nas chamadas batalhas, termo que foi emprestado ao slam), ritmo rápido, rimas e denúncias sociais e políticas são marcantes e também integram o movimento consolidado como *Slam Poetry*.

Ao lado dos saraus, os slams também têm se ampliado de forma significativa, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, reforçando a centralidade da oralidade para a compreensão da literatura periférica. Essa modalidade de campeonato de poesia surgiu nos anos 1980 nos Estados Unidos, em Chicago, chegando ao Brasil nos anos 2000, através de Roberta Estrela D’Alva<sup>6</sup>, onde constitui um espaço e uma ferramenta fundamentais para as autorrepresentações de grupos marginalizados. O nome deriva de uma onomatopeia de língua inglesa que representa o som de uma batida de porta ou de janela e foi cunhado por Marc Kelly Smith, trabalhador da construção civil e poeta, para denominar as competições de performances poéticas promovidas em Chicago.

Por mais que os saraus e os slams possuam pontos de contato, eles se distinguem em algumas características. Jéssica Balbino, pesquisadora de literatura marginal contemporânea, destaca suas diferenças, centradas principalmente na competitividade determinante da dinâmica dos slams:

[...] embora tenha em seu carro-chefe a oralidade, os slams diferem-se dos saraus pelo tom de competitividade. Enquanto neste primeiro os espectadores vão para ouvir poesia e, por vezes, fazem uso do microfone também para declamar e ler textos, no segundo, é necessário obedecer uma dinâmica pré-estabelecida de ordem e ainda contar com as notas dadas pelos jurados, que são determinantes para definir quem é o vencedor. (BALBINO, 2016, p. 152)

Assim, será preciso analisar as implicações da oralidade e da competitividade nos slams, bem como a abertura da possibilidade de autorrepresentação de autores periféricos na literatura. Além de compreender o contexto literário de produção poética do *Slam das Minas-SP* que propiciou que essas características emergissem, é necessário situá-lo, assim como esta pesquisa, na chamada quarta onda<sup>7</sup> do feminismo. De acordo com Perez e Ricoldi,

[...] as características dos movimentos feministas brasileiros, acentuadas nos últimos cinco anos, apontam para uma quarta onda do feminismo. A quarta

---

<sup>6</sup> Isso ocorreu, mais precisamente, em dezembro de 2008, quando ela fundou o ZAP!, slam em São Paulo cuja sigla significa “Zona Autônoma da Palavra”. D’Alva também foi uma das fundadoras da primeira companhia de teatro hip hop do Brasil, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, e da Frente Três de Fevereiro.

<sup>7</sup> É possível aproximar as ondas do feminismo do que Tarrow (1994) define como ciclos de protestos, ou seja, fases de intensificação de conflitos em que o protesto público ganha força, difundindo-se de modo amplo em diversos setores da sociedade. Vale destacar também que os períodos e as características gerais de cada onda são variáveis entre os países e as perspectivas teóricas, aqui falaremos mais especificamente sobre o contexto brasileiro.

onda no Brasil tem sido caracterizada a partir de três traços principais: a mobilização construída e divulgada na internet, a interseccionalidade e a atuação por meio de coletivos. Detalhando melhor, a expansão do acesso à internet possibilitou a construção e divulgação de diversas vertentes feministas que combatem o machismo, o racismo e a LGBTfobia (fobia de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros). O feminismo interseccional acolhe todas essas clivagens, despontando como uma das vertentes mais importantes. O tipo de movimento que encampa essas lutas também se modificou: agora os coletivos são também responsáveis pela discussão e atuação em prol dos feminismos. (PEREZ; RICOLDI, 2018, p.4)

Desses três traços principais definidores do que se considera por muitos estudiosos<sup>8</sup> como a quarta onda feminista, abordaremos com maior profundidade a interseccionalidade, debruçando-nos sobretudo no feminismo negro e no transfeminismo, que, conforme apontado por Heloísa Buarque de Hollanda, em “Explosão feminista” (2018), adquiriram grande visibilidade e impacto na contemporaneidade:

As diferenças entre as mulheres e as demandas específicas que essas diferenças propõem são grandes e há muito se manifestam política ou teoricamente - mas, com certeza, sem a impressionante visibilidade que ganhou nesta quarta onda, especialmente com a explosão do feminismo negro e do transfeminismo, os movimentos de maior impacto desse momento, no meu ponto de vista. (HOLLANDA, 2018, p. 242)

Tendo esses contextos literários e sociais da atualidade em vista, dividimos este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, analisaremos as relações entre oralidade e competitividade presentes nas performances documentadas ao longo de 2019 no *Slam das Minas-SP*. Para tanto, será necessário observar inicialmente a abertura de possibilidades advindas da literatura oral, que propiciam a mutabilidade tanto dos poemas performados quanto dos papéis desempenhados pelos participantes dos slams, evidenciando uma estrutura viva de produção literária. Outra questão fundamental é a maneira como o corpo das poetisas se torna parte indissociável de sua literatura, assim como a audiência, cuja participação remete ao retorno de tradições da poesia trovadoresca.

No segundo capítulo, trataremos da questão da autoria. As contribuições de Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2000) no século XX sobre esse assunto serão retomadas, de modo que, a partir delas, será discutida a hipótese do “retorno do autor” na literatura

---

<sup>8</sup> Por conta da variabilidade dos acontecimentos que demarcam o início de cada onda, não é unanimidade na academia que a terceira onda feminista acabou e deu lugar à quarta. Entretanto, iremos considerar nesta pesquisa as perspectivas teóricas que apontam para o início dessa nova onda, especialmente aquelas presentes no livro “Explosão feminista” (2018), de Heloísa Buarque de Hollanda.

contemporânea. Assim, colocaremos em pauta as fronteiras entre realidade e ficção, e como elas se apresentam nas poesias performadas no slam estudado. Além disso, chamaremos a atenção para o fato de que esse retorno pode ser entendido como uma maneira de valorizar a inserção de sujeitos marginalizados no domínio literário, pensando especialmente na dimensão feminista interseccional do *Slam das Minas-SP*.

Já no terceiro capítulo, as performances dos poetas Midria Pereira e Ayo Lima no evento serão objetos de análise e comparação para convergir as hipóteses trabalhadas até então. Discutiremos quais são os temas presentes em suas poesias, como seus usos da língua podem ser entendidos e de que forma esses aspectos contribuíram para a definição de suas trajetórias nas edições acompanhadas durante o ano de 2019. Essa discussão será articulada a teorias relativas ao feminismo negro e ao transfeminismo, indo ao encontro do que o feminismo interseccional propõe. Por fim, os dois poetas motivarão uma reflexão acerca das diversas relações fronteiriças e muitas vezes contraditórias que são evidenciadas nos slams, além de questionar como a busca pelo pertencimento por parte de sujeitos marginalizados é vista nesses espaços.

## CAPÍTULO 1: A performance

### 1.1. O *Slam das Minas-SP*

Os slams de poesia são coletivos que surgiram no Brasil a partir dos anos 2000 nas grandes metrópoles brasileiras, em especial na cidade de São Paulo. Um de seus objetivos é projetar vozes historicamente excluídas do nosso domínio literário ao possibilitar que diferentes sujeitos divulguem suas poesias. Atualmente, o país conta com mais de 200 grupos espalhados por todos os estados, segundo o último levantamento feito pelo *Slam BR*. Apesar das distinções entre os grupos, todos apresentam como características comuns a oralidade e a competitividade. Os poemas são apresentados por meio da fala e a cada edição dos variados slams é eleito um vencedor para competir posteriormente no torneio nacional.

Um dos grupos de slam com maior projeção nacional é o *Slam das Minas-SP*, criado em 2016 pelas poetas Luz Ribeiro, Pamella Araújo, Carolina Peixoto e Mel Duarte. Destinado exclusivamente à apresentação de mulheres cis e pessoas trans, “as minas, monas e monstres”, ele busca garantir a representatividade dessas minorias nos campeonatos. A iniciativa surgiu no Distrito Federal em 2015, em decorrência do incômodo causado pelo baixo número de vencedoras mulheres (cis ou trans) nas competições de poesia. Com o passar do tempo, o *Slam das Minas* se espalhou para diversos estados além de São Paulo, como Bahia e Rio de Janeiro. Hoje, o *Slam das Minas-DF* não existe mais, mas o movimento com esse recorte de gênero se fortaleceu tanto nos últimos anos que, em outubro de 2023, houve a primeira edição do *Slam das Minas BR*, na qual uma curadoria selecionou onze poetas para representar seus estados na Festa Literária das Periferias (Flup) no Rio de Janeiro.

Carolina Peixoto (2017) destaca em entrevista a importância da criação de um espaço apenas para mulheres:

[...] Até a gente conseguir recuperar nosso lugar na história vamos precisar de um espaço só para negros, outro só para mulheres, outro para gays. Em 2015, na final do *Slam BR*, a primeira rodada tinha mais mulheres que homens, mas só uma passou para a segunda fase e ela não chegou à final. A gente participava desses espaços, mas ainda não estava sendo ouvida e reconhecida. [...] (ARAÚJO; PEIXOTO, 2017)

Pamella Araújo (2017) completa apontando as dificuldades práticas enfrentadas pelas mulheres em campeonatos de poesia no geral:

[...] Somos ensinados a não gostar de ouvir voz de mulher, porque “é irritante”, “é fina”, não queremos escutá-las. Aí quando você vai ouvir mulheres no microfone, falando poesia, acaba não dando nota para elas, porque já ouve com uma barreira, nem presta atenção no que estão dizendo. [...] (idem)

A fala de Araújo é corroborada por Alcoff, que, ao discorrer sobre a influência da localização social do falante e do ouvinte na recepção de um discurso, afirma:

Não apenas o que é enfatizado, notado e como é entendido, será afetado pela localização do/a falante e do/a ouvinte, mas o valor de verdade ou o status epistêmico também será afetado. Por exemplo, em muitas situações, quando uma mulher fala a presunção é contra ela; quando um homem fala, ele é geralmente levado a sério [...] (ALCOFF, 2020, p. 418)

Com essas perspectivas, podemos, primeiramente, comprovar a necessidade da criação de espaços em que ser mulher cis ou trans não conte como algo desfavorável ao falante. Além disso, é possível estender a crítica de Alcoff para refletir sobre o fato de que, nesses espaços de autorrepresentação, o valor de verdade advém justamente da circunstância de o enunciador ocupar uma posição social marginalizada e ser recebido por ouvintes quase sempre privilegiados, assim como veremos nos demais tópicos deste capítulo. Nos slams, é como se a lógica de legitimação usual da produção cultural e intelectual, que em larga medida apaga e desvaloriza corpos e mentes periféricos, fosse invertida. Segundo essa lógica, as poesias acabam ganhando ganhando, além da escuta, um status de verdade testemunhal que será problematizado no próximo capítulo.

Ao longo do ano de 2019, quando foi realizada a quarta edição do evento, acompanhamos as performances das participantes mensalmente, o que permitiu reunir o material que será analisado neste trabalho. Desde o início de 2021, a coletiva foi reestruturada, Mel Duarte e Luz Ribeiro não são mais do time de organizadoras, e a dinâmica do evento, com as interações presenciais do público, por exemplo, foi modificada por conta da pandemia e passou a ocorrer através de comentários nas redes sociais entre 2020 e 2022. Essas modificações certamente implicarão novas análises a respeito do futuro dos slams no país, no entanto, iremos nos deter ao cenário da época pré-pandemia em que documentamos a competição.

Em sua quarta edição, os poetas Midria e Ayo Lima se apresentaram em três encontros, incluindo a grande final do *Slam das Minas-SP*. Em todas as suas participações, Midria performou os poemas “Nóis é clitóris” e “Bastarda” e Ayo os poemas “Eu sou poeta” e “Quando eu nasci”. Por serem presenças frequentes no evento e terem características que os assemelham e ao mesmo tempo os diferenciam, suas performances foram escolhidas como objeto de comparação do terceiro capítulo. A partir delas, discutiremos questões como o limite das representações coletivas e individuais, o pertencimento e o não pertencimentos de determinados sujeitos nesses espaços e as relações fronteiriças que os slams propiciam, mesmo que não intencionalmente. Por ora, continuaremos discutindo as características das performances do slam destacando seu viés oral e competitivo.

## 1.2. A oralidade

Para analisar as participações das poetisas no *Slam das Minas-SP* e aprofundar as questões já citadas, trabalharemos, inicialmente, com o conceito de performatividade em associação com a oralidade, refletindo sobre o papel do público no evento e o corpo das poetisas como parte fundamental de sua literatura, o que mais tarde nos levará a discutir sobre a demanda por marcar autorias advinda desses movimentos marginais. De acordo com o sociólogo canadense Ervin Goffman:

A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute the other performances as the audience, observers, or co-participants. (GOFFMAN, 1956, p. 8)<sup>9</sup>

A definição de Goffman nos ajuda a pensar nos espaços performáticos como mutáveis, uma vez que os participantes trocam de papéis ora atuando como *performadores*<sup>10</sup> ora como público. Nos slams, essa alternância muda a concepção de uma literatura fixa, pautada pela escrita e cujo contato entre autores e leitores não se dá de maneira imediata. Os poetisas apresentam seus poemas e também integram o público uns dos outros, e até mesmo a audiência que não se apresenta atua nesse esquema ao aprovar ou reprovar os poemas, além de ser composta por uma parcela que atribui notas a eles. Assim, diferente da literatura escrita, há aqui possibilidades sempre abertas de transformações. Para a crítica literária e pesquisadora Graciela Ravetti,

Na ideia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físico e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade. (RAVETTI, 2002, p. 65-66)

---

<sup>9</sup> “Uma ‘performance’ pode ser definida como a ação de determinado participante em um determinado evento que influencia de algum modo algum dos outros participantes. Tomando um participante específico e sua performance como ponto de referência, podemos nos referir àqueles que contribuem com outras performances como audiência, observadores ou coparticipantes (tradução nossa).”

<sup>10</sup> Poetas que transmitem suas poesias a uma audiência por meio de performances orais.

Os slams ultrapassam o limite do suporte físico da literatura e dão uma aparente autonomia ao poeta, cuja mensagem não passa por mediadores tradicionais, como é o caso da produção literária submetida ao mercado editorial, por exemplo. O participante tem um retorno em tempo real do público, que grita, aplaude, dá notas e chega até a interferir diretamente na apresentação. Os jurados dos slams recebem placas nas quais devem escrever as notas ao final de cada performance; nelas, além das classificações, é comum que sejam escritas palavras de incentivo e aprovação. Os organizadores leem em voz alta essas classificações e os comentários, o que sempre provoca reação do resto do público, que, em geral, concorda com notas altas e protesta quando são dadas notas consideradas baixas.

A edição de agosto do *Slam das Minas-SP* foi realizada em frente à Penitenciária Feminina de Sant'Anna, no meio de uma avenida. Nesse caso, a interferência do público ficou especialmente evidente, uma vez que pessoas de fora do evento se manifestaram durante as performances e provocaram reação da audiência. Dois motoristas de carro passaram no meio da apresentação das poetas gritando “Bolsonaro”, por exemplo, interrompendo-as e gerando revolta por parte do público, que se sobrepôs através de mais gritos às vozes das poetas que se apresentavam. Naquele momento, mesmo que a reação dos motoristas não fosse decorrente dos poemas em si, vimos o potencial desses movimentos de provocar movimentações, positivas e negativas, daqueles ao seu redor. Slams são barulhentos e vivos, e, por isso mesmo, despertam algum tipo de emoção em quem passa por eles, gerando identificação, incômodo ou comoção.

Outro ponto destacado por Ravetti é o de que o corpo do poeta compõe suas produções nas performances, sendo o veículo de transmissão dos poemas e substituindo a escrita e o suporte físico dos livros. Na mesma edição citada, Luiza Romão, poeta marginal vencedora do Prêmio Jabuti em 2022 e pesquisadora de literatura periférica, fez uma performance de “Dia 1. Nome Completo” se jogando na grama da calçada enquanto declamava seus versos<sup>11</sup>:

eu queria escrever a palavra br\*+^%  
 a palavra br\*+^% queria escrever eu  
 palavra eu br\*+^% escrever queria  
 BRASIL  
 eu queria escrever a palavra brasil  
 aquela em nome da qual

---

<sup>11</sup> Optou-se, para ser fiel principalmente às escolhas de grafia, por utilizar aqui a versão escrita do poema de acordo com a publicada em livro pela autora em 2017.

tanto homem se faz bicho  
 tanto bandido general  
 aquele em nome de quem

a borracha vira bala  
 a perversidade qualidade de bem  
 aquela empunhado em canto  
 atestada em docs  
 que esconde pranto  
 mãe do dops  
 eu queria escrever a palavra brasil  
 mas a caneta  
 num ato de legítima revolta  
 feito quem se cansa  
 de narrar sempre a mesma trajetória  
 me disse “PARA  
 e VOLTA  
 pro começo da frase  
 do livro  
 da história  
 volta pra cabral e as cruzes lusitanas  
 e se pergunte  
 DA ONDE VEM ESSE NOME?”  
 palavra-mercadoria  
 brasil  
 PAU-BRASIL  
 o pau-branco hegemônico  
 enfiado à torto e à direto  
 suposto direito  
 de violar mulheres  
 o pau-a-pique  
 o pau-de-arara  
 o pau-de-araque  
 o pau-de-sebo  
 o pau-de-selfie  
 o pau-de-fogo  
 o pau-de-fita  
 O PAU  
 face e orgulho nacional  
 A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO  
 matas virgens  
 virgens mortas  
 A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO  
 pedro ejaculando-se  
 dom precoce  
 deodoro metendo a espada  
 entre as pernas  
 de uma princesa babel  
 costa e silva gemendo cinco vezes  
 AI AI AI AI AI AI-5

getúlio juscélino geisel  
 collor jânio sarney  
 a decisão parte da cabeça  
 do membro ereto

de quem é a favor da redução  
 mas vê vida num feto  
 é o pau-brasil  
 multiplicado trinta e três vezes  
 e enterrado numa só garota  
 olho pra caneta e tenho certeza  
 não escreverei mais o nome desse país  
 enquanto estupro for prática cotidiana  
 e o modelo de mulher  
 a mãe gentil

Ao final da performance, sua pele estava vermelha e marcada, o que, junto com o impacto de assistir à queda repetida de uma pessoa no chão, deu uma nova dimensão ao poema performado. A figura da poeta machucada era tão perturbadora quanto os temas tratados por ela, a violência colonizadora, a violência ditatorial e a violência contra os corpos femininos. Ademais, o fato de ela ser uma mulher contribuía para a força da imagem construída ao longo dos poucos minutos de apresentação, uma vez que falar sobre essas violências sob o ponto de vista feminino não teria o mesmo efeito se a performance fosse realizada por um homem cis. Aqui, vemos um exemplo claro do que dissemos ao analisar o valor de verdade apontado por Alcoff (2020) no contexto do *Slam das Minas-SP*. Não sabemos se Romão passou pelas violências descritas, mas sua performance faz mais do que uma denúncia genérica àquilo que descreve, tanto que é possível, inclusive, visualizá-la em seu corpo lesionado.

Na interpretação de Neves e Santos (2023) do poema em questão,

O “pau/árvore” se transmuta no “pau/falo masculino”, que, por sua vez, se associa ao “poder do macho”. E como vivemos em uma sociedade em que, historicamente, os homens detêm o domínio sobre as mulheres, o pau/falo adquire aqui um sentido não apenas sexual, mas também de poder, sendo, por essa razão, motivo de ostentação (“face e orgulho nacional”) dos cis-heteropatriarcados. Na poesia-denúncia de Luiza Romão, esse poder é simbolicamente representado pelo “pau”, instrumento de violências, que se multiplicam em diversos tipos ao longo dos versos, embora a violência sexual seja a primeira a ser anunciada [...] (NEVES; SANTOS, 2023, p. 108)

Assim, vemos um poema de caráter fortemente feminista e de denúncia das opressões patriarcais, vivenciadas cotidianamente por muitas mulheres por meio de estupros e assédios diversos, o que impulsiona a identificação, ou ao menos a empatia, da audiência feminina, de modo imediato. A performance citada é representativa de um fenômeno comum nos slams: os poetas se inserem pessoalmente nos poemas para

representarem um coletivo, ou seja, seus corpos individuais carregam os grupos que se identificam com eles. No caso de Luiza Romão, ela leva para a performance o corpo que a identifica socialmente como mulher. Sua voz, sua aparência, suas roupas, todos os signos representativos do que se convencionou como feminilidade se misturam com as palavras da poeta. Ali, Luiza era Luiza, mas Luiza também era um pouco de todas as mulheres que a assistiam. Esse fenômeno nos exige considerar como a figura do autor é construída na contemporaneidade e de que modo ela contribui para a valorização de vozes plurais na literatura. Posteriormente, nos capítulos seguintes, retomaremos essas questões para analisar a figura de autoria nos slams bem como as performances de Midria Pereira e Ayo Lima.

Retornando às características advindas da oralidade, Jorge Glusberg, crítico e curador de arte contemporânea, complementa o raciocínio de Ravetti ao fazer uso dos axiomas saussurianos da linguagem para esquematizar como se dá a comunicação por meio da performance. O autor chama a atenção para um terceiro elemento a ser considerado nas análises das apresentações dos slams:

Abordando a arte da performance a partir dos eixos linguísticos paradigmático e sintagmático (para adotar os axiomas saussurianos da linguagem), devemos ter em conta que o discurso do corpo se forma, como qualquer outro ato comunicacional, a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem o sintagma. Contudo, enquanto nos demais processos de comunicação a seleção se realiza de acordo com um número finito, fechado, nas performances não existe tal fechamento: o paradigma é aberto. Ao atuar o *performer* cria; e, nesse sentido, enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática. (GLUSBERG, 2013, p. 77)

Os dois eixos definidos por Saussure seriam os responsáveis pela comunicação. O sintagma (eixo horizontal) é aquele que faz combinação entre os componentes de uma oração para que ela possua uma ordem e linearidade estabelecidas pelas regras de cada língua. O paradigma (eixo vertical) é o eixo das relações associativas, cuja função é selecionar entre o vocabulário do indivíduo a melhor escolha de palavras para determinada situação comunicacional. O que as performances modificariam nesse esquema é a possibilidade de deixar essa seleção constantemente em aberto. O corpo, a voz, possíveis improvisações e/ou esquecimentos moldam a performance de uma maneira muito distinta do texto escrito. Por conta disso, cada performance e cada “performador” abre novas possibilidades de transmissão de um mesmo poema.

A poeta Laura Conceição, na edição de setembro, emitiu o seguinte comentário após uma performance: “num slam, falta tempo, em outro, sobra. Como pode? É a mesma poesia”. Ao fazer o questionamento com um tom de indignação bem-humorada, ela sintetiza a falta de previsibilidade e a inconstância advindas da oralidade. Podemos dizer que não se trata da “mesma poesia”, apesar de inicialmente parecer que sim. A poesia, quando escrita, não altera sua forma e seu conteúdo, mas, quando ganha vida por meio da voz e do corpo das poetas, acaba se transformando em outra, que, por sua vez, nunca mais irá se repetir. A cada slam, a cada performance, a cada vocalização das palavras originalmente escritas, ocorrem mudanças. Nesse caso, elas foram percebidas por Laura Conceição por conta do tempo disponível de apresentação, um elemento que mostra concretamente a diferença entre uma performance e outra. No entanto, nem todas as mudanças são facilmente perceptíveis, e por isso faz sentido que nem mesmo as poetas se deem conta delas.

Ainda, no caso do *Slam das Minas-SP*, como já foi adiantado na descrição da edição que ocorreu no meio de uma avenida, é preciso ter em vista que se trata de um evento itinerante. Isso torna relevante levar em consideração os espaços onde as edições acontecem. Eles influenciam diretamente nas possibilidades de interações externas, de movimentação dos poetas durante suas performances e, ainda, nos perfis do público. Todas essas variáveis, corpo, linguagem e espaço, complexificam a análise dos slams e dão forma a uma literatura muito representativa da contemporaneidade e, ao mesmo tempo, semelhante a outras tradições local e temporalmente diversas, como iremos observar.

Ao trabalhar com a oralidade, os slams marcam, então, a necessidade de compreender a performance como parte indissociável dos textos, não os analisando separadamente da interação social, como era do caso da literatura escrita, da qual se faz geralmente uma leitura solitária. Segundo Ester Jean Langdon, pesquisadora de antropologia da UFSC:

Originalmente o estudo de literatura oral, através da análise de mitos na antropologia, teve enfoque nos textos fixos que poderiam ser analisados para seu conteúdo, revelando informações sobre uma cultura particular e sua linguagem ou sobre a psicologia e mentalidade primitiva. Mas recentemente, o estudo de narrativa tem ido além destas preocupações tradicionais e já concebe que a narrativa, como expressão oral, faz parte dos gêneros dramáticos e performativos marcados por qualidades estéticas e emergentes através da interação social. (LANGDON, 1999, p. 14)

As qualidades estéticas de cada performance de slam são analisadas pelo júri escolhido dentre o público, responsável por atribuir notas de zero a dez. É justamente o público que irá determinar o sucesso de um poeta nas competições, aproximando leitores e autores em um movimento imediatista que parece dialogar com a velocidade da contemporaneidade, mas que, além de ter uma influência do arcadismo e do RAP (LEITE, 2014), também constituiu a poesia trovadoresca e a cantoria nordestina. Por causa dessa aproximação entre poeta e audiência, é importante pensar quem são os interlocutores das poetas, quais são seus critérios de avaliação e como o local de realização de um slam pode atrair determinado público e excluir outro.

A interferência do público, o papel do corpo dos poetas e a abertura de possibilidades de transmissão dos poemas são consequências da performance oral. A literatura falada é o que permite uma troca simultânea entre autores e audiência, a fusão de poemas e poetas, e a mutabilidade dos textos. Os slams de poesia, assim como os saraus realizados nas periferias de São Paulo desde os anos 2000, podem ser entendidos como movimentos que marcam uma espécie de “retorno”, ou talvez caiba melhor o uso dos termos “revitalização” e “transposição”, da tradição oral na literatura contemporânea. Apesar de essas expressões marginais terem se firmado como grandes movimentos da atualidade, nos antigos círculos de poesia trovadoresca também era possível observar as transformações dos poemas possibilitadas pela performance e como a literatura se constituía a partir da troca entre poetas e ouvintes.

A poeta e performadora Sarah Kay descreve o funcionamento dos circuitos poéticos de Portugal do século XIV:

The performer therefore represents the traditional to the audience just as he represents the audience to itself. If the tradition did not exist to inform the audience (or rather, its elite members), the audience would not exist, the song would not be intelligible, and the singer could not sing. In this sense, singer and audience are all subject(s) – to one another and to antecedent songs. But the performer also intervenes with his audience and their common tradition. The 'old' becomes 'new' as he sings it, makes it present, and bears witness to it. The 'newness' of song marks the importance of performance as process and interaction between the singer and his audience, and between the poet and his literary inheritance. (KAY, 2003, p. 170)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “O performer, portanto, representa a tradição para o público, assim como ele representa o público para si mesmo. Se não existisse a tradição de informar o público (ou melhor, seus membros da elite), o público não existiria, a música não seria inteligível e o cantor não poderia cantar. Nesse sentido, cantor e público são todos sujeitos – um ao outro e às canções antecedentes. Mas o performer também intervém no público e na tradição. O ‘velho’ torna-se ‘novo’ à medida que ele o canta, o torna presente e o testemunha. A “novidade” da canção marca a importância da

A autora assinala como as performances de poesia do período eram responsáveis por alterarem muitas vezes textos antigos que frequentemente eram retomados pelos poetas, marcando um movimento em que os trovadores e a audiência eram igualmente ativos e determinantes para a produção de novas poesias. Crabbé-Rocha também chama a atenção para essa relação:

[...] ao entregar a obra no próprio ato de produção, o autor prescinde de qualquer possibilidade de retoque ou melhoria do seu texto. Para mais, o sistema de comunicação oral imediata, a um público plural e presente, retira-lhe o espaço de mistério, de mútua incógnita que, paradoxalmente, une e separa o autor e o seu leitor. (CRABBÉ-ROCHA, 1979, p. 18)

O autor faz referência a um sistema muito antigo, mas poderia muito bem estar falando dos slams. É claro que, no caso dos movimentos contemporâneos, os poemas são escritos antes das apresentações, não se trata de um jogo de improvisos, mesmo assim, os autores se arriscam por se exporem a inúmeras variáveis. Para contextualizar esses movimentos e enxergar suas potencialidades, é necessário pensar onde eles ocorrem — ponto que já adiantamos, mas sobre o qual discorreremos mais detidamente adiante —, quem os assiste e como os participantes se portam. Apoiadores de Bolsonaro e marcas em um corpo integram tanto a literatura produzida nesses espaços quanto as palavras, os versos e as sonoridades das poesias. Sobretudo, quem performa esses poemas constrói seus significados tanto quanto os usos linguísticos e as temáticas, pois autores e leitores estão frente a frente, ademais, os segundos são responsáveis por julgar e atribuir notas às produções dos primeiros.

A relação entre a poesia medieval e os slams pode parecer distante, entretanto, quando pensamos em um movimento posterior ao trovadorismo e anterior aos slams, o dos cantadores nordestinos, podemos entender a oralidade como uma tendência literária que se reformula ao longo do tempo, de acordo com contextos históricos e localidades específicas. As potências da oralidade e da performance presentes nas poéticas portuguesas do século XIV e nas nordestinas dos séculos XIX e XX foram, em alguma medida, revitalizadas nos anos 2000 e transpostas para o contexto periférico de grandes metrópoles brasileiras, indicando, assim, que, mais do que um retorno da tradição oral, podemos pensar em uma

---

performance como processo e interação entre o cantor e seu público, e entre o poeta e sua herança literária (tradução nossa).”

continuidade de algo que não foi de fato interrompido e suprimido inteiramente pela tradição escrita.

Ao comparar os trovadores medievais galego portugueses e os cantadores nordestinos brasileiros, Aguiar (2000) aponta uma concepção *scriptocentrista* na nossa historiografia literária:

se tanto os trovadores medievais quanto os cantadores nordestinos fizeram e fazem uso da oralidade na composição e difusão de suas obras, por que somente os primeiros são considerados dignos de serem incorporados à história da literatura luso-brasileira? Considero que isso parte de uma concepção não só classista como também *scriptocentrista* da historiografia da literatura. Aos primeiros, por serem em grande parte nobres, mesmo que possivelmente pouco alfabetizados, é atribuída a primazia da escrita, ignorando-se os inúmeros indícios que apontam para a sua performance oral. Aos segundos, principalmente por, no início da cantoria no Nordeste, pertencerem às classes populares, sendo na maioria das vezes analfabetos, mesmo que hoje haja inúmeros cantadores com curso superior e que teorizam sobre o seu fazer poético, é outorgada uma pecha de artistas menores, excluindo-os do sistema literário [...] (2000). (ibidem, p. 260)

Aguiar levanta a questão de as cantorias nordestinas não adquirirem o mesmo status literário da poesia medieval, o que seria incoerente dadas suas similaridades. Para ele, a diferença entre as classes sociais dos produtores de cada movimento é o que baseia essa diferença de tratamento na historiografia literária, além de também haver uma tendência a abafar o caráter oral do trovadorismo por existirem registros escritos datados da época. Os *slammers*<sup>13</sup>, assim como os cantadores, são de origem marginal, fato que certamente influencia na relutância por parte da academia em legitimá-los como produtores de literatura. Notamos, dessa maneira, que, mesmo após certo distanciamento temporal em relação à produção nordestina, esse ainda parece ser um critério definidor do que é ou não literatura e, portanto, do que deve ou não ser incorporado à historiografia literária.

Do pensamento de Aguiar, é importante ainda destacar dois pontos. O primeiro diz respeito à associação entre oralidade e baixa escolaridade, algo que contribui para sua desvalorização em uma sociedade centrada na escrita e no conhecimento que passa pelas vias formais de educação. A tentativa apontada pelo autor de deixar de lado o aspecto performático do trovadorismo é também uma tentativa de elevar seu valor estético e cultural sob o viés dessas concepções preconceituosas. Outro ponto é o cuidado que devemos ter ao apontar as incoerências entre as valorações diversas dos movimentos, pois, ao dizer que há vários cantadores com educação superior que teorizam sobre sua própria literatura (da mesma

<sup>13</sup> Poetas que competem em slams de poesia.

forma que há slammers universitários e pesquisadores de literatura marginal), corre-se o risco de validar esse critério para decidir o que é digno de se chamar de literatura.

Dito isso, apontamos que a comparação entre os movimentos se justifica pela necessidade urgente de revisão de um cânone literário que põe a cantoria como “sub ou paraliteratura” (ibidem, p. 274), da mesma forma que faz com os slams, mas exalta a literatura portuguesa do século XIV, algo que pode ser constatado pelo fato de ela ser um dos conteúdos programáticos da educação básica brasileira. Ainda para Aguiar, essa postura

[...] se deve, sobretudo, a sua [das cantorias] origem e difusão popular. Entretanto, ao relacioná-la com uma poética já arraigada na história da literatura luso-brasileira, a literatura medieval galego-portuguesa, demonstrando inclusive que a nossa cantoria de repente pode lançar luz para pontos obscuros dessa produção, contribuo para retirar esse fazer poético do apagamento e silenciamento historiográfico, contribuindo para a sua incorporação na historiografia literária [...] (ibidem, p. 274)

Sendo assim, é preciso reconhecer as implicações de a literatura dos slams estar intrinsecamente ligada à oralidade: sua relação direta com a performance, desdobrando-se no papel definidor do público e da corporeidade dos poetas em sua produção; as possibilidades sempre abertas de mudança das poesias; a relação entre ela e demais movimentos literários, de maneira mais direta com o arcadismo, por conta dos saraus, e o RAP, como aponta boa parte da fortuna crítica a seu respeito, mas também com a poesia medieval e a cantoria nordestina; e, por fim, a tendência a encará-la como menor por supostamente ser fruto de “culturas iletradas” que não têm domínio da escrita. Todas essas implicações ajudam a compreender os efeitos que os slammers causam na literatura contemporânea, bem como a localizar essa literatura em um contexto temporal e espacial, e a atingir o que é provavelmente o objetivo central deste trabalho: consolidar as poesias performadas nos slams como parte fundamental da nossa historiografia literária.

### 1.3. A competitividade

O *Slam das Minas-SP* segue as três regras básicas da maior parte dos coletivos: os poemas devem ser de autoria da artista que vai apresentá-lo, a performance deve ter no máximo três minutos e não podem ser utilizados figurinos, adereços nem acompanhamento musical. A partir dessa dinâmica, o público atribui notas<sup>14</sup>, que são, em sua maioria, muito altas e parecidas. A diferença entre as médias das poetas é em geral de alguns décimos e é muito difícil que algum poema ganhe menos do que 9,0, o que, quando ocorre, é imediatamente recebido com um grito uníssono de “credo!”. Nas primeiras edições acompanhadas do *Slam das Minas-SP*, esse fato gerou um certo incômodo, pois não parecia haver critérios bem estabelecidos para que os poemas fossem classificados. Com o tempo, foi compreendido que era mesmo difícil que houvesse esse estabelecimento, já que as juradas não conversam previamente entre si sobre o que irão avaliar e, no fim das contas, são pessoas diferentes que, além de tudo, estão lidando com a subjetividade artística. Ademais, veremos adiante que existiam sim critérios, ainda que implícitos.

Quando questionadas, a maior parte das juradas dizia preferir que as apresentações não recebessem notas, já que lidavam com arte e questões delicadas, como racismo, violência policial e machismo, e que se sentiam pressionadas pelo resto do público a darem notas altas. Era comum que, na primeira apresentação das edições, houvesse juradas inexperientes que davam uma nota considerada baixa, ou seja, abaixo de 9,0, elas então eram repreendidas pela audiência e, na próxima apresentação, adequavam-se aos padrões das médias elevadas. Isso acabava, em quase todas as edições, prejudicando a primeira poeta a performar, colocando em cena uma das falhas desse sistema avaliativo.

É curioso que a competitividade, um dos aspectos centrais do slam e justamente um daqueles que o diferencia dos saraus, segundo já apontado por Balbino (2016), seja pouco compreendida no slam analisado. As competidoras de cada edição não costumavam variar muito, apesar de se tratar de um slam de grandes proporções, isso conferia uma atmosfera intimista entre elas, que afirmavam repetidas vezes que não se importavam com as notas e estavam lá principalmente para compartilharem poesia com suas semelhantes. De modo paralelo, certamente esse fato contribuía para que elas conhecessem as estratégias de suas adversárias e pudessem pensar em maneiras de ganhar destaque. O *Slam das Minas-SP*

---

<sup>14</sup> Cinco juradas são escolhidas aleatoriamente pelas organizadoras dentre as pessoas da plateia e dão notas a cada performance. A média parcial das poetas é calculada excluindo a melhor e a pior nota. As três notas restantes são somadas e o resultado é dividido por três.

oferecia prêmios em dinheiro e várias poetisas pertenciam a contextos financeiros vulneráveis, sendo assim, mais do que ganhar um troféu, estava em jogo conseguir algum tipo de sustento a partir da sua produção de literatura. Tendo isso em vista, não podemos desconsiderar a importância que a competição e, por consequência, a premiação adquiriam para elas. Outro elemento que merece destaque é a nomenclatura “batalha de poesia”. Herança do Hip Hop, o termo não deixa dúvidas de que o objetivo do evento é fazer as participantes competirem entre si.

Uma das poucas poetisas que nunca tinham performado no *Slam das Minas-SP* era Rebeca, competidora do evento de abril. Sua apresentação foi a menos profissional quando comparada às das competidoras daquela edição. Ela esqueceu um dos poemas a ser apresentado e sua performance era muito diferente das outras: ela estava descalça e se movia de um lado para o outro do palco, às vezes até saindo dele. Também usou um tom de voz elevado do início ao fim, não modulando a voz para chamar atenção para as partes mais impactantes do poema, por exemplo, tornando seu conteúdo um pouco confuso e difícil de acompanhar. Sua postura pode ter chamado mais a atenção do público do que os poemas em si. Seus temas versavam sobre desigualdade social, abuso e discriminação, sendo exemplificados por suas vivências pessoais — conferindo um teor de verdade aos relatos (“por causa da minha aparência me chamaram de ladra”, “meus amigos estão tudo se matando”, “minha família é a rua”, “fui abandonada pelos meus pais com dois anos”, “fui abusada dos nove até os treze”, “a pessoa que me apadrinhou foi a pessoa que mais me estuprou”).

Rebeca acabou sendo uma das primeiras eliminadas de abril e algo semelhante ocorreu na final, em outubro. Samara, uma poeta muito jovem vinda de Fortaleza, ganhou uma edição extra do *Slam das Minas-SP* que ocorreu durante a Bienal Internacional do Livro do Ceará. Isso deu direito a ela de participar da final em São Paulo, quando batalhou com as vencedoras das edições oficiais de 2019. Na época, Samara era adolescente e só estava habituada a performar em eventos da sua escola, organizados por sua professora de literatura. A poeta procurava ter uma postura incisiva ao performar seu poema, gesticulando e elevando seu tom de voz em diversas passagens, mas o fato de ter lido em seu celular e hesitado em alguns versos prejudicou a fluidez da apresentação e ela foi eliminada já na primeira rodada. Samara não estava plenamente inserida no cenário da poesia marginal, por mais que tivesse vencido um dos campeonatos promovidos pela coletiva. Sendo assim, tanto Rebeca quanto Samara nos fazem pensar que a experiência adquirida pela presença recorrente nos slams foi fundamental para a manutenção das poetisas

na competição e suas posteriores vitórias nas edições. Essa familiaridade com o evento dava às poetas a possibilidade de saber como se comportar em cena, como utilizar seu corpo e sua voz de modo mais apropriado para performar seus poemas.

A exceção a essa tendência era a poeta Izi Ferro. Assim como a maioria das participantes, ela era uma presença recorrente no *Slam das Minas-SP*, mas em nenhuma das edições de 2019 passou para a terceira rodada de apresentações. Izi relatou que tinha consciência de que não seria aprovada, no entanto, gostava de usar o espaço para divulgar sua poesia. Ela parecia sempre muito deslocada, pois seus poemas falavam sobre a infância e o interior, e utilizavam uma linguagem muito subjetiva, com metáforas e construções de histórias. Sua voz mantinha a mesma entonação do início ao fim e ela quase não se movimentava no palco. Se, por um lado, Rebeca e Izi se diferenciavam por a primeira utilizar uma linguagem mais recorrente nos slams, com descrições mais literais das violências vividas por ela — por consequência, adequando-se mais ao que era esperado naqueles espaços —, elas se assemelhavam por não construírem uma boa performance, algo irremediável na competição. Ressaltamos novamente que essa performance mal construída advém, no caso de Rebeca, de um exagero de movimentos e de um tom de voz constantemente elevado, e, no caso de Izi, do extremo oposto: nenhuma movimentação de palco e um tom de voz monótono, postura que seria mais adequada em saraus, nos quais não há o elemento competitividade.

Naquele local, era esperado que se tematizasse violências, preconceitos e críticas políticas de forma direta, muitas vezes, com agressividade e gestos expressivos, ainda que não exagerados a ponto de se sobrepor aos poemas. Diferente da performance analisada de Luiza Romão, na qual seu corpo compunha sua narrativa e os temas eram de fácil apreensão e identificação, nas performances de Izi Ferro não havia apelo a um coletivo por seus poemas não utilizarem uma linguagem autoevidente. Além da presença corpórea pouco expressiva, ela falava de experiências muito particulares, cujo tema central poderia dizer respeito a um grupo maior de mulheres, mas, por conta da maneira como foram performadas, diziam muito mais respeito a ela mesma:

Eu me pergunto:  
 Quantas cobras a minha mãe matou na vida?  
 Teve um dia que ela matou sete  
 Matava e virava de barriga pra cima  
 Punha na soleira da porta  
 Tinha um homem que tinha uma cobra venenosa  
 Ele não tinha rosto

Ele tinha uma mão grande  
 Que ele ia pondo no vão entre a porta e o teto  
 Minha mãe me ajeitou na cama e disse:  
 “Shiu! Quieta! Nem um piu!”  
 E pegou a foice, disse:  
 “Venha, coloque a mão se for homem”  
 Colocou, a foice pegou certa, a mão sumiu

[...] <sup>15</sup>

Izi Ferro elabora uma metáfora para falar sobre abuso. No poema, a mãe que matava cobras por morar na zona rural de repente se depara com um homem que tinha uma “cobra venenosa” e uma “mão grande”, levando-a a defender ela mesma e a filha. O homem sem rosto poderia ser um desconhecido ou um conhecido que se escondia ou era escondido de Izi por sua mãe, que a protegia de sofrer tentativas de abuso. Esse tema também está presente, como vimos, na poesia de Luiza Romão e na de Rebeca. Porém, apesar de conter uma denúncia e ter um caráter testemunhal, seu apelo temático foi menor do que o das outras competidoras, provavelmente porque, além de sua performance ter um tom mais intimista e sem variações, a interpretação do poema não é tão imediata. Ainda que Rebeca não tenha se saído bem, ela acertou em explicitar as violências das quais foi vítima, já que é preciso ter em vista que as juradas não têm tempo de maturar o conteúdo das produções antes de atribuir notas a elas. Todo o processo ocorre de forma muito rápida e o efeito imediato que as performances causam é o que determina o sucesso de uma poeta na competição.

Outro fator que contribui para a atribuição de notas mais baixas é a não abordagem de violências e de denúncias sociais e políticas. Na edição de abril, a poeta Kimani foi para a final com Midria após uma sucessão de disputas acirradas, nas quais as duas performaram poesias que tematizavam o racismo e o machismo. Houve empate após o duelo final, por isso, cada uma performou mais uma poesia, às quais não foram atribuídas notas, em seguida, o júri votou na favorita da noite. Midria saiu como vencedora por unanimidade após Kimani performar o seguinte poema:

[...]

tudo com um virginiano é milimetricamente calculado  
 meu amigo até surta se eu mudo a ordem  
 e eu, capricorniana teimosa, coloco arroz por cima do feijão

<sup>15</sup> As poesias utilizadas neste trabalho que não possuem referência bibliográfica foram registradas ao longo da pesquisa de campo e posteriormente transcritas por mim.

aí eu me apaixonei por um geminiano  
aquele de terra nunca dantes navegada  
metade confuso outra metade noiado  
e o restante bipolar mesmo

[...]

mas voltando ao encontro  
sabe aquele momento em que faz um silêncio entre ambos os lados?  
você não sabe se tudo vai dar certo  
se você vai desativar a conta do Tinder  
ou se tudo vai dar errado  
deu errado  
talvez na hora em que a camisinha estourou  
e ele jogou a culpa pro teu lado  
homens, nenhum bebê é gerado de um dedo  
mas o gozo só é servido pra um dos lados  
mulher, escolhe pois entre tua vida e a de quem você ama

[...]

Kimani provocou risadas na plateia em um primeiro momento, quando falou sobre os signos de possíveis pretendentes. Em seguida, o tom da poesia muda bruscamente e ela critica a postura de homens que abandonam mulheres após engravidá-las e levanta uma problemática envolvendo o aborto. No verso “homens, nenhum bebê é gerado de um dedo”, seu tom de voz se eleva e o público começa a se dar conta de que o conteúdo da produção irá mudar. A poesia é pouco coesa e a mudança de tom pareceu deixar a audiência um pouco confusa. Se antes dessa performance as juradas protestaram por terem que escolher entre Kimani e Midria, em seguida, pareceu não haver mais dúvida, já que, dos cinco votos, nenhum foi para Kimani.

É interessante abordar que Kimani foi a vencedora do *Slam BR* daquele mesmo ano e posteriormente representou o Brasil no campeonato da França. Um trecho da poesia que definiu sua vitória é transcrita a seguir:

[...]

Oxalá preto também sabe o que é ter medo de ser morto  
Eu não uso mais turbante nem adereço  
Já prendi os cabelos, já mordi os beijo  
Eu sei que te incomoda minha gengiva escura, meu jeito de rua  
Mas sou eu quem faço sexo no escuro por ter vergonha de me verem nua  
Eu sempre odiei esse nariz e tudo que podia fazer nele eu fiz  
Ainda mais pregador pra diminuir o nariz, mais secador pra diminuir a raiz  
Mas o doutor pra me acusar de um crime que eu nunca, nunca cometi  
Doutor, hoje não tem mais balanço, não tem ginga  
Não te dou motivo de ranço nem de briga

Mas pede pras voz parar, as voz da intuição porque elas sempre diz: mais  
 um corpo preto no chão (3x)  
 Sinhá, por que eu vejo os meus morrendo todo dia?  
 Meu povo parece gado marcado, cordeiro embolado  
 Eu cansei de perder a batalha sem nem ter entrado na guerra  
 Aos pretos, a sua santíssima trindade: aos pretos a morte, a margem ou as  
 grades

[...]¹⁶

No verso “eu sei que te incomoda minha gengiva escura” (grifo nosso), Kimani se refere a um interlocutor que se diferencia racialmente dela, uma vez que, por causa dele, ela parece tentar se adequar ao padrão branco ao não usar turbante e esconder traços como boca, nariz e cabelo devido ao medo de ser morta, além do sentimento de vergonha. Em seguida, ela utiliza os vocativos “doutor” e “sinhá”, evidenciando o distanciamento desses interlocutores em relação a ela, que se revelam ocupantes de posições sociais elevadas e de autoridade. Ao final da citação, Kimani denuncia a situação dos pretos no Brasil, marcada pelo extermínio, pela marginalização e pelo encarceramento. Esse é um poema exemplar daquilo que é esperado encontrar nos slams. Denúncias sociais verbalizadas explicitamente por um corpo que sofre com essas violências e perseguições denunciadas. Kimani também tem uma ótima presença de palco, respeitando os limites do espaço destinado às apresentações e gesticulando de maneira mais ou menos incisiva dependendo do momento textual, além de utilizar sua voz de modo a compor a performance, com ritmo e entonação que marcam medo, raiva, indignação e desconforto, por exemplo. Ao comparar essa performance com a citada anteriormente, realizada no *Slam das Minas-SP*, notamos como a construção temática é definidora da aceitação do público. É possível arriscar dizer que Kimani, ainda que tenha se utilizado bem de sua corporeidade e voz no primeiro caso, não teria levado o prêmio se nessa rodada final do *Slam Br* de 2019 tivesse escolhido o mesmo poema que performou na batalha com Midria em abril.

Outro caso que mostra a importância de associar a construção temática dos poemas com a performance é a participação da poeta Vic Sales no *Slam das Minas-SP* de agosto, edição da qual saiu vencedora, mas obteve a pior média na primeira rodada de apresentações. Ela só não foi eliminada porque naquele mês poucas poetisas estavam concorrendo e as organizadoras decidiram passar todas para a segunda rodada. Nesse

---

¹⁶ Poema retirado do vídeo “Do Grajaú (SP) para a França: Kimani vence o *Slam BR* 2019”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rWK1IGGjsNU>>. Acesso em: 19 out. 2023.

primeiro momento, a poeta performou uma poesia sobre o amor, tema pouco frequente nos slams:

Você já amou tanto alguém  
 A ponto de querer que ela  
 Ganhe o mundo?  
 Que ela seja a melhor versão dela?  
 Que ela continue dançando,  
 Sozinha ou a dois,  
 Desde que a música lhe agrade?  
 Já amou tanto  
 Que entendeu que o fim  
 Não foi uma questão,  
 Pois um amor assim  
 Não tem fim,  
 Ele só muda de forma?  
 Já amou tanto a ponto de dividir  
 Com ela seu coração  
 Sem precisar dividir a cama?  
 A ponto de deitar no colo dela  
 E chorar sem medo?  
 Dela ser refúgio e as músicas  
 Que antes eram do casal  
 Hoje serem da dupla?  
 Já amou tanto, mas tanto  
 Que o eu te amo  
 Parece não abarcar tamanho sentimento?  
 Eu já e é tão lindo  
 Quanto ela dormindo

Sales descreve o afeto presente em uma relação amorosa, o eu lírico versa sobre um sentimento que transborda vários limites e não se esgota, algo que causou comoção no público, mas levou a notas baixas. A hipótese aqui levantada é a de que não se espera que nos slams sejam abordadas temáticas leves e sem um viés de denúncia de opressões vividas por minorias. Apesar de fortemente política, já que se trata da tematização de uma relação lésbica, a poesia obteve um apelo muito menor do que a performada por Vic Sales na rodada final, algo que não pode ser desconsiderado em nossa análise:

4 tiros na cabeça  
 Morre mais uma mulher negra,  
 111 tiros em um carro  
 Morrem mais cinco jovens negros,  
 2 tiros na base do crânio  
 Morre mais uma criança negra  
 “Balas perdidas” sempre encontram  
 Corpos negros.  
 Se você não tem pela alva

Você é alvo vivo  
 Prestes a ser morto  
 Se sua pela não é alva  
 Pra PM ela é alvo  
 Hoje meu peito é tomado pela raiva,  
 Pela inconformidade...  
 Meu peito rasga e morre  
 A cada corpo negro  
 Que se vai.  
 São execuções, assassinatos,  
 abandonos...  
 É genocídio,  
 feminicídio, racismo,  
 LGBTfobia.  
 Somos diariamente assassinados  
 Ainda em vida,  
 Nos matam de incontáveis formas,  
 Matam nossos sonhos,  
 Embranquecem nossa arte,  
 Calam nossa voz,  
 Diminuem nossas dores,  
 Dizem ser vitimismo, exagero,  
 Mas a cada 23 minutos morre um preto,  
 Agora faz as contas  
 Quantos de nós ficamos vivos um ano inteiro?  
 Luana (presente)  
 Cláudia (presente)  
 Amarildo (presente)  
 Douglas (presente)  
 Marielle (presente)  
 Maria Eduarda (presente)  
 Eduardo (presente)  
 Wesley (presente)  
 São ausências que se fazem presente em luta,  
 Vítimas nas mãos de capitães do mato,  
 Do Estado brinquedo dos senhores de engenho.  
 3 minutos não são insuficientes  
 Pra falar de tamanha dor,  
 Pra tantos séculos de mortes,  
 Pra tamanha naturalização  
 Das nossas mazelas,  
 Pra tantos corpos lançados ao mar  
 E descarnados nos pelourinhos.  
 Todos os dias dezenas dos nossos se vão  
 Vocês acham mesmo que  
 3 minutos são o suficiente  
 Pra quem foi silenciada por mais de três séculos?

Aqui, Vic Sales denuncia o extermínio do povo negro brasileiro, ilustrado, por exemplo, pelo assassinato de Marielle Franco em 2018 e pela chacina de Costa Barros ocorrida em 2015, em que policiais militares mataram, disparando 111 tiros, Wesley Castro Rodrigues Roberto de Souza Penha, Wilton Esteves Domingos Júnior, e Cleiton Corrêa de

Souza e Carlos Eduardo Silva de Souza. O poema recebeu nota 10 de todas as juradas, evidenciando a preferência por ele em detrimento do primeiro performado. Tomando o que ocorreu com Vic Sales, Kimani e Izi Ferro como exemplo, sabemos que, por mais que não haja uma grande variação entre as médias das competidoras no *Slam das Minas-SP*, o público parece esperar e preferir determinadas temáticas, além de valorizar uma linguagem objetiva e presença de palco (sem grandes distrações, como a de Rebeca), o que faz com que a avaliação, ainda que varie por décimos e não seja previamente discutida, tenha alguns critérios que se repetem ao longo das edições.

Esse fator se junta ao que já foi brevemente mencionado a respeito da influência do local das competições em relação ao desempenho das performances de cada poeta. Durante o ano de 2019, o *Slam das Minas-SP* ocupou diversos espaços: Itaú Cultural, Sescs, a frente de uma penitenciária e uma ocupação do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC). A edição de junho, que ocorreu no Sesc Pinheiros, foi a com o maior público, cerca de 150 pessoas, e com o maior número de competidoras, dez poetas. Já a edição de agosto, realizada na avenida General Ataliba Leonel, em frente à Penitenciária Feminina de Sant'Anna, contou com apenas quatro poetas e menos de vinte e cinco pessoas assistindo. Apesar do pequeno público, a edição foi noticiada<sup>17</sup> por ser um protesto pela libertação de Preta Ferreira, poeta e integrante do MSTC, e ter sido frequentada pela cantora Ana Canãs e pela atriz Maria Casadevall.

A edição de maio ocorreu na Ocupação 9 de Julho e foi assistida por aproximadamente setenta pessoas. A peculiaridade desse caso foi o perfil do público. Enquanto as edições de grandes centros culturais, e até mesmo a da avenida, concentrava espectadores em sua maioria de classe média, escolarizados e habituados a frequentar eventos culturais paulistanos, a da ocupação tinha muitos moradores do local e bem menos pessoas com o perfil citado. Se a audiência muda e, como defendido, ela desempenha um papel fundamental nas performances, é natural que haja diferenças na realização do evento. Nessa edição, as performances com denúncias sociais e problematizações de gênero e raça ganharam especial destaque. Dela, Ayo saiu vencedor, o que, como veremos no terceiro capítulo, foi representativo da hipótese traçada. Portanto, oralidade, poetas, públicos e espaços se juntam para dar vida à literatura produzida e divulgada nos slams. Como os locais de realização dos eventos têm influência em quem irá comparecer aos slams e essa

---

<sup>17</sup> Cf.

<<https://ponte.org/em-frente-a-presidio-slam-das-minas-protesta-contra-a-prisao-de-preta-ferreira/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

audiência determina quais artistas serão bem-sucedidos, teorizamos que os elementos estão profundamente ligados.

Apesar de não estar se referindo especificamente a discursos orais, Bakhtin sintetiza a característica da oralidade de unir locutores e ouvintes ao descrever a estrutura da fala viva:

[...] o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 1997, p. 291)

Vemos, com isso, que o papel da escuta se mostra importante por interferir diretamente nas performances dos slammers e por dar espaço para a projeção de sujeitos que falam de lugares sociais não hegemônicos nos estudos literários. Uma vez que, na contemporaneidade, há a abertura de espaços para que sujeitos periféricos falem, temos, por consequência, a necessidade de que os sujeitos do centro escutem. Nas palavras de Roberta Estrela D’Alva, pesquisadora e poeta que trouxe os slams para o Brasil, o slam “é um espaço para que o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala, e, ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos – a escuta” (D’ALVA, 2011, p. 125). Ainda que use um tom em certa medida utópico, a fala de D’Alva é importante para que se entenda as bases nas quais os slams foram idealizados e como esse tipo de pensamento ainda influencia no modo como esse movimento se divulga.

A premissa dos slams é de importância inquestionável, assim como todas as suas conquistas advindas com o início do século, pois elas possibilitaram a autorrepresentação de sujeitos periféricos e contribuíram para a diversidade da nossa literatura. No entanto, atualmente, após pouco mais de duas décadas de consolidação desse movimento, é preciso trazer algumas questões à tona: quem fala e quem escuta nos slams de poesia? Sabendo que o público não fica sempre em silêncio, não poderíamos pressupor que essa escuta não é plena? Havendo interferência do público, e necessidade de sua aprovação por se tratar de uma competição, até que ponto a fala é realmente livre? Se o perfil do público e das poetas

é, quase sempre, diferente, como eles conseguem se conectar e compartilhar um mesmo espaço de forma igualitária?

Em todas as edições frequentadas do *Slam das Minas-SP*, a audiência das poetas escolheu frequentar um espaço marginalizado. Marginalização essa que deve ser relativizada, uma vez que tanto o Itaú Cultural quanto os Sescs são lugares elitizados. De todo modo, aquele público ia àqueles eventos com determinadas expectativas, disposto a ouvir o que imaginava que a “margem” tinha para falar e como isso seria dito. Quando essa expectativa não era correspondida, como foi o caso de Izi Ferro, Kimani e Vic Sales, as poetas recebiam notas menores e corriam o risco de deixarem de concorrer ao prêmio.

Houve um único caso em que pessoas que não queriam frequentar o slam passaram por ele, já que estavam no meio de uma avenida. Nele, vimos o choque de posicionamentos muito diversos, que não chegariam a um consenso a respeito do que estava sendo colocado em pauta. Mesmo assim, aquelas pessoas não iriam julgar os poemas, de modo que sua interferência foi limitada, apesar de significativa. Nos outros casos, por mais que a audiência não compartilhasse os mesmos marcadores sociais das poetas, havia uma disposição a ouvir “o outro”. Essa disposição, no entanto, era condicional, pois a plateia valorizava, ao reagir com maior entusiasmo e dar notas mais altas, poemas que traziam questões políticas e sociais, além de dar menos espaço para uma linguagem subjetiva e temas amenos. É primordial que a literatura tenha aberto espaços para a tematização dessas questões invisibilizadas ou normalizadas durante séculos, mas também é necessário pensar se isso não limita a expressão de subjetividades e propaga inadequações.

Ao se colocar nesses espaços, as poetas aceitam fazer parte de uma dinâmica já estabelecida. Existem regras sobre a duração dos poemas, sobre o uso de adornos e efeitos sonoros. Tudo isso é dado de antemão, ao contrário daquilo que não se configura como regra, mas acaba sendo determinante para a manutenção das participantes na competição, como as temáticas dos poemas e a maneira de falar com o público. Poemas que abordam experiências muito pessoais ou com um conteúdo diverso de uma crítica social não geraram um grande apelo no *Slam das Minas-SP*, o que leva à indagação sobre o interesse dos consumidores de literatura marginal: eles estão engajados na inserção de minorias na literatura ou apenas na tematização de dificuldades enfrentadas pela margem?

É claro que, mesmo que tratem das dores de um coletivo, a maior parte dos poemas não deixa de apresentar visões particulares dos sofrimentos explorados. A reflexão aqui proposta vai no sentido de questionar se a valorização de determinadas maneiras de fazer poesia exclui em parte a dimensão subjetiva da arte e impõe que todo e toda poeta

periférico seja representante de um coletivo marginalizado. Além disso, há a contradição presente no fato de que um espaço que se propõe inclusivo acaba propagando exclusões ao traçar um perfil muito específico do que é adequado para se manter sendo ouvida, algo que será desenvolvido posteriormente.

O poeta inglês Adrian Mitchell, na introdução de sua coletânea de poemas de 1964, afirma que “a maioria das pessoas ignora a maior parte da poesia porque a maioria da poesia ignora a maioria das pessoas” (MITCHELL, 1964, p. 4). O *Slam das Minas-SP*, a exemplo dos movimentos dos slams de poesia como um todo, por meio da manutenção, atualização e recontextualização da tradição oral, bem como da competitividade, luta contra a tendência anunciada por Mitchell e procura tornar a poesia contemporânea acessível e representativa de minorias. Se a poesia trovadoresca e a poesia árcade pareciam distantes da cultura popular e restrita às camadas privilegiadas da sociedade, agora a poesia do slam dialoga com pautas periféricas e dá protagonismo a sujeitos diversos e marginalizados, num movimento que, ainda que apresente contradições, defendemos que deve ser devidamente inserido em nossa historiografia literária. As performances trabalhadas neste capítulo colocam em evidência temas e existências antes silenciados, que, na contemporaneidade, abrem caminho num domínio literário que não pode ignorá-los mais. A seguir, discutiremos como a figura do autor influencia essa dinâmica — contribuindo, inclusive, para a problematização da inclusão de diferenças no *Slam das Minas-SP*.

## CAPÍTULO 2: A autoria

### 2.1. A morte

Ao reconhecer novos perfis de autores, abrindo espaços para que as periferias produzam seus próprios discursos, é colocada em cena no contexto atual a necessidade de refletir sobre a figura do autor. Se no século passado Barthes decretava a “morte do autor” e Foucault trazia o conceito de “função autor”, na atualidade, presenciamos o que aqui chamaremos de “retorno do autor”. Para pensarmos a respeito dessa espécie de retorno e suas implicações nos slams, faremos um pequeno panorama do contexto do século XX e das proposições feitas por esses dois teóricos a respeito da noção de autoria.

Em “A Morte do Autor”, de 1968, Barthes defende a leitura intrínseca de cada obra literária, ou seja, a figura daquele que escreve um texto nunca deve se sobrepor ao texto em si. Para Barthes, o contexto histórico, a intencionalidade e as experiências pessoais do autor não deveriam ser vistos como critérios para interpretar sua obra. Mais do que fruto de um tempo e da bagagem de um sujeito, as obras teriam uma existência própria, o objetivo de lê-las não seria tentar decifrar um sentido único e oculto, que teoricamente era detido apenas pelo autor:

[...] a literatura (seria melhor passar-se a dizer a escritura) recusando a designar um texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se possa chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1988, p. 69-70)

Esse posicionamento de Barthes implica a abertura da obra: passa a ser possível que um texto gere diversas interpretações em vez de ficar restrito àquilo que o autor quis transmitir durante seu processo de escrita. A pluralidade de sentidos e a negação da existência de um “Autor-Deus” dá espaço para que cresça a importância do papel do leitor, já que Roland Barthes assinala que a unidade de uma escritura não se encontrava em sua origem, mas sim em seu destino. O autor deixava, então, de ser aquele que detinha a verdade absoluta de uma escritura – comparável a uma verdade teológica –, e a responsabilidade de atribuir sentido à escrita passava a ser da leitura. Segundo ele, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (*ibid.*, p. 70), o que se

anunciava naquela época era que as duas figuras, tal como se apresentavam até o momento, não poderiam coexistir.

Um ano após o texto de Barthes, Michel Foucault escreve o ensaio “O que é um autor?”, que sustenta a ideia de desaparecimento do autor já anunciada ao mesmo tempo em que a expande, mostrando as consequências dessa tendência da literatura moderna identificada desde Mallarmé. Foucault assume que a morte do autor não deixa um espaço vazio, ele é preenchido pelo que define como “função autor” – para ele, o fim da influência do autor como indivíduo na interpretação de sua obra não é o mesmo que a ausência total de autoria, a destituição de seu papel dá lugar a outras funções, que devem ser estudadas.

A chamada “função autor” é caracterizada por proporcionar uma autoria aos textos escritos por uma mesma pessoa, o nome de um autor é diferente dos demais nomes próprios, pois está atrelado a um conjunto de obras que têm certa unidade. Além de proporcionar uma unidade, a autoria torna o sujeito que escreve passível de punição (em caso de textos transgressores ou ofensivos, por exemplo), sendo assim, a “função autor” confere identidade ao texto. Identidade essa que não só indica a fonte do texto em questão, mas também oferece respaldo, já que pode inspirar confiança e legitimar uma informação ou teoria. A ideia de autoria também está relacionada à de propriedade, o que significa que um nome próprio específico, sua responsabilidade sobre o texto e a autoridade que o inspira resultam em “[...] um certo ser racional a que chamamos o autor. Provavelmente tenta-se dar a este ser racional um estatuto realista: seria no indivíduo uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, um ‘projecto’, o lugar originário da escrita” (FOUCAULT, 2000, p. 50-51).

A despeito disso, a função autor não se resume a reconstruir um sujeito por trás de seu texto, sujeito esse que não pode ser confundido com o escritor empírico, já que, para Foucault, a função autor consiste justamente na separação dos dois. “O que é um autor?” defende a hipótese de que, em um texto provido de autoria, existe uma diversidade de “eus”: o eu que inicia uma obra é diferente daquele que a conclui, eles se situam em um espaço-tempo diferente, têm objetivos diferentes, percalços diferentes, fazendo com que sua relação com a linguagem também seja outra. Essa função autor, que surgiu com o apagamento do autor real, traz consigo diversas vozes, responsáveis por preencher o que antes era encarado como uma única função, desempenhada por um sujeito uno e pontual.

É notável o fato de que, para Barthes e Foucault enunciarem mudanças nas noções de autoria e defenderem a leitura intrínseca de uma obra, foi preciso que ambos pertencessem a um contexto histórico específico. Segundo Diana Klinger, em sua tese

intitulada “Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea”, após a desconstrução do sujeito cartesiano iniciada por Nietzsche (que consiste em aceitar as consequências da morte de Deus e do Homem, além de questionar o conceito de verdade), o século XX deu sequência à crítica ao sujeito, o que culminou nas teorias dos dois e, conseqüentemente, na anunciação do fim da figura de autoria como se conhecia. Ou seja, para que pudessem valorizar os textos em detrimento de seus autores – que carregam influências de seus momentos históricos e de suas experiências de vida –, Barthes e Foucault precisaram estar inseridos na modernidade e serem influenciados por pensamentos anteriores aos deles.

Da mesma forma que a morte do autor só pôde surgir em um contexto específico, seu retorno também é fruto de um tempo. Desde o final do século XX, com a criação e difusão de novas tecnologias, o modo como o autor de um texto se projeta no mundo está se transformando. Isso se deve ao fato de que o mundo como Barthes e Foucault conheciam estava se modificando; com a popularização da televisão e, mais recentemente, da internet, o privado tornou-se cada vez mais público. Desse modo, os programas televisivos, os blogs pessoais e, com maior relevância atualmente, as redes sociais, além de reforçarem o destaque a determinados sujeitos, foram fundamentais para que cada vez mais pessoas pudessem se autopromover.

A demanda dos leitores pela exposição dos autores, aliada à vontade dos sujeitos de difundirem sua imagem, fez com que a publicação de biografias, autobiografias e relatos de testemunho aumentasse. Essa via de mão dupla indica que, de acordo com Diana Klinger, “na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático” (KLINGER, 2006, p. 35). Com isso, a morte do autor, que, para Foucault, havia sido substituída pela função autor, agora dá lugar ao seu retorno. Entretanto, o autor que reaparece não é o mesmo que havia desaparecido – esse novo autor sofre influência das mídias e cria um relacionamento até então inédito com o seu público.

A exemplo disso, a internet fez com que leitor e escritor estivessem em um mesmo nível, a hierarquia que a ideia de Autor-Deus pressupunha desaparece na medida em que se torna concebível se comunicar com um escritor por meio de um e-mail ou mesmo por meio de uma mensagem nas redes sociais. Leitores e autores se encontram em feiras literárias, tiram fotos e interagem de uma maneira que o autor morto de Barthes jamais faria. Cada vez mais o interesse por quem escreve é fortalecido pela facilidade que o autor encontra de projetar online sua vida, suas experiências e suas ideias. A internet é uma plataforma

consideravelmente acessível e eficiente para quem busca ler sobre alguém e para quem quer falar de si mesmo. A possibilidade de produção de qualquer tipo de conteúdo, bem como a de opinar a seu respeito, constrói um ciclo em que consumidores das obras impulsionam seus produtores que anseiam por ganharem visibilidade, trazendo não só um contato maior entre os dois, mas também uma tendência às escritas de si, como já mencionado, e à influência exercida pelo leitor em novas obras publicadas.

Deslocando essas tendências para o campo da literatura marginal, podemos ver de forma muito clara no *Slam das Minas-SP* a inserção pessoal das poetisas nas performances e o papel do leitor-espectador na recepção dos poemas. Por conta da oralidade e da competitividade, não é possível descolar a literatura produzida nesses espaços de seus autores e de seus ouvintes, conforme discutido no capítulo anterior. A performance dos poemas cria uma relação direta entre corpo e palavra e entre produção e recepção. Dessa forma, a morte do autor do século XX dá lugar, como vimos, a uma mídiatização dos sujeitos que escrevem por conta da internet; no caso dos slams, isso é ainda mais imediato, já que o intermédio entre a literatura e o público é facilitado pela interação presencial.

O pesquisador de literatura brasileira contemporânea, Carlos Henrique Vieira, discute o retorno do autor nas autoficções, mas o raciocínio pode ser estendido aos poemas dos slams:

O “eu” dos textos autoficcionais implica uma nova noção de sujeito, completamente diferente daquela que sustentou os biografismos e as explicações das obras literárias a partir de suas relações com fatos exteriores a ela. Esta noção de sujeito que se constrói como produto de uma dramatização midiática, própria do presente, provavelmente não existiria sem a crise do sujeito postulada por Nietzsche, que resulta não apenas na desconstrução das antigas noções de sujeito, mas também implica a desconstrução da categoria de verdade. Além disso, estas desconstruções acabaram sendo aprofundadas, décadas depois, nas declarações da “morte do autor”. (VIEIRA, 2019, p. 59)

A mídiatização apontada por Vieira não diz respeito, no nosso caso, aos jogos de verdades e mentiras, realidades e ficções, próprios da autoficção, em que os autores nunca revelam inteiramente que parcela de suas vidas é de fato retratada em suas obras. O interesse do público pelos poemas dos slams não se dá pela tentativa de descobrir até que ponto as narrativas contadas nos poemas foram de fato vividas pelo poeta. Nesses espaços, tudo é assumido como verdadeiro e autobiográfico. As poetisas, além de exporem suas experiências nos poemas, divulgam suas imagens e seu cotidiano nas redes sociais, até

como forma de promover seu trabalho. Entendemos que isso contribui para a construção de imaginários a seu respeito para além do momento pontual da performance, o que reforça o sentimento do público fiel dos campeonatos de não estar consumindo ficções, mas não iremos nos deter a esse fato, já que nosso principal interesse são os momentos das performances em si.

Segundo o que refletimos no início do capítulo 1 sobre o pensamento de Alcoff (2020) a respeito da influência da posição social do falante para que seu discurso adquira um valor de verdade, compreendemos essa tendência de se assumir que as denúncias que um corpo marginalizado nos slams faz são de fato sobre problemáticas que ele mesmo vivencia. Se, fora daquele ambiente, esse mesmo corpo é silenciado por ocupar um lugar social deslegitimado, nele, cria-se uma atmosfera propícia para que fale sobre si e seja ouvido também por seus diferentes — cuja localização social lhes fornece privilégios — que, naqueles instantes, dispõem-se a ouvir sobre (e talvez apenas sobre) realidades marginalizadas. Assim, quando Luiza Romão, Rebeca, Izi Ferro e Kimani, mulheres cis e periféricas, falam sobre abusos e violências realizadas por homens cis contra corpos femininos, pressupõe-se que isso se trata de um testemunho do que vivem/viveram. O mesmo ocorre quando Vic Sales, mulher cis, negra, lésbica e periférica, performa sobre o amor e em seguida sobre o genocídio negro, ou quando Kimani, também negra, poetiza sobre o desengaço e o medo de ser negra no Brasil.

Para Birman, “[...] esses discursos [da chamada literatura marginal contemporânea] podem ser entendidos como tendo certo cunho autobiográfico, apesar de não corresponderem ao modelo tradicional de autobiografia” (BIRMAN, 2020, p. 121). Esse aspecto autobiográfico fica evidente sobretudo nos versos de Rebeca: “fui abusada dos nove até os treze”, “a pessoa que me apadrinhou foi a pessoa que mais me estuprou”; e nos de Izi: “ “Minha mãe me ajeitou na cama e disse: / ‘Shiu! Quieta! Nem um piu!’”. Neles, há a marcação clara de um “eu” que relata experiências vividas. As poetisas não estão fazendo uma narrativa linear de recapitulação de suas vidas como um todo, não chegam a anunciar que falarão de si e se utilizam de versos e não de prosa, por isso os poemas não se tratam de um modelo tradicional de biografia, mas fica claro que estão inseridos no que Birman aponta como autobiográfico e Faria, Patrocínio e Penna chamam de “realismo experiencial”:

A cena literária brasileira foi tomada de assalto por um número considerável de autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos a

partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e por uma estética que podemos nomear realista, mas que pouco tem a ver com o que se codificou com realismo literário: trata-se de um realismo experiencial [...] (FARIA; PATROCÍNIO; PENNA, 2015, p. 19-20)

A partir dessas constatações, inserimos o *Slam das Minas-SP* nessa tendência de escritos fortemente marcados pelo testemunho. Ainda que a literatura de testemunho não seja o centro deste estudo, não é possível analisar os slams e a literatura marginal contemporânea sem perpassar por ela. Nesse contexto, consideramos importante entender suas especificidades. Uma relevante distinção que tem sido realizada entre os estudiosos é aquela entre o testemunho e a confissão, discurso que possuía hegemonia nas escritas autobiográficas da modernidade. Não podemos esquecer, contudo, que os limites entre confissão e testemunho muitas vezes são borrados e várias produções apresentam traços híbridos.

Para Radstone (2006), o objeto do depoimento testemunhal, diferente do que ocorre na confissão, cujo objeto central é o *self*, é um evento ou “o Outro”, que é exterior à testemunha e causou sofrimento a ela. Por isso, além de todas as outras interferências que já vimos que são feitas pelo público no slam, é necessário explicitar que, ao relacioná-lo com a literatura de testemunho, também admitimos que os discursos nele veiculados têm como objetivo narrar traumas e dirigir essa narração a outras pessoas. Mais do que construir e explorar as subjetividades das próprias poetisas, vemos no *Slam das Minas-SP* um interesse em se comunicar com “outras/os”, em atingir essas/es “outras/os” com seus testemunhos de violências e opressões sofridas. É inegável que a exterioridade às poetisas-testemunhas tem um grande peso, porém insistimos aqui que ela não deve se sobrepor ao objetivo do evento de dar protagonismo a minorias, algo que, até mesmo por uma afinidade literária com o testemunho, revela-se mais difícil na prática do que inicialmente anunciado por D’Alva (2011) nas suas intenções de trazer o movimento para o Brasil.

O que chamamos de retorno do autor nos slams é de fato diferente desse retorno visto nas autoficções<sup>18</sup>, pois trazer à tona a biografia das poetisas não funciona como ferramenta para que os leitores entrem em um jogo para tentarem descobrir o que de suas produções realmente aconteceu com elas e o que é ficcionalizado. Nesse contexto, trata-se de um retorno marcado por uma performance corpórea-testemunhal que traz consigo

---

<sup>18</sup> Birman (2020) aprofunda a discussão sobre a autoficção ao analisar a obra “Divórcio” (2013), de Ricardo Lísias, sob um viés testemunhal, segundo o qual o autor se mescla com o narrador e com o personagem da história, criando uma teia em que ficção e realidade e mentira e verdade se misturam, devido, em grande parte, à mediatização, como proposto por Vieira (2019).

marcadores sociais identitários intrincados às obras. Ao postular a morte do autor, Barthes dava espaço para um leitor criativo, que assumia o controle da leitura ao não mais depender de uma figura autoral que lhe indicava de que modo as obras deveriam ser interpretadas. Quando o autor retorna nos slams, o leitor não é novamente deixado de lado. Pelo contrário, as poetisas do slam estreitam seus laços com ele numa tentativa de serem ouvidas. O leitor adquire, assim, um novo poder: o de receber as poesias no mesmo momento em que são divulgadas e poder reagir a elas, inclusive com notas, o que, por consequência, tem a possibilidade de direcionar, de certo modo, a consolidação do poema.

Convém apontar que as poetisas no *Slam das Minas-SP* acabam por abordar quase as mesmas questões e adotarem performances que se valem de estratégias parecidas para receberem aprovação do público. Questões essas que são debates sociais há bastante tempo, principalmente a crítica contra o racismo e a demanda pelo feminismo. Sendo assim, elas estão dizendo algo novo ou apenas confirmando opressões? Questionamos isso para pensar se o retorno do autor nesses espaços não trouxe com ele um protagonismo do público que pode ser contraproducente na literatura marginal contemporânea.

Apesar de haver esse risco, é possível também identificar uma dimensão positiva no retorno do autor nos slams, na medida em que ele marca a visibilidade e a escuta de corpos e vozes periféricos. Para que a poesia se contraponha à violência de gênero, à transfobia, ao racismo e suas intersecções, fazendo de suas literaturas uma ferramenta para lutar pelas causas em que os poetisas pessoalmente se inserem. Também devemos reconhecer que há ganhos em se falar em nome de um coletivo: muitos sujeitos que sofrem com as opressões descritas nos slams não podem falar por si mesmos, seja por medo, por não quererem revisitar dores, por não terem elaborado seus traumas ou por falta de acessos a fatores diversos, como a esses espaços de comunhão ou à linguagem literária. Dessa forma, os poemas dos slams, ao se associarem a indivíduos que vão além daqueles que os performam, podem sim deixar de lado formas de criação e subjetivação de pouca aceitação nesses espaços, mas também o de acolher e representar quem ainda não pode falar.

A partir dessa perspectiva que destaca e valoriza a corporeidade das poetisas, não há a intenção de se cair em biografismos, justificando obras com a vida dos autores, nem mesmo de usar o critério de não ficcionalidade para atribuir mais valor aos poemas e às denúncias dos poetisas. Ao destacar novamente a figura do autor, buscamos que vozes não hegemônicas e excluídas da historiografia literária brasileira adquiram reconhecimento como produtoras de literatura e façam da poesia uma possibilidade de resistência em um contexto de retrocessos e de perdas sociais como o que vivemos especialmente no governo

anterior, mas que ainda persiste em atitudes e discursos reacionários de muitos representantes políticos, de religiosos e de uma parcela considerável da população. Essa persistência também revela a importância da existência de uma literatura que denuncie opressões, mesmo que essa denúncia não traga novidades temáticas, em especial àqueles que já estão habituados a sofrer com a desigualdade em suas mais variadas formas.

Ainda de acordo com Vieira sobre o retorno da autoria:

[...] o sujeito que retorna através da prática autoficcional contemporânea não é mais o sujeito da autobiografia, e, paradoxalmente, não é produto de uma ficção “pura”. O texto autoficcional, portanto, seria uma zona de contato entre a autobiografia e a ficção, onde noções como verdade e ilusão, mentira e confissão são confundidas. (VIEIRA, 2019, p. 62-63)

Dessa forma, essas fronteiras difusas entre o real e o ficcional são o que vão delinear um novo autor do qual estamos falando, mais acessível e identificável, que cria novos pactos com seus leitores. Os poemas transcritos neste trabalho exigem um olhar atento para suas autoras, cuja literatura é atravessada por suas identidades. Pensar em quem são esses sujeitos que performam suas poesias para uma plateia, que se arriscam, falam de seus traumas e expõem vulnerabilidades, é um imperativo para compreender os movimentos literários contemporâneos. Sabendo disso, esbarramos em um ponto de conflito, já que, como falado anteriormente, é preciso questionar que tipo de subjetividade é encontrada e aceita pelo público na literatura dos slams. Ao mesmo tempo em que a questão da autoria retorna à cena, há o perigo da homogeneização dos perfis e dos temas dos autores marginais, numa tentativa de categorizá-los como apenas representantes de um coletivo e não também de si mesmos e de suas questões pessoais. Tendo isso em vista, trabalharemos com o retorno do autor no atual contexto, sabendo que se trata de um retorno de um autor agora diferente daquele que foi morto no passado e pensando de onde e para quem as poetisas dos slams falam.

## 2.2. O retorno

Atualmente, há um alargamento dos perfis dos autores, de modo que minorias sociais, historicamente excluídas do campo literário brasileiro, ganhem voz progressivamente na literatura. Contudo, mesmo que essa possibilidade tenha sido aberta, a literatura brasileira contemporânea continua com algumas restrições. Regina Dalcastagnè aponta esse fato no resultado do estudo que coordenou:

[Uma pesquisa] coordenada por mim na Universidade de Brasília, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14)

Os slams, assim como os saraus, são meios em que sujeitos que não pertencem a esse perfil hegemônico se inserem no atual cenário literário. A oralidade é, em parte, responsável por esse movimento, já que, como discutiremos no próximo capítulo, o acesso aos meios de publicação e o domínio da norma padrão, ainda que não devessem ser determinantes para definir quem produz ou não literatura, exclui boa parcela das pessoas fora desse círculo social. O domínio literário brasileiro se abre, então, ao mesmo tempo para a inserção de novos perfis de autores e novas veiculações da literatura. A performance dos poetas permite, portanto, a já discutida interação imediata com o público e sua validação, ainda que parcial, como produtores de literatura.

A postura adotada aqui dialoga diretamente com a visão do teórico pós-colonial Homi Bhabha, que propõe a ideia de que os enunciados apresentam um valor maior do que as sentenças. Isso faria com que qualquer indivíduo, e não somente aqueles legitimados nos processos de produção de sentenças, ocupassem lugares de enunciação por excelência e abrissem possibilidade para a ruptura da sujeição.

[...] a estrutura performática do texto revela uma temporalidade do discurso que acredito ser significativa. Ela inaugura uma estratégia narrativa para a emergência e negociação daquelas agendas do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico, que nos incitam a pensar através – e para além – da teoria. (BHABHA, 1998, p. 262-263)

Contudo, o que é de maior interesse em relação a essa teoria é sua transposição para a historiografia literária: sendo o lugar do oprimido potencialmente de discurso, mesmo que por enunciados, é preciso desarticular a ideia de uma literatura pautada pela sentença. Assim, a consolidação da literatura oral representa a consolidação de novas figuras de autoria, que não esbarram no entrave da escrita e da publicação, conseguindo se comunicar diretamente com seus leitores-ouvintes. Essa consolidação não se dá sem embates e contradições. Mesmo após décadas de existência do movimento no Brasil, ainda há questionamentos por parte do meio acadêmico em relação ao valor da literatura que recebe a dupla adjetivação de “oral” e “marginal”, além disso, vemos a reprodução de opressões nos próprios movimentos, conforme apontado por Araújo e Peixoto (2017).

No caso do *Slam das Minas-SP*, temos como regra a participação exclusiva de mulheres e de pessoas trans, ou seja, é um espaço de intersecção de diversos marcadores sociais subalternizados com o objetivo de diversificar os pontos de vista pelos quais as narrativas vêm sendo contadas. Em “Pode o subalterno falar?”, Spivak chama a atenção para a dupla subalternização do sujeito subalterno feminino:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66-67)

As mulheres periféricas sofrem com essa dupla subalternização, o que é evidenciado mesmo em espaços de teórica celebração da diversidade, como os slams. O próprio *Slam das Minas*, em suas diversas localidades, revela esse fato, uma vez que se fez necessária a criação de uma modalidade do campeonato em que apenas mulheres pudessem participar, objetivando que elas passassem a ser ouvidas e, conseqüentemente, tivessem a sua representação aumentada no torneio nacional. Sabendo disso, torna-se especialmente relevante chamar a atenção para as autoras que participam do *Slam das Minas-SP*. Essas mulheres lutam contra mais de um tipo de opressão, e, se Spivak conclui em 1985 que o subalterno não pode falar por não haver quem o escute, é nosso dever fazer com que a tendência do retorno do autor funcione como uma possibilidade de aberturas de escutas.

Preferencialmente de escutas que não acabem por se sobrepor ao protagonismo marginal e cercear a liberdade poética das slammers.

No primeiro capítulo, postulamos que a escuta dos poemas vem acompanhada da corporeidade das performances. Ouvir e ver as poetas que compartilham sua literatura nos slams cria uma figura de autoria que não se separa de seus corpos e de suas vozes, fato que ficou evidente sobretudo na performance de “Dia 1. Nome Completo”, de Luiza Romão. Para Paul Zumthor, “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 23). Essa materialização impacta diretamente nos poemas, de modo que ficcional e autobiográfico se misturam, e as temáticas tratadas se relacionam com as violências sofridas por aqueles corpos.

Em entrevista, Conceição Evaristo (2017) trabalha com o termo “escrevivência” para falar da contaminação de sua escrita por suas experiências de vida:

[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira.

O termo é importante para refletir sobre o papel das autoras no *Slam das Minas-SP*. As autorrepresentações de mulheres marginalizadas proporcionam a tematização e a denúncia de preconceitos sob a perspectiva de quem os vivenciou. Dessa forma, a “escrevivência” dialoga com a retomada da figura do autor, fazendo com que ela seja fundamental para a construção do conjunto das performances e, mais do que isso, para a valorização da entrada de sujeitos subalternizados na literatura brasileira. Do depoimento de Conceição Evaristo, também destacamos o que ela diz sobre ser muito difícil que a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contamine sua escrita. A grande questão aqui é que isso não é levado em conta quando se analisa obras literárias de perfis hegemônicos, ou seja, aqueles perfis que não são adjetivados e são entendidos como “neutros”: corpos masculinos, cisgêneros, heterossexuais, brancos e de classe média ou alta. Desse modo, esses autores que ocupam posições de privilégio estão livres para produzir sua literatura sem que questões sociais vividas por eles sejam o tempo todo trazidas à tona. Na prática, suas existências são descoladas de dimensões políticas e sociais

e são enxergadas como estritamente pessoais, a esses autores cabe apenas serem porta-vozes de si mesmo, sem que haja nenhuma criticidade acerca do fato de que todos os discursos que emitem provêm de localidades sociais e identitárias que os influenciam.

Pensaremos mais sobre a impossibilidade de uma neutralidade adiante, por ora, destacamos que as vivências que atravessam os corpos das poetisas que se apresentaram nos *Slam das Minas-SP* perpassam por uma série de marcadores sociais marginalizados. Spivak destacou a dupla opressão sofrida pelo corpo feminino marginalizado, mas é preciso fazer também um recorte de raça, de sexualidade e de identidade de gênero para compreender as questões que as autoras levantam quando vão para a frente do palco. Para tanto, usaremos o conceito de interseccionalidade característico da quarta onda do movimento feminista (HOLLANDA, 2018). Sobre ele, Kathy Davis, política norte-americana, assinala:

Intersectionality initiates a process of discovery, alerting us to the fact that the world around us is always more complicated and contradictory than we ever could have anticipated. [...] It does not provide written-in-stone guidelines for doing feminist inquiry, a kind of feminist methodology [...]. Rather, it stimulates our creativity in looking for new and often unorthodox ways of doing feminist analysis. Intersectionality does not produce a normative straitjacket for monitoring feminist inquiry in search of the ‘correct line’. Instead it encourages each feminist scholar to engage critically with her own assumptions in the interests of reflexive, critical, and accountable feminist inquiry. (DAVIS, 2008, p. 79)<sup>19</sup>

Embora este conceito já estivesse em discussão anteriormente, o termo foi cunhado em 1989 por Kimberlé Crenshaw e consiste na resposta à crítica de um feminismo supostamente universal, que, em última análise, apenas atendia às demandas das mulheres brancas de classe média e alta. De acordo com Collins e Bilge, “pela lógica neoliberal, cada um é responsável por seus problemas: a resolução dos problemas sociais se resume à autoconfiança dos indivíduos” (COLLINS; BILGE, 2020, p. 37). Especialmente o feminismo da primeira onda, cuja principal crítica reside no fato de as sufragistas lutarem pelo direito ao voto das mulheres brancas, compactuava com essa premissa neoliberal, segundo a qual questões de raça e classe não se relacionariam com as de gênero. No

---

<sup>19</sup> “A interseccionalidade inicia um processo de descoberta, nos alertando para o fato de que o mundo à nossa volta é sempre mais complicado e contraditório do que nós poderíamos antecipar. [...] Ela não provê orientações estanques e fixas para fazer a investigação feminista [...]. Em vez disso, ela estimula nossa criatividade para olhar para novas e frequentemente não ortodoxas formas de fazer análises feministas. A interseccionalidade não produz uma camisa de força normativa para monitorar a investigação [...] na busca de uma ‘linha correta’. Pelo contrário, ela encoraja cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável (tradução nossa).”

entanto, ressaltamos que, apesar de vivermos a quarta onda do movimento, marcada justamente pela interseccionalidade, muito do pensamento de um feminismo branco neoliberal ainda é difundido pela imprensa nas mídias e por influenciadoras digitais. Koa Beck, jornalista ex-editora-chefe do site Jezebel e ex-diretora executiva da Vogue, coloca isso em pauta ao analisar a veiculação do movimento na atualidade:

O feminismo branco é um estado de espírito. É um tipo de feminismo que engole as políticas de poder sem questioná-las — ao replicar padrões de supremacia branca, ganância capitalista, ascensão corporativa, práticas de trabalho desumanas e exploração e declarar que é empoderador para mulheres seguir estas doutrinas como homens sempre fizeram. É uma mentalidade sedutora, pois posiciona *você* como agente de mudança, transformando suas necessidades individuais no ponto de referência para todas as rupturas revolucionárias. Tudo que você precisa é de uma rotina matinal melhor, esse macete para escrever e-mails, a saia lápis daquela mulher, essa conferência, aquela *newsletter*. (BECK, 2021, p. 21)

É importante adjetivar esse viés feminista para que não se caia no engano de que esse tipo de discurso é neutro. A superação do feminismo branco neoliberal é uma recusa a compactuar com lógicas exploratórias e meritocráticas falaciosas e excludentes que estão a favor do mercado, desconsiderando, além de tudo, mulheres que vivem outras opressões além da de gênero. Assim, a interseccionalidade procura se desvincular de um movimento feminista falho e fechado à multiplicidade de problemáticas à qual a diversidade leva, implicando uma articulação entre raça, gênero e classe, e fazendo do reconhecimento dessas diferenças entre os indivíduos o primeiro passo para a resolução de desigualdades. Ainda é um campo de discussões e discordâncias, em particular por parte do feminismo marxista, mas o propósito de trazê-lo para este estudo é por se acreditar que ele é o melhor instrumento para chamar atenção para as complicações e as contradições que a associação de classificações identitárias traz e refletir, nas palavras de Crenshaw, de modo crítico e responsável sobre o tema.

Collins e Bilge seguem criticando o neoliberalismo e as filosofias da social-democracia na medida em que,

[...] ao moldar políticas públicas, têm efeitos importantes sobre a desigualdade econômica que caracteriza a desigualdade social. [...] A interseccionalidade, ao reconhecer que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, adiciona camadas de complexidade aos entendimentos a respeito da desigualdade social. Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através de lentes exclusivas de raça ou classe; em vez disso, entende-se a

desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder. (COLLINS; BILGE, 2020, p. 45)

É importante lembrar que é de interesse de um Estado neoliberal que os indivíduos sejam responsabilizados pela resolução dos problemas sociais que enfrentam, de modo que o esse mesmo Estado se exima de efetuar políticas públicas que promovam a igualdade social. No caso das mulheres, é especialmente vantajoso à manutenção do sistema que permaneçam em posições desiguais, pois isso contribui para uma lógica de exploração do seu trabalho. Colocar na agenda do feminismo a exploração de corpos que, além da subalternização sofrida por serem femininos, são subalternizados também por serem dissidentes em relação à sua cor, à sua classe, à sua etnia, à sua identidade de gênero, à sua orientação sexual e a tantos outros marcadores que excluem indivíduos em uma sociedade faz dele um movimento mais preocupado com o fim da lógica neoliberal exploratória e mais efetivo para o combate de desigualdades sociais.

No contexto brasileiro, Sueli Carneiro, filósofa e ativista, é um nome importante do movimento social negro que vai pensar sobre a importância da nomeação não genérica do feminismo e da demarcação de especificidades de cada grupo social em busca da igualdade:

Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com que esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. [...] Essas óticas particulares vêm exigindo, paulatinamente, práticas igualmente diversas que ampliem a concepção e o protagonismo feminista na sociedade brasileira, salvaguardando as especificidades. (CARNEIRO, 2003, p. 119)

Esse pensamento indica que a análise das subjetividades presentes na literatura marginal é uma tarefa complexa, pois trabalha com os limites borrados entre o individual e o social. Ademais, ao nos determos a um espaço de evidenciação do feminismo, como o *Slam das Minas-SP*, é preciso tomar cuidado para que o fio condutor do gênero não se sobreponha à multiplicidade das mulheres que o compõem. A condição feminina tematiza quase toda a literatura produzida naquele local, paralelamente, lidamos também com questões como o classismo, o racismo e a transfobia. Todas essas temáticas ressoam em coletivos, mas são enunciadas a partir das vivências de indivíduos específicos. Nessa

perspectiva, o retorno do autor pode ser a materialização corporal do cruzamento de identidades e do indivíduo com seu contexto social e histórico.

Margareth Rago, analisando as “escritas de si” sob o viés feminista, pontua:

[...] Se entendermos que os feminismos abrem outras possibilidades de subjetivação e de existência para as mulheres, é necessário que levemos em conta a linguagem e o discurso, meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência. Não se trata de negar a “realidade” e a “experiência”, reduzindo-as à existência linguística, nem a ação social, ao determinar a “morte do sujeito”, como atacam os críticos do pós-estruturalismo, mas de desconstruir essas noções consideradas pré-discursivas, apontando para a sua historicidade [...] (RAGO, 2013, p. 31)

Para a autora, a linguagem e o discurso são fundamentais para compreender as aberturas que os feminismos, no plural, possibilitam, de forma que as vivências e as autorias não sejam deixadas de lado, mas sejam consideradas a partir de determinada historicidade. Além disso, a posição de subalternidade ocupada por autores fora do perfil hegemônico indica que, mesmo nos meios literários marginais, sempre haverá algum tipo de mediação, já que o subalterno não pode falar. Por isso, defendemos que há um retorno do autor, mas, nesse retorno, há ambiguidades e limites, de modo que há a tendência de sufocar a dimensão particular do sujeito periférico e colocá-lo como porta-voz de um coletivo. Logo, a literatura marginal contemporânea se apresenta, em alguma medida, como uma ferramenta limitada de autorrepresentação, tanto que, nas performances das poetisas já analisadas, constatou-se o prejuízo sofrido nas performances de Izi Ferro, Vic Sales e Kimani por haver uma preferência por parte do público por temas de denúncia nas batalhas.

Esse ponto se liga à crítica feita à literatura de testemunho. Segundo João Camillo Penna, a ética dessa literatura estaria sobreposta à estética, de modo que o relato do autor adquira valor exclusivamente pela denúncia:

A nova estética proposta pela crítica testemunhal tem como corolário essencial a promessa de sua dissolução na política, entendida como exterioridade ao sujeito, seguindo uma opção ética que opõe, a uma autoindulgência fetichizante, estética, um compromisso eminentemente político. [...] No entanto, o contrário se deu: a teoria testemunhal se multiplicou, e a prática na qual ela supostamente se dissolveria, enquanto seu limite externo, tem um estatuto duvidoso. Ter-se-ia portanto construído uma estética não muito diferente da estética tradicional, com seu devido benefício (des-)interessado produzido no sujeito? É esta a suspeita que se coloca aqui. A articulação de todos estes dilemas fornece o contorno do problema (teórico? prático?) que o testemunho propõe à crítica. (PENNA, 2013, p. 99-100)

Ainda de acordo com o crítico: “O transcritor<sup>20</sup> (o autor) deve portanto se apagar, chegando a uma ‘despersonalização’ quase que absoluta, só subsistindo de forma residual, como veículo para o sujeito testemunhal, que em última análise se confunde com a coletividade como um todo e a própria história [...]” (ibidem, p. 102). No *Slam das Minas-SP*, vimos que os poemas mais bem recebidos pela audiência eram aqueles com relatos de opressão e violência contra minorias sociais. Desse modo, é possível compreender o testemunho como gênero narrativo dos poemas narrativos dos slams e, como tal, questionar se essas poetas não serviriam apenas como veículos de expressão de coletivos. A “subjetividade coletiva do testemunho” (ibidem, p. 110) nos indica que a primeira pessoa do singular utilizada nos poemas, que, em tese, expressaria uma nova valorização da figura de autoria, na verdade, pode atuar como uma primeira pessoa do plural.

A tendência de criação da subjetividade coletiva dialoga com o que foi dito sobre a relação dos slams com a literatura de testemunho, uma vez que se mostra como um elemento constitutivo dessa literatura marginal capaz de provocar apelo e denunciar realidades comumente apagadas, como a das mulheres que lutam contra mais de um tipo de opressão. Por conta disso, é importante resgatar a proposição de um “novo realismo” feita por Schollhammer, que indica a existência contemporânea de um movimento literário que busca representar realidades, mas não do mesmo modo que os realistas clássicos:

É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os "novos realistas" querem provocar efeitos de realidade por outros meios. (SCHOLLHAMMER, p. 53-54)

Um desses outros meios seria justamente o autor ser lido (ou ouvido) como porta-voz de sua comunidade ou de seu grupo social, pois nisso residiria um efeito de realidade ligado ao seu local de fala. Para o crítico:

---

<sup>20</sup> Ao mencionar a figura do transcritor, Penna se refere a testemunhos hispano-americanos que eram, em grande parte, redigidos e compilados por um intelectual da academia norte-americana. Ele defende o desaparecimento dessa figura mediadora, que daria lugar ao protagonismo do sujeito testemunhal. Apesar do protagonismo, esse sujeito, por sua vez, acabaria se tornando um porta-voz de determinada coletividade, fato que nos interessa em nossa crítica relativa ao slam estudado.

Nessa literatura, verifica-se uma ambição de trazer, para dentro de sua expressão, a realidade denunciada em forma de evidência testemunhal (depoimentos, fotos, materiais concretos etc.) ou de um realismo performativo que se realiza em situações de produção e recepção comunitárias. (ibidem, p. 101-102)

Essa ambição é vista com clareza na performance de Luiza Romão, na qual a poeta, ao denunciar violências diversas, fala por si, mas também pelas mulheres que a assistem e se enxergam nela e nas marcas em seu corpo. Assim, tanto a evidência testemunhal quanto o realismo performativo estão em jogo no *Slam das Minas-SP*, o que traz novas camadas de interpretação para essa figura de autoria repleta de adjetivos interseccionais que vem sendo construída na literatura marginal contemporânea. Sabendo disso, no capítulo a seguir, trabalharemos com as performances de dois poetas que participaram da edição de 2019 do *Slam das Minas-SP*. A partir das reflexões sobre seus marcadores identitários interseccionais, bem como sobre seus usos linguísticos e sobre a maneira como constroem seus discursos, relacionaremos as noções de performatividade e de autoria trabalhadas até agora com o contexto histórico em que vivemos e suas conseqüentes aberturas, sempre parciais, de inserção de minorias sociais no nosso domínio literário.

### CAPÍTULO 3: As intersecções

Midria Pereira e Ayo Lima são jovens poetas frequentes na cena literária marginal contemporânea. Ambos participaram de algumas das edições do *Slam das Minas-SP* em 2019 e alcançaram destaque, chegando à final do evento, em outubro daquele ano. As edições em que seus poemas foram performados ocorreram no Itaú Cultural (com a participação dos dois poetas), na Ocupação 9 de Julho (com apenas a participação de Ayo), no Sesc Pinheiros (com apenas a participação de Midria) e no Sesc Ipiranga (com ambos competindo na final). Em todas as suas participações, Midria performou os poemas “Nóis é clitóris” e “Bastarda”, e Ayo performou os poemas “Eu sou poeta” e “Quando eu nasci”, que serão transcritos e analisados adiante.

Os poetas são moradores da periferia de São Paulo. Midria é uma mulher negra cisgênera e Ayo um homem negro transgênero. Os lugares sociais que eles ocupam serão observados sob a perspectiva de feminismos interseccionais, mais especificamente, sob a perspectiva do feminismo negro e do transfeminismo. Na poesia de Midria, será tematizada a dificuldade de se reconhecer como negra, que já aparece no título de seu livro e se mostra como questão de superação essencial para se opor à reprodução de visões racistas das quais ela mesma é vítima. Ela também trata do racismo ao identificar heranças da escravidão presentes na contemporaneidade, como a solidão da mulher negra e as tentativas de apagamento de ancestralidades. Outro ponto a ser destacado em sua literatura é como a poeta se coloca geograficamente nos slams, negando um nacionalismo excludente e reprodutor de estereótipos preconceituosos e simultaneamente se atrelando à cultura periférica paulistana. Um grande destaque é a separação vista em seus poemas entre “nós” e “vocês” — que abre a discussão sobre o público que recebe os poemas nos slams e sobre o testemunho — e o uso expressivo de “nós” para se referir às mulheres negras — que se liga à discussão sobre uma autoria coletiva na qual a poeta assumiria a função de porta-voz de uma determinada minoria social.

Na poesia de Ayo, também há como tema a dificuldade de se entender como uma pessoa negra e os desdobramentos de se viver em um país racista, que aparecem especialmente quando ele performa sobre a violência policial ao testemunhar seu cotidiano na periferia de São Paulo. Além da questão racial, Ayo tematiza e testemunha com muita frequência e ênfase suas vivências como homem trans, desde as dificuldades de ser aceito até as potencialidades e belezas que sua identidade carrega, discussões que perpassarão as

pautas do transfeminismo. Em adição, as performances de Ayo serão confrontadas às de Midria para refletir sobre os temas e as posturas no palco que são mais bem recebidas pelo público do slam estudado. Salientamos que as participações de Ayo são exemplares para se compreender o que foi apontado no capítulo 1 a respeito das possibilidades sempre abertas de alteração de performances advindas da oralidade e sobretudo das tentativas de se encaixar naquilo que é esperado pela audiência. Também são exemplares para refletir sobre os usos da língua, as implicações da linguagem coloquial naquele espaço, bem como dos desvios da norma culta muito próprios da oralidade.

Assim, buscamos chamar atenção para a relação intrínseca entre os marcadores sociais e identitários em questão e as poesias de Midria Pereira e Ayo Lima, que tematizam questões próprias de sujeitos multiplamente marginalizados na capital paulista. Por conta disso, não é possível descolar seus corpos de sua literatura, já que a cor da sua pele e suas identidades de gênero atuam como componentes fundamentais de suas performances e indicam uma diversificação de perfis na literatura brasileira. Com essas questões em vista, escolhemos suas performances no evento como objetos de comparação para discutir principalmente sobre a influência da oralidade e da competitividade nelas e para traçar hipóteses a respeito da figura de autoria que cada um deles constrói a partir das intersecções que marcam seus corpos. Veremos que, apesar de suas origens parecidas e de ocuparem o mesmo espaço para a divulgação de sua literatura, seus desempenhos nos eventos apresentaram diferenças significativas que não podem passar despercebidas e contribuem para a compreensão dos slams como lugares de potencial incorporação de diversidades, mas também de contradições excludentes.

### 3.1. A menina que nasceu sem cor

Midria é poeta, slammer, *slammaster*<sup>21</sup> do *Slam USPerifa* – slam da Universidade de São Paulo, onde cursou Ciências Sociais – e membro do *Sarau do Vale*, coletivo da periferia do extremo da zona leste de São Paulo. Ela competiu no *Slam SP* em 2018 como representante do *ZAP! Slam* e em 2019 representando o *Slam das Minas-SP*. Além disso, participou do programa *Manos & Minas*, também em 2018, quando ganhou visibilidade nas redes sociais, contando com sete milhões de visualizações nos vídeos de suas performances poéticas no *YouTube*. Em 2023, foi a poeta escolhida pela curadoria do *Slam das Minas BR* para representar o estado de São Paulo.

Em 2020, ela lançou seu primeiro livro de poesia, intitulado “A menina que nasceu sem cor”, no qual reúne os poemas performados nos slams em que compete desde 2018. Nele, ela tematiza os resquícios contemporâneos da escravidão, a solidão da mulher negra e a necessidade de se reconhecer como tal. Ela sintetiza o livro como sendo sobre a “menina que nasce sem cor e encontra arco-íris em cada morro de si” (PEREIRA, 2020, p. 8). Luz Ribeiro, no prefácio, indica que “Midria escreve para colorir as pessoas ditas ‘pardasmoreninhascordejambochocolateclaroquasebrancaentreoutrasnomenclaturasracistas’” (ibidem, p. 9). Ainda em 2020, ela lançou um livro infantil, com o mesmo título, que, em sua página no Facebook<sup>22</sup>, aponta que foi feito para “para crianças que como eu (ou não) se viram no mundo sem uma cor definida. Confinadas em um não lugar que restringe nossas possibilidades de encontro, com toda ancestralidade que é nossa por direito e com as potências que moram no nosso universo”. Para a poeta, a escrita foi definidora no processo de encontrar pertencimento e compartilhar suas experiências com meninas e mulheres que pudessem se identificar com ela.

Entendemos a obra de Midria a partir da ótica do feminismo negro, movimento interseccional que surgiu com a intenção de combater as problemáticas de um feminismo que se pretendia universal, mas que, na realidade, atende apenas a demandas das mulheres brancas<sup>23</sup>. Cidinha da Silva, no livro “Explosão feminista”, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, comenta sobre o surgimento do movimento no Brasil:

<sup>21</sup> Apresentador/a das competições de slam.

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/iamidria/>>. Acesso em: 19 set. 2023.

<sup>23</sup> Mulheres brancas e cisgêneras. Chamaremos atenção à problematização de uma cisgeneridade socialmente entendida como neutra e, logo, isenta de demarcações no próximo capítulo.

Nas décadas de 2000 e 2010, houve a consolidação do feminismo negro com a formação da Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras, que a meu ver demarca o amadurecimento das organizações de mulheres negras. Esse parece ter sido o momento em que se fez uma opção explícita pelo feminismo negro. Outro fator importante somou-se a esse: a entrada significativa de mulheres negras politicamente posicionadas nos programas de pós-graduação das universidades brasileiras e como docentes. Penso que nesse processo ganhou força a ideia de feminismo negro, a necessidade de assumir esse nome e também de produzir uma teoria feminista negra no Brasil. (SILVA, 2018, p. 260)

Logo, é importante notar que o feminismo negro é bastante recente, o que indica que ainda há muito a avançar a respeito de suas demandas. A opção por adjetivar o feminismo resultou em parte da entrada de mulheres negras na academia, ainda um dos principais meios para travar lutas políticas e produzir conhecimento sobre pautas sociais, que, reconhecendo que suas vivências e problemáticas não eram totalmente abarcadas nem pelo feminismo branco nem pelo movimento negro, decidiram nomear um movimento que fosse de fato representativo de suas pautas. Como veremos na poesia de Midria, ser mulher e ser negra faz com que sujeitos ocupem lugares sociais muito diferentes daqueles ocupados por homens brancos, mulheres brancas e homens negros. Stephanie Ribeiro, também em “Explosão feminista”, afirma:

[...] gênero, raça e, na maioria das vezes, classe funcionam para subalternizar, invisibilizar e marginalizar as narrativas de mulheres negras. Estamos falando de uma sociedade na qual o ideal de ser humano é o homem branco, e o ideal de mulher é a mulher branca. Já o ideal de negro, até mesmo dentro do próprio movimento negro, é o homem negro. [...] (RIBEIRO, 2018, p. 261)

A subalternização, a invisibilização e a marginalização dessas narrativas, vindas do fato de que a mulher negra não figura nem o ideal social de ser humano, nem de mulher, nem de negro, fazem com seja imprescindível a existência de marcadores interseccionais que consigam dar conta de tal complexidade identitária. Apontar essas diferenças contribui, inclusive, para uma progressiva diminuição de desigualdades entre gêneros e raças, que só pode ocorrer, citando novamente Collins e Bilge, com o entendimento dessas desigualdades “através das interações entre as várias categorias de poder” (2020, p. 45). Por isso, quando Midria se entende como uma mulher negra, ela faz da sua poesia uma ferramenta propícia para denunciar a dupla opressão que sofre e, com isso, pode alcançar transformações sociais mais efetivas, que não apaguem sua raça numa tentativa racista de embranquecimento e abafamento de origens.

Ainda segundo Ribeiro, “nos dias de hoje, nós, feministas negras, estamos questionando narrativas impostas com a quebra coletiva do nosso silêncio, para que um dia talvez possamos dizer que somos apenas feministas, não feministas negras. [...]” (ibidem, p. 267). Sendo assim, o objetivo do movimento é, em algum ponto, dar lugar a um feminismo sem adjetivos diferente do feminismo neoliberal, que se vende como universal, mas é mais do que evidente que se trata de um feminismo branco. É claro que essa é uma perspectiva um pouco utópica, sobretudo se considerarmos que há outros complexificadores sociais que devem funcionar como adjetivos, por exemplo, os relacionados a deficiências físicas, demais etnias e identidade de gênero. Apesar disso, acreditamos que esse também pode ser um dos objetivos das literaturas que são adjetivadas. Por um lado, é importante marcar produções marginais para que se valorize a escrita de pessoas fora do centro hegemônico de poder. Por outro, é evidente que essa marcação pode colocar a produção dessas pessoas numa categoria de subliteratura, de acordo com o apontado por Aguiar (2020) a respeito da cantoria nordestina. Devido a esse segundo aspecto, defendemos, da mesma forma que Ribeiro ao teorizar sobre o feminismo negro, que, em determinado momento histórico, não seja mais preciso ficar exaustivamente destacando os lugares sociais das poetas dos slams, postura (erroneamente) naturalizada quando se estuda produções de homens brancos cis de classe média ou alta.

Enquanto esse momento não chega, Ribeiro denuncia que “todo o imaginário que retira a subjetividade dos nossos corpos permanece presente em pleno século XXI” (ibidem, p. 268), escancarando a necessidade de estudar o feminismo negro na atualidade. Com essa afirmação, ela se refere à exploração do trabalho da mulher negra, herança direta do período escravocrata. Em “Bastarda”, poema performado nas edições de abril, junho e outubro do *Slam das Minas-SP*, o corpo-experiência de Midria denuncia o ranço colonial persistente no Brasil que leva a essa subalternização das mulheres pretas. Ela faz isso a partir do olhar de quem sofre diretamente com as consequências dessa problemática, trazendo, mais uma vez, o caráter de uma literatura testemunhal aos slams:

Bastarda!  
 Filha preta de uma pátria embranquecida  
 Bastardas!  
 Filhas pretas de uma pátria embranquecida

A pátria que pare, mas não cria  
 A pátria que chuta, cospe, aninha no colo e  
 E depois joga na labuta  
 A pátria

Que pátria?

A pátria que tem a ousadia de dizer que hoje mamamos na teta de um  
suposto governo

Quando na verdade foram as nossas mamas as que amamentaram

E as nossas ancas as que pariram

Todos esses que sequer nos olham na cara

[...]

Eu quero outro destino

Eu quero a Luiza, a Enedina, a Viviane, a Sônia, a Simone, a Katemari,  
todas aquelas que desafiam o caminho prescrito

Todas as putas de luta que não se submeteram a essa pátria que nos embute  
a ilusão de que poderemos ser filhas modelos

Quando, na verdade, seremos sempre ovelhas negras fadadas ao desespero  
de nunca corresponder às expectativas

Esse poema nega um ideal nacionalista, constitutivo da história da nossa literatura, e combate a imagem de uma nação unificada por meio do embranquecimento, assim como as suas consequentes exclusões. Longe de apresentar um local idílico, Midria fala sobre um Brasil que procura apagar sujeitos e culturas negros e no qual ela se enxerga como uma “ovelha negra”. Aqui, sua experiência individual é colocada em cena para se contrapor a séculos de escravidão, criticando o governo que marginaliza mulheres negras e a população que ignora esse fato e critica políticas assistencialistas. Críticas parecidas aparecem na poesia “Dia 1. Nome Completo”, de Luiza Romão (2017), que denuncia o uso abusivo de poder por parte do Estado na época colonial ao afirmar que “a colonização foi um estupro”. Ambas se desidentificam com um país que se fundou em bases que agridem, excluem e subalternizam mulheres, especialmente as negras. Midria ainda chama atenção para o embranquecimento do Brasil, cujos governantes incentivaram a vinda de imigrantes europeus numa tentativa de embranquecer sua população e reduzir os povos originários e os negros africanos à condição de subalternidade e de escravidão. Desse modo, negar um nacionalismo, nas obras das slammers, é negar opressões e se contrapor à visão colonial de exploração de corpos marginalizados. Contraposição essa vista, em última análise, quando Midria afirma querer outro destino e cita mulheres que desafiaram uma lógica de apagamento de corpos negros femininos.

Pedro Dolabela Chagas trabalha com a hipótese da decadência de um projeto de produção de uma literatura nacionalista no Brasil, chamando a atenção para a tendência contemporânea de focalizar o indivíduo independente de seu pano de fundo local:

Hoje, quando as diferenças diminuem na homogeneização dos lugares e na universalização dos modos de vida, a literatura se encharca da experiência individual: o indivíduo singular – muitas vezes deslocado, vivendo momentos-limite –, se torna o seu foco mais recorrente. Não mais o painel ou a panorâmica, mas a pequena história individual toma a cena – história que se mostra circunstancialmente local, e não essencialmente local. (CHAGAS, 2011, p. 57)

“Bastarda” nos recorda das inconsistências do projeto romântico de literatura e de sua impossibilidade de manutenção na contemporaneidade. No entanto, é importante ter em vista que falar de literatura marginal é falar de um recorte geográfico, uma vez que esse movimento nasceu na cidade de São Paulo e continua em grande medida vinculado a ela. As narrativas de Midria e de Ayo, que veremos no próximo tópico, são individuais, mas não deixam de se referir a uma localidade delimitada e compartilhada por grande parte das poetisas que se apresentam nesse evento, cujos perfis majoritários são de mulheres negras, periféricas e paulistanas. Essa ressalva é necessária para que essas vozes marginais em questão não sejam lidas como inteiramente representativas das periferias brasileiras, em um movimento parecido com a tentativa de universalização nacional do período romântico. Sob outro ponto de vista, pontuar que muitas das poetisas têm a identidade paulistana em comum não significa a ausência de individualidade em seus poemas, já que cada uma delas significa São Paulo a partir de suas próprias perspectivas, indo ao encontro do que foi apontado por Chagas.

Pensando agora sobre a estrutura linguística de “Bastarda”, a primeira pessoa do plural funciona como uma forma de representar uma coletividade da qual Midria faz parte. Mais adiante, ela faz a separação entre “nós” e “vocês”, distanciando-se da sua audiência e marcando que fala de um local social diverso daquele de seus interlocutores:

Não faço mais questão de ser filha dessa pátria  
 A filha bastarda, que dorme no quarto da empregada, cuida dos quatro  
 filhos da patroa, recebe um prato de comida como se fosse uma dádiva  
 E ainda esperam que “diga muito obrigada”  
 Depois de ser chutada, escorraçada, desrespeitada, invadida

Eu tô falando, eu tô falando, eu quero que cês escutem sobre o que é a  
 nossa dor  
 Nossa dor é dívida histórica, pique epigenética que já faz mulheres pretas  
 propensas a tanta bosta que não cabe numa lista  
 Mas listo, que é sobre aquilo que não é visto e dito  
 Sobre os estupros da colonização

Essa distância pode tanto ser entendida de forma literal quanto metafórica, já que parte do público dos slams é branca, mas também a poeta pode estar se dirigindo a um ouvinte genérico. É importante pensar em quem é o público-alvo de Midria, cujos poemas possuem uma linguagem muito próxima da norma culta estabelecida na literatura escrita. Em “Bastarda”, vemos apenas o uso de algumas gírias, palavrões e reduções comuns (“tô”, “cês”), diferente do que ocorre nos poemas de Ayo. Destacamos esse ponto para retornar à questão da centralidade que público ocupa nas produções com características testemunhais (RADSTONE, 2006), explícita aqui pela existência de marcas diretas de interlocução, e para levantar a hipótese de que, além de haver uma preferência por temas no *Slam das Minas-SP*, pode haver uma preferência por determinado uso da língua.

Nas edições nas quais batalhou, Midria iniciou sua participação com o poema “Nóis é Clitóris”, cujos primeiros versos são uma referência à canção “Homem”, de Caetano Veloso:

*Não tenho inveja da maternidade  
Nem da lactação  
Não tenho inveja da adiposidade  
Nem da menstruação  
Só tenho inveja da longevidade  
Dos orgasmos múltiplos  
E dos orgasmos múltiplos*

*Eu sou homem*

A poeta reproduziu trechos da música nos oito primeiros versos do poema, fazendo deles a introdução de uma crítica que aparecerá nos versos seguintes. Não é possível desassociar “Nóis é clitóris” do atual contexto histórico, que deu voz a reivindicações feministas, possibilitando a elaboração de uma crítica dirigida a um dos maiores artistas brasileiros. Em “Homem”, Veloso faz uma série de depreciações ao gênero feminino e diz só ter inveja “da longevidade e dos orgasmos múltiplos”. Midria se opõe a essa visão e busca a “desnaturalização de muito conceito torto” ao negar que o prazer feminino está associado unicamente aos homens, dando protagonismo às mulheres e tratando da masturbação feminina, ainda vista como tabu.

Eu acho tão bonito quando eu me toco  
E com meu corpo eu gozo  
Poesia  
Mas a masturbação feminina por muito tempo foi e ainda é colocada como  
uma grande

HERESIA  
 Si-ri-ri-ca  
 Ah!  
 Palavra pro-i-bi-da  
 Desde a caça às bruxas  
 Nossos autoconhecimento  
 E prazer feminino sendo sempre “endemonizados”  
 Enquanto meu avô ouvia desde menino  
 Que seu mundo era um cêntrico-falocêntrico-falo  
 Eu falo ao mundo que não!  
 O meu prazer só depende de mim, irmão

O uso da primeira pessoa do singular no poema deixa evidente que ela se inclui na narrativa, explorando uma problemática que a afeta. Observamos, então, o corpo feminino associado ao texto e vice-versa, como material de sua experiência, dialogando com o que foi descrito por Zumthor (2007) a respeito do corpo ser a materialização da realidade vivida pelo sujeito e o que determina sua relação com o mundo. Isso também mostra a necessidade de marcar a localização social de Midria (ALCOFF, 2020), que faz com que ela veja opressões pela ótica do sujeito oprimido e, por consequência, perceba e sinta a necessidade de denunciar as problemáticas sobre as quais versifica.

Nesse trecho, também é importante ressaltar a concordância realizada em “nossos autoconhecimento e prazer feminino”, que está de acordo com a norma culta da língua, mas dificilmente seria feita em um discurso oral. A falta de concordância no poema aparece apenas de forma proposital no título, não se relacionando aos desvios comuns de discursos orais. Dessa forma, a linguagem de Midria é própria do registro escrito da língua e vai no sentido contrário dos fenômenos linguísticos observados na literatura marginal oral, que serão exemplificados adiante com os poemas de Ayo. Midria é um corpo subalternizado, mas, por trabalhar com uma linguagem muito próxima daquela que é historicamente legitimada no processo de produção de sentenças, parece tornar-se mais palatável ao público do *Slam das Minas-SP*. Público esse que, retomando o que foi dito no primeiro capítulo, é em geral elitizado e já predisposto a se colocar no lugar de ouvinte. Ela também corresponde à aparente expectativa em relação aos temas dos poemas. As denúncias de machismo e de racismo são explícitas, feitas com uma linguagem direta, e se juntam, no ato da performance, a um corpo que carrega todos os signos da subalternização que escancara em seus versos.

A poeta é uma defensora da literatura como ferramenta de cura e de projeção de si mesma no mundo. Sua trajetória poética começou nos slams e nos saraus, a partir da fala, e agora também foi materializada em livros. Vemos, assim, que a oralidade tem o poder de

destacar sujeitos que não alcançariam um público por outros meios, mas o registro escrito continua sendo um objetivo desses poetas marginais. Todas as organizadoras do *Slam das Minas-SP* têm livros publicados, bem como várias das poetas frequentes naquele espaço. A projeção no mundo, por mais que se inicie na fala, ainda busca legitimação como autora na escrita, que oferece obstáculos para muitos sujeitos, como veremos com os poemas de Ayo.

A importância da autoria contemporânea, fruto da morte do autor do século XX (BARTHES, 2004), é representada aqui por uma poeta negra, jovem e ligada às redes sociais. A dimensão de sua literatura só é apreendida quando se considera quem ela é ou ao menos a maneira como ela se apresenta. Também é preciso considerar que ela deixa claro que está tematizando questões pessoais, especialmente aquela relacionada a finalmente se reconhecer como uma mulher negra, desvencilhando-se de tentativas racistas de embranquecimento. O próprio título do livro a coloca como protagonista de suas narrativas, “a menina” é entendida primeiramente como a própria Midria, o que é reforçado pela ilustração de si mesma na capa. No entanto, toda a sua subjetividade é facilmente relacionada a um coletivo. Midria é “a menina que nasceu sem cor” que fala a respeito de todas “as meninas que nasceram sem cor” para um público que quer ouvir sobre isso. Ela termina a introdução do livro com a frase: “de nós mesmas, para o infinito” (PEREIRA, 2020, p. 8). O uso de “nós” indica evidentemente um grupo ao qual ela se vê pertencente e representante. Sendo assim, a poeta evidencia os cruzamentos complexos entre realidade e performance e uma possível construção de um sujeito coletivo.

### 3.2. O príncipe do gueto

Ayo Lima nasceu na zona sul de São Paulo, é poeta marginal e divulgava sua literatura com a venda de zines. Em seu perfil do Instagram, no qual se autointitula “prince of the guetto”, ele se apresenta da seguinte forma: “corpo trans masculino com orgulho”. Atualmente, Ayo não participa mais dos slams com frequência e seguiu outros caminhos profissionais. Mesmo assim, sua produção poética é de grande relevância para se analisar as características da literatura marginal contemporânea, uma vez que a afirmação de sua identidade perpassa por sua literatura, ou seja, seus poemas abordam suas vivências na periferia e como homem trans negro.

Primeiramente, antes de entrarmos de fato nos poemas de Ayo, é preciso entender a questão da cisgeneridade e da transgeneridade. Ao nascerem, ou mesmo antes, ainda durante sua gestação, os indivíduos são compulsoriamente designados como homens ou mulheres a partir da existência de um genital. Ao longo da vida, ao se identificarem com essa atribuição social compulsória, são entendidos como pessoas cis, ao não se identificarem, abrem-se outras possibilidades de assunção de identidades de gênero, como a de homens ou mulheres trans. É preciso demarcar a compulsoriedade para não se perder de vista que não há nada de natural nesse processo, assim, é preciso lutar contra a concepção de que a cisgeneridade é uma característica “neutra” enquanto a transgeneridade é desviante. Ela é perigosa, pois apaga a existência desses sujeitos fora dos centros de poder hegemônicos e não pensa sobre suas pautas. Bia Pagliarini Bagagli, em “Explosão feminista”, discorre sobre isso:

Se falarmos sobre homens, pressupomos que se trata de homens cis. Se falarmos de mulheres, a primeira imagem que temos é da mulher cis. Se falarmos de política, não pensamos em que ponto a política atinge a pessoa trans e travesti. Se falarmos da história, da saúde do “homem e da mulher”, dos direitos dos cidadãos, da situação de trabalho, da família... enfim, se falarmos sobre tudo isso e não mencionarmos que desejaríamos pensar especificamente sobre pessoas trans, é muito provável que a situação que concerniria às pessoas trans permaneça impensada ou intencionalmente negligenciada. (BAGAGLI, 2018, p. 345-346)

Assim como ocorreu com os feminismos das primeiras ondas, que se ocupavam apenas das demandas de mulheres brancas cisgêneras com certo poder aquisitivo, a falta de marcadores invisibiliza as questões das pessoas trans e coloca a cisgeneridade num lugar de normalidade parecido com o que a branquitude e a masculinidade (cis) ocupam. Bagagli,

dessa vez em sua tese intitulada “Cisgênero nos discursos feministas: uma palavra ‘tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida” (2015), indica a discrepância dos usos dos termos “cisgênero” e “transgênero”, bem como “travesti” e “transsexual”:

São raras as menções ao termo “cisgênero” em textos oficiais, como leis ou resoluções, trabalhos e artigos acadêmicos e mesmo em dicionários e em publicações referentes aos estudos de gênero. “Raras” para não dizer completamente inexistentes, apesar do crescente uso da palavra em espaços da internet, em especial em blogs feministas e militantes. A baixa utilização ou visibilidade do termo fora destes espaços, como em discursos oficiais/acadêmicos destoa em relação ao uso dos termos “transgênero”, “travesti” e “transsexual”, sendo estes muito mais correntes, seja no uso acadêmico ou corriqueiro. (BAGAGLI, 2015, p. 14)

Essa baixa utilização/visibilidade faz com que haja a sensação de que só é preciso marcar socialmente as pessoas trans, como se não houvesse também um marcador identitário daquelas pessoas que se identificam com o gênero compulsoriedade imposto a elas. Levando essas discussões para a produção de Ayo, é possível ter uma ideia de quantas incompreensões e apagamentos ele sofre por ser visto por grande parte da sociedade como alguém que escapa do padrão “natural”. Assim como nas apresentações de Midria, vemos na performance de Ayo a relação entre corpo e palavra. Seu poema é a autorrepresentação de um homem transgênero, negro e morador da periferia paulistana. O efeito de suas palavras se concretiza em grande medida por marcar a autoria de um sujeito que de fato vive aquilo que poetiza, portanto, ao enunciar versos que remetem diretamente ao seu corpo e ao seu contexto social, ele se afirma como poeta periférico, negro e transgênero.

[...]

Eu tenho que deixar registrado antes que eu seja morto pela mão do Estado  
 É, eu sou novo, tô na metade da vida da expectativa de vida, porque eu sou  
 preto, trans, favelado  
 É, eu sou poeta, mas antes de ser poeta eu quero estar vivo  
 Sentir mesmo o ar que eu respiro e respire  
 Respire  
 Porque nos roubam até o ar e querem de qualquer jeito fazer que nossos  
 corpos pretos pirem  
 Nos mata, nos aprisiona, nos oprime,  
 Eu que fiquei calado, agora as palavras de dor meu corpo define  
 É, a quebrada precisa de vozes que falam da vivência de quem por lá  
 habita  
 Eu sou poeta porque eu preciso falar

[...]

Nesses versos de “Eu sou poeta”, Ayo revela a necessidade de fazer poemas para ter voz (“porque preciso falar”) e de representar a periferia a partir da perspectiva de quem mora nela (“a quebrada precisa de vozes que falam da vivência de quem por lá habita”), o que é uma atitude de resistência tendo em vista a realidade das pessoas trans no Brasil, cuja expectativa de vida é de 35 anos, segundo o IBGE. Quando ele fala sobre morrer pela mão do Estado, indica a falta de políticas públicas que pensem nas necessidades das pessoas trans e também na naturalização da violência contra essa parcela da população. A existência de pessoas trans é muito questionada por haver a falsa noção de que elas escolheram ser dissidentes de uma norma social e de que isso seria um problema por ir contra a natureza, questão que aparece em um dos poemas de Ayo em que ele diz que as pessoas o olham e pensam que ele “tá se estragando”. Toda essa problemática se complexifica ainda mais quando há uma associação errônea entre identidade de gênero e sexualidade<sup>24</sup>, termos que provocam muita confusão fora da comunidade LGBTQIAPN+. Bagagli aponta essas incompreensões como uma ideia de que a existência das pessoas trans não faria sentido:

Muitas das tentativas de “explicação” das identidades transgêneras partem do princípio de que as vidas das pessoas trans não possuiriam sentido. [...] O transfeminismo busca se desvencilhar dessa problemática. Para tanto, partimos do princípio de que nossas vidas fazem sentido simplesmente porque são dignas de serem vividas. É necessária uma luta que as façam viáveis e sujeitos que resistam. (BAGAGLI, 2018, p. 343)

Por conta disso, consideramos o transfeminismo<sup>25</sup> essencial na análise da produção poética de Ayo Lima. Homens trans se inserem nesse movimento por compartilharem de pautas com mulheres cis e também serem vítimas de estruturas patriarcais. Para Peçanha, Jesus e Monteiro em “Transfeminismo das transmasculinidades: Diálogos sobre direitos sexuais e reprodutivos de homens trans brasileiros”:

Temas como gestação paterna, interseccionalidade, aborto transmasculino, paternidade trans, saúde obstétrica transmasculina, legalização do aborto, dentre outros, são algumas pautas, mas não as únicas, que podemos considerar que compõem a agenda que faz parte das discussões sobre

<sup>24</sup> Segundo a Unicef: “o conceito de identidade de gênero está atrelado ao relacionamento da pessoa com seu próprio corpo. Existem pessoas que nascem biologicamente mulheres, por exemplo, mas não se identificam com esse gênero desde a infância, o que gera um conflito interno. Já a sexualidade diz respeito a com quem alguém se relaciona”. Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/blog/genero-vs-sexualidade>>. Acesso em: 23 out. 2023.

<sup>25</sup> Vale ressaltar que o feminismo radical exclui a possibilidade de participação de pessoas trans no movimento, perspectiva da qual discordamos fortemente, mas que trazemos nesta nota de rodapé para chamar atenção para o fato de que a atuação política desse grupo não é recebida de forma pacífica nem mesmo nos discursos de outras minorias sociais.

transfeminismo das transmasculinidades. Interessante perceber que homens trans e pessoas transmasculinas podem estar no transfeminismo, se assim quiserem, para ajudar na construção de uma agenda política brasileira que demande e visibilize as especificidades das transmasculinidades no Brasil. Reconhecendo-se um lugar de masculinidade que é vivido apenas pelas transmasculinidades. (PEÇANHA; JESUS; MONTEIRO, 2023, p. 92-93)

A localização social de Ayo, portanto, contém essas especificidades das transmasculinidades, mas também é preciso considerar seu recorte racial, que se intersecciona com sua identidade de gênero e sua classe social. Os versos a seguir do poema “Quando eu nasci” retratam sua realidade como negro ao tematizar a dificuldade de se reconhecer como tal, tema comum à poesia de Midria:

Quando eu nasci  
 Eu nasci preto  
 Eu não sei  
 Eu só nasci  
 Cresci, por anos não me reconheci  
 Eu, que sou retinto, já afirmei ser pardo  
 Isso não é coisa pra se rir  
 Porque eu sei que tem uns moleque que não enxerga a negritude dentro de si

Conforme abordamos em “A menina que nasceu sem cor”, afirmar ser pardo é uma tentativa de embranquecimento decorrente da incorporação de visões racistas que buscam apagar ancestralidades negras. Ayo também se dá conta de que é necessário enxergar “a negritude dentro de si” para se libertar da reprodução desses preconceitos. A tematização do racismo e da transfobia em suas poesias mostra que, para compreender a atuação do poeta no slam, é imprescindível fazer uma associação entre vários marcadores sociais e identitários. Esse fator pode limitar a identificação do público com a sua literatura, o que pode comprometer seu desempenho nas batalhas, uma vez que é essa audiência que determina a permanência dos poetas na competição. Atrelado a isso, veremos que a linguagem utilizada por Ayo é bastante diferente da utilizada por Midria, algo que defendemos que distancia ele de seu público.

Em 2019, Ayo performou nos eventos de abril, maio e outubro, utilizando uma linguagem que serve como ponto de partida para a nossa comparação com as performances de Midria. Para Cynthia Agra de Brito Neves, não é pacífica “a aceitação pelos cânones tradicionais dessa literatura marginal periférica, que cresce no Brasil no decorrer da década de 1990, e que rompe com a linguagem culta, valorizando os termos e as gírias das

periferias” (NEVES, 2017, p. 95). Zumthor também destaca esse tópico, mas pensando nas especificidades da oralidade, que atuaria como um complicador da questão:

[...] os problemas linguísticos interferem às vezes para complicar ainda mais [...] Numa comunidade em que convivem língua nacional escrita e línguas locais que permaneceram ou voltaram a ser orais, ocorrem inúmeras tensões entre uma literatura nacional escrita, uma poesia oral de dialetos e os esforços ligados a movimentos regionalistas para criar-se uma variedade literária do idioma local. (ZUMTHOR, 1997, p. 38)

Nos poemas de Ayo, observamos com maior frequência a falta de concordância verbal e nominal e a presença de coloquialismos, quando comparado com Midria. Optamos por manter essas características nas transcrições para defender que a adequação linguística da oralidade é diferente da adequação exigida pelos moldes formais da literatura escrita e isso não é, ou pelo menos não deveria ser, algo que diminui o valor da literatura produzida nos slams. Sob nossa perspectiva, transcrever os poemas de acordo com as regras da norma padrão seria tentar encaixá-los em um formato diferente daquele que os slams propõem, ou seja, seria abafar as diferenças da literatura oral num impulso de aproximá-la do padrão da literatura escrita para torná-la mais palatável. Sabemos que aqui há uma encruzilhada, pois o ato de transcrever os poemas faz com que eles deixem de ser falados e se tornem escritos, o que possivelmente chama mais atenção para os desvios da norma padrão do que conscientemente ocorreria nas performances orais, nas quais os ouvintes podem sentir um estranhamento, mas não o associarem de imediato aos desvios. Ainda que esse ponto relativo à transcrição não possa ser desconsiderado, julgamos importante analisar a poesia de Ayo por meio desse aspecto linguístico para que fique evidente como as escolhas de Midria divergem do que inicialmente esperávamos de uma linguagem falada.

Vemos esse uso da língua por parte de Ayo também em “Eu sou poeta”, que, além de, como dissemos, falar sobre sua vivência enquanto homem trans, narra a experiência de ser negro periférico em São Paulo e sofrer uma vigilância policial constante, não como forma de segurança, mas de ameaça:

Eu sou poeta  
 Mas, antes de ser poeta, eu sou preto  
 Eu moro numa comunidade aonde eu chamo de gueto  
 Aonde eu tenho o máximo respeito  
 Porque as vivências ali me tornaram um bom sujeito  
 Ser preto entre vielas e becos  
 Quando passa a polícia, dá um aperto no peito

Eles estão vindo apagados e devagar  
 Começaram a nos encarar  
 Se tem alguma coisa, agora é a hora de jogar  
 Porque eles vão nos enquadrar  
 Foi dito e feito  
 Fuzil na cara, encosta, vagabundos, e mãos pro ar  
 Os moleque da quebrada já tá cansado de apanhar  
 Eu peço a Deus pra eles não perrecar

As performances de Ayo sofreram muitas modificações ao longo de suas participações no evento. Nos versos “Eu que fiquei calado, agora as palavras de dor meu corpo define/É, a quebrada precisa de vozes que falam da vivência de quem por lá habita”, transcritos anteriormente, ele gagueja e se confunde, prejudicando a continuidade da performance de abril. Na edição seguinte, ele suprime os dois versos, dando o indicativo de que estava insatisfeito com eles. O marcador conversacional “é” no início de versos dos dois poemas também é suprimido em alguns trechos, conferindo maior fluidez ao texto. A mudança mais significativa, no entanto, é a reescrita dos versos finais do segundo poema. Na primeira versão temos:

[...]

Eu vou deixar esse papo de lado porque eles não merecem meu tempo  
 gastado  
 E, pros pretinhos, joga seus cabelos pro alto  
 Seja mais empoderado  
 Enxergue em você a realeza que eles têm tirado  
 Enxergue  
 Enxergue em você, preto, a beleza  
 Porque, como eu disse, a gente é realeza

Com essa versão, identificamos uma das características do que Stephanie Ribeiro, em “Explosão feminista” (2018), chama de “geração tombamento”, formada por jovens negros e negras, majoritariamente da periferia, que se valem muito das redes sociais para exercer sua militância:

A geração tombamento cria para si imagens de referência que até então haviam sido negligenciadas. E não é só uma questão de representatividade, mas de experimentação, autonomia e reimaginação sobre si mesmo. O resultado? Um contingente de jovens negros, em sua grande maioria de origem periférica, que por meio da estética e da cultura transformam seus corpos, até então marginalizados e criminalizados por um sistema excludente, em ativismo e política, reafirmando sua negritude. [...] (RIBEIRO, 2018, p. 273)

Ao falar para seus interlocutores jogarem “seus cabelos pro alto”, símbolo da negritude e grande alvo de preconceito racial, incentivar que eles enxerguem suas belezas e afirmar que “a gente é realeza” — o que o faz ser o “príncipe do gueto” —, Ayo inverte a lógica racista que subalterniza corpos negros por meio da depreciação de seus traços físicos. Já nas performances posteriores, de maio e outubro, ele não se vale mais dessa estratégia de ativismo e altera os versos para:

[...]

Eu vou deixar esse papo de lado porque eles não merecem mais meu tempo  
gastado  
O aviso já foi dado  
E, se você pensa que eu ando só, meu corpo está bem guardado, meus  
passos estão sendo guiados e, se você, racista, transfóbico, entrar no meu  
caminho, toma cuidado  
É, vocês querem guerra, terão, mas com a guerra vai vir a revolução  
Que os pretos não vão ser mais os trabalhadores  
A gente vai ser é patrão

O poeta opta por não mais transmitir uma mensagem positiva aos meninos negros e passa a finalizar ameaçando a classe burguesa, as pessoas racistas e as transfóbicas, o que traz um impacto maior também pelo uso de uma nova entonação de voz, agressiva e contundente. Também há em seus poemas a separação entre “nós” e “vocês” — algo que já vimos na poesia de Midria —, ou seja, a mudança de interlocução, o que nos dá indícios de ser provável que ele realmente não esteja sendo assistido por muitos jovens negros. Mesmo tendo em vista que as marcas de interlocução não precisam ser compreendidas de forma tão concreta, já que se trata de uma performance e a audiência pode sim se identificar com Ayo, é relevante chamar atenção para isso, pois abre-se margem para que, em vez de se identificar, sabendo que a maioria dos ouvintes carrega marcadores identitários diferentes dos de Ayo, o público se veja como reprodutor de opressões sociais. Outra alteração é a troca de “eles” por “vocês/s”, o que corrobora com a hipótese de que a poesia dos slams se volta aos opressores dos poetas, assumindo o tom de denúncia direta. Com isso, independente do pronome “vocês” estar atrelado a quem recebe o poema, vemos a característica de se centrar no “outro” da literatura de testemunho apontada por Radstone (2006).

Além da reelaboração do conteúdo dos poemas, a postura de Ayo no palco mudou muito, tornando-se incisiva ao performar trechos mais fortes das poesias. Na primeira

edição em que participou, ele leu a maior parte dos poemas, manteve um tom de voz quase monótono e hesitou no início de alguns versos, dando exemplos de performances que não acrescentavam muito aos poemas e muitas vezes diminuía sua potência. Um fato importante a ser mencionado e que não aparece nos poemas transcritos é como Ayo decidiu modificar a maneira com a qual se refere a si mesmo antes de passar pela transição de gênero. Em abril, ele performa uma poesia com um verso citando seu nome morto e, em maio, o nome desaparece e dá lugar a “fulana”: “Fulana é tão linda, fulana tá se estragando, fulana tá parecendo homem”. Isso pode significar a necessidade de se sobrepor à sua identidade anterior para que a atual seja fortalecida. Assim, vemos um amadurecimento do poeta na decisão de não mencionar seu antigo nome, excluir e modificar versos, aprimorar sua postura diante do público e também decorar os poemas.

Isso não aconteceu com Midria, que manteve uma constância nas três edições nas quais competiu. Essa constância diz respeito tanto ao conteúdo dos poemas quanto à sua performance. Ela gesticula bastante (representando aspas no ar, fazendo gestos com as mãos para simbolizar ações, enumerando fatos ou pessoas com os dedos) e seus movimentos são muito parecidos, senão os mesmos, nas performances de cada um dos poemas repetidos. Portanto, diferente dela, Ayo mostrou não ter um repertório consolidado desde o início do ano, fazendo da oralidade um agente fundamental para possibilitar mudanças (GLUSBERG, 2013) ao longo de suas participações no *Slam das Minas-SP*. Nas palavras de Zumthor, “a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”, uma vez que “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 33-34). Esse aspecto vivo da fala pode tanto se relacionar às mudanças dos poemas quanto ao fato de que a figura do autor está viva diante de seu público, ressignificando a noção de autoria, que agora retorna para testemunhar seus traumas e fazer denúncias. A oralidade proporciona, então, a liberdade de alterações e o contato direto com as vozes que fazem a literatura compartilhada nos slams.

No caso de Ayo, a oralidade possibilitou mudanças exigidas pela competitividade. Decorar os poemas declamados, colocar em pauta denúncias de opressões e incorporar uma postura firme são elementos valorizados pelas juradas. Trocar uma mensagem positiva por uma ameaça, por exemplo, corrobora com a hipótese levantada com as performances de Kimani, Izi Ferro e Vic Sales. Dessa maneira, é possível afirmar que foi um fazer poético vivo que fez de Ayo o vencedor do segundo evento em que performou, aumentando suas médias e o engajamento do público em suas performances. Já Midria, que percorreu uma trajetória constante já se utilizando dos elementos mencionados, saiu vencedora de todas as

edições nas quais se apresentou, incluindo a grande final, em outubro. Em abril, o primeiro poema performado por Ayo recebeu três notas 10, um 9.9 e um 9,5. Em maio, todas as cinco notas foram 10. Já o segundo poema recebeu em abril uma nota 10, dois 9,8 (sob protestos do público, que gritou “credo!”) e um 9,9. Na performance de maio, esse poema também recebeu cinco notas 10 (acompanhadas de interações por meio das lousas: “obrigada por estar aqui”, “uau”, “ arrasou”). Essas diferenças de décimos são relevantes, pois em todas as edições as juradas quase nunca davam menos de 9,0 e apenas eventualmente menos de 9,5, tornando as médias parciais das poetisas parecidas.

Os poemas de Midria se mantiveram com quase a mesma média. Nas edições de abril e de junho, o poema de abertura recebeu cinco notas 10. O segundo poema, por sua vez, recebeu quatro notas 10 e um 9.9 em abril e quatro 10 e um 9.8 em junho. É possível que suas duas vitórias em edições oficiais sejam em decorrência da variação do público de um evento para outro. Não necessariamente as pessoas acompanham a sequência das edições, o que faz com que as juradas escolhidas aleatoriamente dentre os espectadores não sejam as mesmas. Por conta disso, repetir poemas é uma estratégia eficiente, já que as poetisas podem prever a reação do público e aperfeiçoar performances anteriores, em vez de se arriscarem a criar novas. As performances de Midria se mostraram, desse modo, um exemplo de repertório e postura bem aceitos e consolidados, tanto que ela foi a vencedora da edição de 2019 e anos depois chamada para representar São Paulo na primeira edição do *Slam das Minas BR*. Já Ayo revelou um exemplo de revisão de estratégias que o levou a um resultado crescente, fazendo com que, com o tempo, suas performances se adequassem mais ao que era esperado e valorizado pelo público no *Slam das Minas-SP*.

### 3.3. O (talvez não) pertencimento

Tanto nas performances de Midria quanto nas de Ayo foi possível observar que a performance é capaz de interferir na recepção dos poemas, bem como marcar autorias. Como a oralidade permite a atuação simultânea de autores e leitores, analisar as performances de sujeitos e poetas tão diferentes nos faz refletir até que ponto a vitória de Midria não se deve ao tipo de público que frequenta os slams. As edições em que os poemas foram performados ocorreram em locais de acesso privilegiado, com exceção da edição realizada no prédio ocupado pelo MSTC, a única que contava com um público mais heterogêneo, já que, nas demais, a maior parte dos espectadores pertencia a uma elite branca com certo poder aquisitivo e grau de escolaridade.

A partir desse mapeamento, vemos que Midria conta com referências e uma linguagem muito próximas de seu público majoritário no *Slam das Minas-SP*. Além disso, trata do feminismo, pauta que pode abranger um maior número de pessoas da plateia do que a transexualidade e a violência na periferia, que aparecem com frequência nos poemas de Ayo. A linguagem de Ayo também marca sua origem periférica, distante das escolhas linguísticas de Midria. De todo modo, ambos são exemplares da relação entre voz, corpo e poesia, fundamental para reconhecer sujeitos marginalizados como produtores de literatura. As participações deles nos mostram que a performance, então, é recontextualizada de outros fazeres poéticos, como os dos antigos círculos de poesia trovadoresca e das cantorias nordestinas, e que há o retorno da figura do autor abolida no século XX (BARTHES, 2004), agora modificada e perpassada pelo viés testemunhal. São essas características que definem um movimento literário marginal que busca, ainda que com limitações, alargar o domínio literário brasileiro.

Esse alargamento traz conflitos e contradições, que podem ser ilustrados com as figuras de Midria e Ayo. Ambos narram a dificuldade de se perceberem como negros, ou seja, por um período de suas vidas, não se viram nem como negros nem como brancos, o que os colocava numa indefinição de identidade, descrita por Midria como a sensação de nascer “sem cor”. Para eles, esse não reconhecimento implica o apagamento de ancestralidades e potencialidades, de modo que não pudessem se fortalecer e se perceber como “realeza”, utilizando a palavra de Ayo, que agora se vê como príncipe. Ayo passa por outra questão de reconhecimento de identidade por, ao nascer, ter sido compulsoriamente designado a um gênero com o qual não se identifica. Identificar-se com o gênero masculino

e participar de um evento dedicado exclusivamente à apresentação de mulheres coloca logo de início uma tensão em suas performances no *Slam das Minas-SP*, uma vez que sua corporeidade se difere da maioria das competidoras. Já Midria coloca em cena a contradição da presença de uma linguagem e de referências elitizadas, como a feita a Caetano Veloso, em um espaço de celebração da cultura marginal. Esse último ponto pode ser associado à contradição do *Slam das Minas-SP* em si, que está inserido em um movimento contemporâneo periférico, mas que ocorre, quase sempre, em locais majoritariamente acessados pela elite paulistana.

Pensando nos slams brasileiros de modo geral, há a presença de um caráter estrangeiro, pois sua origem é nos Estados Unidos, modificado pela cultura e pelo contexto locais. Desse modo, quando os colocamos como marcos da expansão da literatura marginal brasileira, assumimos uma influência externa que faz com que eles não sejam nem inteiramente nacionais nem mais inteiramente estrangeiros. Além disso, esses movimentos geram uma contradição nos estudos literários: a poesia, no passado recente entendida como uma forma excludente, tematiza questões marginais, rompendo com o imaginário das figuras de poetas que se tinha antes do surgimento dos slams no país.

Por fim, pensando nesses espaços como objetos de pesquisa, há evidentemente o conflito gerado pela contradição de inserir algo que se propõe estar à margem em um sistema que levou à exclusão de determinados sujeitos da literatura nacional. O meio acadêmico ainda é hostil à revisão da noção de cânone e ao surgimento de novos meios de se fazer literatura, por conta disso, é natural que haja resistência por parte dos autores da literatura marginal em receber pesquisadores. No entanto, essa resistência acaba contribuindo com a dificuldade de romper com a hostilidade, já que, mesmo quando há aberturas na academia, há obstáculos para o estabelecimento de uma comunicação efetiva entre os dois lados.

No caso específico do *Slam das Minas-SP*, em que o perfil médio do público não é o mesmo que o perfil médio das poetas, é especialmente contraditória a reticência em receber membros da academia. Ao longo do trabalho de campo, a questão do não pertencimento foi latente, o que, por um lado, foi negativo, por prejudicar a criação de pontes e laços com as organizadoras do evento. Por outro lado, isso trouxe ganhos ao proporcionar uma visão do movimento a partir da perspectiva de não pertencer plenamente a lugar nenhum, nem aos slams acompanhados nem a uma academia que deslegitima esse objeto de pesquisa. Assim, entendemos este trabalho como mais um dos pontos de conflito e contradição da literatura contemporânea.

Os poetas analisados neste capítulo evidenciam no palco dos slams que nada é inteiramente pertencente. Por isso, as fronteiras, delimitadas pelo gênero, pela raça e pelos locais de enunciação, devem ser percebidas e valorizadas, em busca de uma academia que abarque diferentes sujeitos. As adjetivações e as categorizações dessa literatura, desses poetas e desta pesquisa são importantes para reconhecer a entrada de minorias em um meio excludente como a literatura, mas ressaltamos a necessidade de avançar para que elas não sejam limitantes e propaguem exclusões, o que seria de fato uma contradição grave e incontornável. Estar nessas fronteiras é estar vulnerável e correr o risco de ser atacado por todos os lados que as cercam. Apesar disso, é essa vulnerabilidade que proporciona a diversidade e o enriquecimento da literatura contemporânea. Procurar o pertencimento, mesmo que parcial, ao compartilhar poesias em um microfone é um ato de coragem que deve ser uma inspiração na luta pela construção de uma academia culturalmente diversa, como a defendida por hooks (2017).

Para abarcar essa diversidade, é preciso pensar, então, em novas noções de literatura, diferentes, inclusive, daquelas enunciadas por Barthes e Foucault ao decretarem novas perspectivas de autoria. Josefina Ludmer chama parte da produção contemporânea de “literatura pós-autônoma”:

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou “da literatura social” ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. E com essas classificações “formais” parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. (LUDMER, p. 3, 2007)

O potente enfraquecimento e/ou perda da autonomia da literatura, das classificações formais e dos limites definidos entre os gêneros literários, enfim, a dissolução do campo literário de Bourdieu, é o que marca as especificidades da literatura contemporânea com as quais os slams se identificam. Desse modo, defender o cruzamento, ou a implosão, das fronteiras que determinavam o que era ou não literatura ou que era ou não ficção, por

exemplo, é conceber que os poemas divulgados por meio de performances, em contextos marginais e com teores de testemunhos de realidades são parte da nossa literatura. Com isso, abrem-se possibilidades para que sujeitos como Midria e Ayo ganhem reconhecimento enquanto produtores de literatura, algo inconcebível em nosso passado historiográfico, marcado por limitações tanto de gênero literário quanto de forma, de conteúdo e de perfis de autoria. Florencia Garramunõ destaca o rompimento progressivo dessas limitações ao mencionar a ideia de um campo expansivo, que vai ao encontro da ideia de fim do campo literário autônomo, tal como formulado por Bourdieu:

[...] a ideia de um campo expansivo — com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação — talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34)

Sabendo da impossibilidade de reter o adjetivo literário em um espaço estático e fechado, é preciso então compreender que isso traz elementos complexificadores à análise da literatura contemporânea. Ao abrir mão de características estanques de literatura, abrimos mão também de ferramentas de leitura já consolidadas e criamos a necessidade de treinar novos olhares para os objetos produzidos na atualidade. Não faz sentido ler a poesia dos slams do mesmo jeito que se lia/lê a poesia clássica. Esse anacronismo traria prejuízos por desconsiderar as especificidades do movimento e tentar compreendê-lo a partir de interpretações e valores que não se aplicam ao seu contexto histórico e local, ou seja, seria considerar a literatura como algo descolado de questões sociais, políticas e temporais. Para Klinger,

La literatura “post-autónoma” implica no solo la incorporación de materiales no ficcionales en la narrativa, sino, sobre todo, la idea de que la obra ya no se sostiene por sí misma. La obra ya no puede ser leída fuera del contexto cultural en el que el autor produce su intervención y fabrica su figura. (KLINGER, 2011, p. 172)<sup>26</sup>

A autora defende a leitura das obras contemporâneas associada não só à não ficcionalidade, como já vimos com as denúncias sociais presentes nos slams, mas também ao

---

<sup>26</sup> “A literatura ‘pós-autônoma’ implica não apenas a incorporação de materiais não ficcionais na narrativa, mas, sobretudo, a ideia de que a obra não se sustenta mais por si mesma. A obra já não pode ser lida fora do contexto cultural em que o autor produz a sua intervenção e cria a sua figura (tradução nossa).”

contexto cultural do autor. É evidente que essa perspectiva é fundamental quando destacamos os marcadores identitários das poetas do *Slam das Minas-SP* e as novas demandas advindas da contemporaneidade, mas acrescentamos ao pensamento de Klinger que a chamada literatura autônoma também não pode ser desvinculada de seu contexto, responsável por seu surgimento e por seus modos de leitura. Possivelmente, o que a literatura pós-autônoma escancara é a impossibilidade de que qualquer obra de qualquer tempo se sustente por si mesma. Klinger dá continuidade ao seu raciocínio afirmando: “[...] la escritura de sí como performance [...] supone una revisión de la noción de valor literario: esas ficciones no pueden ser leídas sólo a partir de las cualidades estéticas del texto. Esas ficciones adquieren su sentido leídas como evento, show, como gesto o como espectáculo [...]” (ibidem, p. 177)<sup>27</sup>. Logo, comprovamos a necessidade de pensar em novos modelos de análise literária. O fato de essas literaturas serem um evento/espetáculo não é o suficiente para que se possa formular a demanda por novos critérios de análise e julgamento das obras?

Outra discussão que deve ser levantada ao lado da necessidade de expansão da literatura é a própria intenção de caracterizar produções marginais como literárias. Discorrendo sobre as produções pós-autônomas, Klinger conclui que talvez seja hora de que a crítica as leia como manifestações culturais (ibidem, p. 178). Talvez haja a necessidade de que esse campo seja tão expandido a ponto de deixar de lado a própria noção do que é literário, que carrega uma conotação universal da qual é possível que precisemos nos desfazer. Marcos Natali, em “A literatura em questão”, questiona a universalidade da literatura e nos ajuda a elaborar hipóteses sobre isso ao dizer:

[...] nenhuma literatura poderia ser universal, embora a comparação exija a tradução constante de práticas discursivas singulares ao conceito geral de literatura. Chamar de literatura, ou ficção, o que é outra coisa seria, portanto, uma forma dessa violência tradutora que abafa a diferença contida naqueles horizontes conceituais que incluem outras formas de entender a relação entre a palavra, objetos verbais, a representação da realidade e o lugar do sujeito humano na criação e na recepção dos discursos. (NATALI, 2020. p. 53)

A violência tradutora apontada por Natali poderia ser vista na própria concepção do termo literatura marginal. Críticos como Antonio Candido defendem a propagação e apreciação da chamada alta literatura a todas as camadas sociais, o que, inicialmente, pode

---

<sup>27</sup> “[...] a escrita de si como performance [...] supone una revisión da noção de valor literário: essas obras ficcionais não podem ser lidas apenas a partir das qualidades estéticas do texto. Elas adquirem seu sentido como evento, show, como gesto ou como espetáculo [...]” (tradução nossa)”

ser entendido como uma tentativa de democratização da arte. Entretanto, esse movimento pressupõe a existência de padrões estéticos universais que definiriam que determinadas obras teriam qualidades incontestáveis. Essas qualidades demarcariam a literatura sem adjetivos e, por consequência, sua ausência, total ou parcial, acabaria criando as “subcategorias” da literatura, como a marginal. Nesse cenário, chamar a produção de artistas periféricos de literatura marginal seria uma tradução violenta por tentar encaixá-la em um molde e apenas considerá-la na medida em que há uma comparação, mesmo que imperfeita, entre ela e o cânone. Mariana Ruggieri, no artigo “Ainda sobre o direito à literatura”, contribui com a crítica feita à perspectiva de Candido defendendo que

[...] não é verdade, em um país com um histórico avassalador de epistemicídios, que todos já tenham literatura, de modo que faz pouco sentido, ainda que no intuito de repartir os bens culturais, realizar uma defesa do direito apenas à literatura erudita, como se já estivessem, então, garantidos os direitos às formas orais e/ou populares [...] É neste sentido que o direito à literatura é muitas vezes reivindicado por grupos e indivíduos diversos que estiveram impedidos de contribuir com a formação da literatura e de um público leitor/receptor no Brasil. (RUGGIERI, 2020, p. 74)

Essa crítica dialoga diretamente com o que é visto no *Slam das Minas-SP*, pois os perfis das poetisas foram historicamente e ainda são em grande parte excluídos de nossa literatura (DALCASTAGNÈ, 2012). Da mesma forma como as cantorias nordestinas são relegadas ao status de subliteratura (AGUIAR, 2023), a oralidade presente nos slams, em associação às localidades sociais das competidoras, faz com que o direito a essa literatura não esteja garantido, conforme criticado por Ruggieri. Em adição a esse entrave, Natali ainda trabalha com a perspectiva da justiça social. Para o crítico, há uma dimensão ética em denominar como literatura manifestações artísticas que se afastam do canônico. Ou seja, não seria justo que um livro não fosse considerado uma produção literária por ter sido escrito por alguém cujo perfil não se encaixasse no perfil hegemônico de autores, por exemplo. Porém, quando uma manifestação artística ultrapassa outras balizas delimitadas pelo cânone, seria justo enquadrá-la como literatura?

[...] o que aconteceria se, em um cenário hipotético qualquer, no limite mesmo do literário, alguém ou além da literatura, concluíssemos que a literatura não coincide com a justiça? Afinal, quando elas convergem não há dilema ético e não há, propriamente, decisão a ser tomada. Mas, se tivéssemos que escolher entre literatura e justiça, onde ficaria nossa fidelidade? (NATALI, 2020, p. 54)

Os slams, por ocuparem limites físicos e simbólicos em grande medida distintos da literatura escrita produzida pelo centro, são questionados pela academia, como já mencionado, enquanto parte do campo literário. O que está sendo proposto aqui não é um questionamento elitista e purista, mas sim relacionado ao fato de haver ou não justiça em equiparar o movimento ao que foi histórica e culturalmente convencionado como literatura. Se ele apresenta tantas fronteiras e fissuras, por que categorizá-lo como literário? Responder a esse questionamento é uma tarefa desafiadora, uma vez que o reconhecimento dos slams como uma forma de arte tão válida quanto os clássicos ainda não é completo, e talvez esteja longe de ser. Ademais, a própria noção do que é literatura não é um consenso. Levantar a bandeira de que não há justiça em se entender a literatura marginal como literatura poderia ser visto como lutar do lado contrário ao que é defendido nesta pesquisa. Exemplo disso é o fato de que Carolina Maria de Jesus, como o nome pioneiro da escrita periférica, traz consigo muitos questionamentos sobre a maneira como escritores marginais foram recebidos pela crítica e qual espaço foi (e é) destinado a eles. Em um trecho dos seus diários, ela cita sua relação com Audálio Dantas, responsável por sua publicação:

Meu Deus! Será que Audálio não compreende que estou cansada! Dá a impressão que sou sua escrava. Ele anula os meus ideais. Todos escrevem romances e dramas e ele quer obrigar-me a escrever diário. Um dia ele disse-me que quer fazer o povo tomar medo de mim, porque? Isto é maldade, cheguei a conclusão que os pretos não devem aspirar nada na vida... O mundo não é para os pretos. O mundo é dos brancos. Nós os pretos somos capachos eles pizam e nos esmagam. Quando o preto grita igualdade eles põe mordaca. (JESUS, data desconhecida, p. 48-49)

O depoimento da autora revela a tentativa de fazê-la ocupar um lugar diferente daquele ocupado por autores brancos. Carolina Maria de Jesus teve, por vezes, sua subjetividade apagada e substituída por aquilo que seu editor julgou adequado a uma mulher periférica expressar e representar. Em sua obra, é muito visível a construção de uma estética da violência, já que sua voz só era interessante ao passo que tematizava a periferia a partir da escrita de um diário e, inclusive, de desvios gramaticais que seriam revisados em textos de qualquer autor que não fosse uma mulher preta e favelada<sup>28</sup>. Regina Dalcastagnè resume a problemática com a conclusão de que: “no final das contas, parecem estar nos dizendo que o interesse de Carolina não está no que ela nos diz, mas em sua escolarização precária, que

---

<sup>28</sup> É importante ressaltar que a literatura produzida por Carolina Maria de Jesus é escrita, sendo assim, julgamos que sua adequação à norma culta seria pertinente, já que a escrita exige esse padrão linguístico, diferente do que ocorre na oralidade, logo, nos poemas aqui transcritos.

se transforma em uma marca identitária”<sup>29</sup>. Tendo em vista esse exemplo, no caso da literatura contemporânea, quando os poetas dos slams gritam por igualdade, a mordada seria excluí-los da literatura ou incluí-los nela? Assim, o paradoxo do pertencimento para o qual estamos chamando atenção apresenta-se, em última análise, como uma impossibilidade de encontrar uma nomenclatura que, ao mesmo tempo, considere as particularidades da produção do slam e não o coloque como inferior em comparação a outras formas de arte.

---

<sup>29</sup> Disponível em:  
<<https://www.geledes.org.br/novas-edicoes-reacendem-polemicas-sobre-carolina-maria-de-jesus>>.  
Acesso em 17 set. 2022.

## Considerações finais

Traçar o percurso deste trabalho demandou aceitar o meu medo de errar para assim tentar contribuir com a construção de uma academia culturalmente diversa. Ao longo desse caminho, esbarrei em fronteiras e limites, foi, então, necessário percebê-los, destacá-los e rompê-los ou simplesmente aceitá-los. Compreender o *Slam das Minas-SP* como um movimento com contradições e conflitos colocou fim ao meu pensamento ingênuo de que aquele seria um espaço para a celebração plena de diferenças, o que, no final das contas, foi o que possibilitou que eu o estudasse a partir de uma perspectiva que abarcasse o quanto a literatura contemporânea de fato avançou em questões como representatividade e rompimento de estereótipos. Esse fator foi importante para que se mapeasse as bases nas quais a literatura marginal ainda está se fundando, de modo que ela não ocupe, na crítica literária, nem a posição de grande salvadora nem de completamente descredibilizada.

De 2019 até agora, passamos por mudanças políticas e sociais que impactarão todo o nosso futuro. Assim, também nesse sentido, não termino este trabalho da mesma maneira com que comecei. Durante esses anos, ficou evidente que a cultura, sobretudo a marginal, está constantemente em perigo, assim como as minorias sociais, cujos direitos e existências são ameaçados pelo conservadorismo e pela opressão que vimos recuperar força. Por isso, gosto de enxergar a conclusão desta dissertação como um fruto do ato de resistir. Resistir à vontade de desistir, resistir ao medo de errar, resistir ao silenciamento. Resistência essa da minha parte, mas principalmente da parte das poetisas que tornaram este trabalho possível e atravessaram comigo diversas pontes. A cada atravessamento, percebi que não se pode mesmo passar pela mesma ponte duas vezes. A cada vez que retornei a este texto, tive que incorporar mudanças de cenário e de possibilidades, fato que, atrelado à noção da importância de não se perder de vista localizações sociais de sujeitos, me fez confirmar o que em 2019 já se anunciava como a inevitabilidade de estar, de certa forma, contando aqui também minha própria história.

Ao lado dessas constatações, é preciso ter em vista que o objeto de estudo deste trabalho se situa em um movimento que teve início entre 2000, com a incorporação gradual de perfis de autoria marginais em nossa historiografia literária, e 2005, com a entrada da oralidade na literatura produzida pela periferia. Além disso, o contexto histórico da quarta onda do feminismo, que traz à tona a urgência de desvinculação de um feminismo branco neoliberal para a abertura de pensamentos que consideram demandas interseccionais entre

gênero, classe e raça, moldou a dinâmica presente no *Slam das Minas-SP*. A criação do *Slam das Minas* nos revela a necessidade de pensar sobre a dupla subalternização sofrida pelo corpo feminino periférico, que, nos campeonatos de poesia, tendia a ser sobreposto a vozes e existências masculinas. Mas essa opressão sofrida por conta do gênero não pode ser lida descolada das demais opressões, o que comprovamos nas análises dos poemas transcritos.

A oralidade, que começou a entrar em cena na literatura periférica no início dos anos 2000, foi um objeto de análise fundamental para discutir a performance nos slams. A associação entre ambas nos revelou o caráter mutável tanto dos papéis das poetas, que ora performam ora assistem às demais performances, quanto dos poemas em si, que se modificam a cada vez em que são apresentados. Outro ponto levantado foi relativo à interação do público como definidora do andamento das competições bem como às possíveis implicações dos espaços onde os eventos ocorrem. Tudo isso convergiu para o fato de que a corporeidade das poetas assume uma posição de destaque na recepção de sua literatura, pois fica evidente que ela se mistura aos temas dos poemas, podendo, inclusive, gerar a sensação de que, em cada performance individual, há a representação de uma coletividade. Vale apontar, por fim, que a oralidade não é exclusiva dos movimentos marginais contemporâneos, ela esteve presente já na poesia medieval e também nas cantorias nordestinas; o que ocorre nos slams, então, é sua recontextualização e revitalização. Sabendo disso, questionamos por que ela não diminui o status canônico da produção trovadoresca, mas contribui para que, assim como as cantorias, os slams sejam vistos por parte da crítica como uma espécie de subliteratura.

Além de ser associada à oralidade, a performance também foi discutida em conjunto com a competitividade. A competição é justamente o que diferencia os slams dos saraus e, ainda assim, foi recebida com certo estranhamento por parte da audiência do evento. Avaliar poesias se mostrou uma tarefa de difícil execução, dada a subjetividade e a sensibilidade dos temas vistos nelas. O que foi constatado, ao final da pesquisa de campo, foi que os poemas mais bem avaliados eram aqueles que faziam denúncias sociais explícitas, que tematizam violências e opressões vividas pelos grupos sociais representados pelas poetas. Com isso, abriu-se o questionamento de até que ponto a margem está autorizada a falar, o que é esperado e valorizado que ela diga, e como a centralidade do público nesses espaços pode abafar a produção de poesias sobre outros temas. Não é possível desconsiderar que a pesquisa levou à conclusão de que o público do *Slam das Minas-SP* era majoritariamente formado por sujeitos que ocupam posições de privilégio, algo que o diferencia das

participantes e torna mais problemático o fato de que a aceitação dos poemas está condicionada a uma estética da violência.

A figura de autoria, por estar tão diretamente relacionada à performance, também foi fundamental para o estudo do *Slam das Minas-SP*. Para analisá-la, retomamos a afirmação da morte do autor, anunciada por Barthes (2004) e Foucault (2000), que se contrapunha à tendência anterior de justificar obras com base na biografia de seus autores e passava a incentivar um leitor criativo e protagonista na recepção literária. Na contemporaneidade, essa concepção deixa de fazer sentido e abre espaço para o que entendemos como o retorno do autor. Retorno esse que indica novas características e consequências de se voltar novamente para quem produz literatura, cujos marcadores identitários estão intrincados às suas obras. Chamamos atenção para as semelhanças entre os poemas performados nas batalhas de poesia e a literatura de testemunho, já que, nos dois casos, os leitores são confrontados com o valor de verdade do que os autores enunciam e com um realismo experiencial. Essas características acabam dificultando, em nossa visão, que os sujeitos marginalizados de fato assumam o protagonismo de suas obras, pois acabam diversas vezes cruzando a linha tênue entre expressarem suas dores e revoltas particulares e se tornarem porta-vozes dos grupos sociais dos quais fazem parte.

Esse cruzamento traz, como estamos apontando, perdas por haver a tendência de desvalorização da dimensão individual da subjetividade e de restrição de autores marginais a temas de denúncia, porém, reconhecemos que ele também pode ser positivo por permitir a representação de sujeitos que se identificam com as opressões retratadas nos poemas e, por motivos variados, não podem falar por si mesmos. Ademais, seria injusto desvalorizar a coragem das poetisas de revisitar traumas e escancará-los para uma plateia, logo, ainda que a possibilidade de haver perdas coloque limitações na entrada de novos perfis de autores no domínio literário brasileiro, defendemos que essa literatura carrega uma série de potencialidades por dar voz a problemáticas e a sujeitos historicamente silenciados. O retorno do autor, ou o surgimento de uma nova noção de autoria, contribui para o aumento da diversidade em nossa literatura e coloca em xeque ideias de que há um perfil “neutro” de autor. Desse modo, marcar as localizações sociais de autores marginais, abarcando suas intersecções, é importante para valorizar sua presença no domínio literário e lutar contra a subalternização daqueles que desviam do padrão de autoria sem adjetivos, ou seja, essencialmente uma autoria masculina, branca, cisgênera e com poder aquisitivo.

Midria Pereira e Ayo Lima foram poetisas que realçaram a ligação entre performance e autoria, uma vez que defendemos que sua literatura deve ser lida sob a ótica do feminismo

negro e do transfeminismo. Questões de raça e gênero, que se associam à corporeidade colocada no palco em suas performances, atravessam todos os seus poemas e reforçam o que discutimos a respeito das figuras de autoria na literatura contemporânea. Com eles, também vimos os possíveis impactos advindos de usos diversos da língua, os novos pactos com os leitores e a problemática da representação de coletivos. No caso de Ayo, a oralidade ainda se mostrou como uma possibilidade de revisão de estratégias que o levaram a tirar maior proveito do aspecto competitivo dos eventos e se destacar ao longo de suas participações. Midria, por outro lado, se valeu do que entendemos como uma aproximação de sua audiência para vencer todas as batalhas das quais participou. Em última análise, ambos contribuíram para a tentativa deste trabalho de apontar contradições, sobretudo entre margem e academia, que sugerem a impossibilidade de se encontrar um pertencimento pleno nesse movimento. São esses conflitos que nos deixam o questionamento, ainda sem resposta, de como a literatura pós-autônoma, ao alargar o campo literário incluindo novos gêneros e formas textuais, bem como perfis de autores, deve ser nomeada. Se ela ainda se pretende literatura ou se já estamos prontos para abrir mão da classificação de objetos como literários sem que isso signifique reduzir o valor e a importância de produções como as performadas no *Slam das Minas-SP*.

## Referências bibliográficas

AGUIAR, Rafael Hofmeister de. Um encontro de oralidades: os trovadores medievais galego-portugueses e os cantadores nordestinos brasileiros *Revista Princípios*, nº 159, jul. - out./2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.4322/principios.2675-6609.2020.159.011>>. Acesso em: 10 out. 2023.

ALCOFF, Linda. The Problem of Speaking for Others. Tradução de CHAGAS, Ana Carolina Correia Santos das; SILVA, Vinícius Rodrigues Costa da; ZEFERINO, Hilário Mariano dos Santos. Abatirá - *Revista De Ciências Humanas e Linguagens*, 2020, p. 409–438 Disponível em: <<https://itacarezinho.uneb.br/index.php/abatira/article/view/8762/6152>>. Acesso em: 16/10/2023.

ARAÚJO, Pamella; PEIXOTO, Carolina. Slam das Minas: mulheres na batalha poética. [Entrevista concedida a] Marina Almeida. *Escrevendo o Futuro*. 07 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/slam-das-minas/>>. Acesso em: 23 abr. 2022.

BAGAGLI, Bia Pagliarini. “Cisgênero nos discursos feministas: uma palavra ‘tão defendida; tão atacada; tão pouco entendida’”. Campinas-SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALBINO, Jéssica. *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*. 2016. 358 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-75.

BECK, Koa. *Feminismo branco: das sufragistas às influenciadoras digitais e quem elas deixam para trás*. Tradução de Bruna Barros. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2021.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIRMAN, Daniela. “Confissão, autoficção e testemunho: literatura e invenção de si”. Em: BIRMAN, Daniela; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Exodus: deslocamento na literatura, no cinema e em outras artes*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos avançados*. vol.17 no. 49 São Paulo, 2003.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 38, p. 41-59, 2011.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

CRABBÉ-ROCHA, Andréa. *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

D’ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil* n. 9, pp. 119-126, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DAVIS, Kathy. Intersectionality as buzzword, a sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*, vol. 9(1), 2008.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima. *Nexo Jornal*. 02 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/9/Conceição-Evaristo-‘minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra’>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

FARIA, Alexandre; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do; PENNA, João Camillo. Introdução: Modulações da margem. Idem: *Modos da margem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, p. 19-43.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 2000.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOFFMAN, Ervin. *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de 10.03.1961 a 06.04.1961*. Manuscrito. Local desconhecido, data desconhecida.

KAY, Sarah. *Subjectivity in Troubadour poetry*. Cambridge University Press, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Dissertação (Doutor) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. “Hacia una transvaloración de los valores literarios. Debates sobre la narrativa latinoamericana del presente”. Em: CÁMARA, Mario; TENNINA, Lucía; LEONE, Luciana di (orgs). *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999.

LEITE, Antonio Eleison. Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais*, v. 1, 2014.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.

MITCHELL, Adrian. *Poems*. London: Jonathan Cape, 1964.

NATALI, Marcos. *A literatura em questão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água* (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

\_\_\_\_\_; SANTOS, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho. Luiza Romão e “sua poema” de resistência decolonial – Slam das minas, presente! *Revista Terceira Margem*, v. 27, n. 51, jan./abr. 2023, p. 95-118.

PEÇANHA, Leonardo Morjan Britto; JESUS, Jaqueline Gomes de; MONTEIRO, Anne Alencar. Transfeminismo das transmasculinidades: Diálogos sobre direitos sexuais e reprodutivos de homens trans brasileiros. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, vol. 06, n. 19, Jan. - Abr., 2023. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/index>>. Acesso em: 16/10/2023.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PEREIRA, Midria. *A menina que nasceu sem cor*. São Paulo: Grandir, 2020.

PEREZ, Olívia; RICOLDI, Arlene (2018). A quarta onda do feminismo? Reflexões sobre movimentos feministas contemporâneos. Comunicação, GT8 – Democracia e desigualdades, 42º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu.

RAGO, Luiza Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RADSTONE, Susannah. “Cultures of confession/cultures of testimony”. In: GILL, Jo. *Modern Confessional Writing: New critical essays*. New York: Routledge, 2006. p. 166-179.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. Em Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs). *Performance, exílios, fronteiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. Fotografia Sérgio Silva. Trad. Martina Altalef. Edição bilíngue (português-espanhol). São Paulo: Edição do Autor: Selo do Burro, 2017.

RUGGIERI, Mariana. Ainda sobre o direito à literatura. *Criação & Crítica*, n. 26, p., jun. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 26 set. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Minas Gerais: editora UFMG, 2010.

TARROW, S. *Power in movement: social movements and contentious politics*. Cambridge University Press, 1994.

VIEIRA, Carlos Henrique. *Autoficção, performance e tensões na literatura brasileira contemporânea: as figuras autorais de Clara Averbuck e Santiago Nazarian*. 2019. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.