



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**MÍDIUM E GESTÃO DA PARATOPIA CRIADORA:
O TRABALHO INSCRICIONAL DO CLUBE ATLÉTICO PASSARINHEIRO**

Pedro Alberto Ribeiro Pinto

SÃO CARLOS – SP
2018



Universidade Federal de São Carlos

Pinto, Pedro Alberto Ribeiro

Mídium e Gestão da Paratopia Criadora: O Trabalho Inscricional do Clube Atlético Passarinheiro / Pedro Alberto Ribeiro Pinto. -- 2018.
135 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Luciana Salazar Salgado

Banca examinadora: Ana Raquel Motta de Souza, José de Souza Muniz Júnior

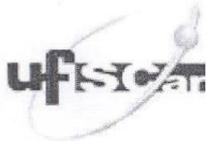
Bibliografia

1. discurso literário. 2. mídiu. 3. paratopia criadora. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

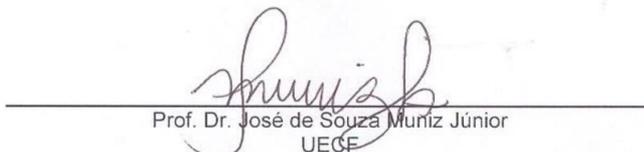
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Pedro Alberto Ribeiro Pinto, realizada em 29/03/2018:



Prof. Dra. Luciana Salazar Salgado
UFSCar



Prof. Dra. Ana Raquel Motta de Souza
DNA Social



Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior
UECE

Dedico esta dissertação a meus pais e a meu avô,
que foi Pedro antes de mim e que mesmo distante
das Letras teceu em si a poesia do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que a poesia e a pesquisa colocaram em meu caminho. Sem vocês, nada disso seria possível.

De saída, agradeço a toda minha família, sobretudo meus pais, pelo apoio incondicional nos melhores e nos piores momentos não apenas de minha vida acadêmica, mas da minha vida como um todo. Também agradeço a todos amigos e amigas mais próximos, que não listarei aqui para não dar chances à minha falta de memória.

Agradeço à minha orientadora, professora Luciana Salazar Salgado, por acolher minhas inquietações, guiar o que parecia não ter guia e por, de algum modo, manter a paciência para me acolher nos momentos em que este trabalho me parecia sem conserto.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSCar pelo financiamento deste trabalho, que me permitiu dedicar diversas horas do meu dia para viver a pesquisa e a poesia.

Aos professores Ana Raquel Motta de Souza e José de Souza Muniz Junior por aceitarem participar tanto da banca de qualificação quanto da banca de defesa deste trabalho, contribuindo imensuravelmente para o debate e para a reescrita destas páginas. De igual modo, agradeço à professora Rejane Cristina Rocha por aceitar a suplência dos exames.

Aos integrantes do Clube Atlético Passarinheiro – Victor Rodrigues, Luiza Romão e Ni Brisant, não apenas por suscitar tantas indagações e fornecer a espinha dorsal deste trabalho, mas por produzirem prolificamente materiais absolutamente inspiradores. Sem o contato com o Clube, certamente minha queda no mundo da poesia teria sido muito menos bela e meu olhar para as artes que estão acontecendo à minha volta seriam outros.

A Claudia Maria de Serrão Pereira, pela leitura prévia deste trabalho, por ter apoiado o início do mestrado e por ter me possibilitado a honra de passar tantas horas ao seu lado e ao lado da filhota Paçoca.

A todos os demais integrantes do LABEPPE – Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição – e do grupo de pesquisa COMUNICA – Inscrições Linguísticas na Comunicação –, por possibilitar a existência de discussões sem as quais este trabalho não seria possível nem imaginável.

A todos os companheiros do coletivo Nó de Verso, que me ensinaram a buscar cada vez mais poesia fora de mim.

Enfim, para toda pessoa que vive a poesia, que leva poesia em seu corpo e em sua voz, que é poesia nos seus momentos mais gloriosos ou no cotidiano mais banal.

Estamos juntos.

A pesquisa só encontrará vantagens em pequenas construções inteligíveis, localizadas, acomodáveis, transportáveis, (...) sem hastear a bandeirola na sua península e, mais ainda, sem fulminar os seus vizinhos num tom de encíclica.

(Régis Debray, 2004)

*acredito na cosmologia do palheiro,
no fluxo incessante dos objetos.*

(Luiza Romão, 2014)

RESUMO

Inscrevendo-se em certa tradição da Análise do Discurso derivada dos trabalhos de Dominique Maingueneau (2006) em uma interface com os estudos das materialidades do literário e da cultura, este trabalho tateia uma compreensão das identidades autorais do coletivo de poetas Clube Atlético Passarinheiro e de seus integrantes Luiza Romão, Ni Brisant e Victor Rodrigues, tomando a autoria como lugar discursivo ao qual remetem os textos, tanto nos seus modos de circulação quanto em sua malha textual (SALGADO, 2016a). Com tal objetivo em mente, esta dissertação debruça-se principalmente sobre os aspectos de trabalho inscricional do Clube, voltando ainda sobre um arquivo mais amplo que circunscreve o fenômeno dos slams de poesia, batalhas poéticas cuja crescente consolidação no Brasil e no mundo tem atuado como base para diferentes discursivizações do corpo, da voz e da poesia. Como *corpus* específico, toma determinadas materialidades relacionadas às primeiras práticas do coletivo quando de sua emergência, investigando as relações estabelecidas entre a configuração das instâncias constitutivas de sua paratopia criadora (MAINGUENEAU, 2006, p. 134) e o funcionamento mediológico de suas práticas, isto é, o modo particular como os vetores técnicos e os vetores institucionais se atravessam nesses processos discursivos.

Palavras-chave: discurso literário; mídiuim; paratopia criadora; clube atlético passarinheiro; slams de poesia.

ABSTRACT

By subscribing to a certain tradition of Discourse Analysis derived from the works of Dominique Maingueneau (2006) in an interface with the studies of the literary and cultural materialities, this work searches for an understanding of the author's identities of the group of poets Club Atlético Passarinheiro and its members Luiza Romão, Ni Brisant and Victor Rodrigues, understanding the concept of authorship as a discursive place to which texts refer, both in their ways of circulation and in their textual mesh (SALGADO, 2016a). With this objective in mind, this dissertation focuses mainly on the aspects of the Club's inscriptional work, turning to a wider archive that circumscribes the phenomenon of poetry slams, poetic battles whose increasing consolidation in Brazil and in the world has acted as base for different discursivizations of the body, voice and poetry. As a specific corpus, it takes certain materialities related to the first practices of the collective when it emerges, investigating the relations established between the configuration of the constitutive instances of its creative paratopia (MAINGUENEAU, 2006, 134) and the mediological functioning of its practices - the particular way in which the technical vectors and institutional vectors cross one another in these discursive processes.

Keywords: literary discourse; medium; creative paratopia; clube atlético passarinheiro; poetry slams.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 0.1. Clube Atlético Passarinheiro durante performance	12
Figura 1.1. Mapa da localidade em que ocorre o Slam da Guilhermina, em São Paulo – SP	37
Figura 1.2. Imagens principais das páginas da rede social Facebook referentes à Copa Mundial de Slams e do SLAM BR	41
Figura 1.3. Ni Brisant colando poemas lambe-lambe e poemas colados em parede	43
Figura 1.4. Desenho de Rafael Braga divulgado pelo Slam Resistência	44
Figura 1.5. Divulgação do Menor Slam do Mundo	46
Figura 1.6. Mapeamento das gestualidades de Minchoni durante declamação do poema “Sandy & Júnior”	50
Figura 2.1. Gráfico de exemplificação do qualificador “ação” na escala de Whitemore	63
Figura 2.2. Gráfico de exemplificação da junção dos qualificadores “ação” e “intensidade”	64
Figura 2.3. Gráfico ilustrativo das dinâmicas de intervenção textual	65
Figura 2.4. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral	74
Figura 2.5. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um autor estreante	74
Figura 2.6. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um poeta slammer.....	75
Figura 3.1. Brasão do Rachão Poético	84
Figura 3.2. Brasões dos times Trietê, Mapianos, Podium e Santos	85
Figura 3.3. Brasão do Clube Atlético Passarinheiro	86
Figura 3.4. Partes que compõem a camiseta do Clube	90
Figura 3.5. Gestualidades do Clube no início da performance	91
Figura 3.6. Clube declamando de frente para o público	92
Figura 3.7. Victor rodrigues apontando para o número em suas costas	92
Figura 3.8. Comparação entre o posicionamento dos poetas e a disposição de um campo de futebol	93
Figura 3.9. Ni Brisant rindo do gesto de Victor Rodrigues	94
Figura 3.10. Gestos de Luiza Romão durante sua apresentação	95
Figura 3.11. Mudanças da instância inscritor durante a primeira performance no Rachão	96
Figura 3.12. Escala de Whitmore referente à primeira performance	97
Figura 3.13. Clube declamando de maneira amena	98
Figura 3.14. Luiza Romão gritando versos fora do microfone	100

Figura 3.15. Segunda mudança na instância inscritor	101
Figura 3.16. Gestualidades de Luiza Romão e Victor Rodrigues durante momento tenso da performance	102
Figura 3.17. Cadeia de transformações do poema “Ideias de Televisão”	108
Figura 3.18. Ilustração do poema “ideias de televisão”	110
Figura 3.19. Cadeia de transformações do “Poema sobre a Copa”	113
Figura 3.20. Configuração das instâncias Pessoa e Escritor no caso de Luiza Romão	115
Figura 3.21. Screenshot de 2018 da postagem “Se eu tivesse meu próprio dicionário” postada em 2013 no blog de Ni Brisant	117
Figura 3.22. Capa do livro “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, de Ni Brisant	120

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1.1. Tabela de planos de associação da Psi	29
Tabela 1.2. Tabela de planos de associação da FF DSP	29
Tabela 2.1. Quadro descritivo do conceito de mídiuim	59
Tabela 2.2. Funcionamento do mídiuim no caso das performances em slam	60
Tabela 2.3. Exemplo de preenchimento da categoria "ação"	62
Tabela 2.4. Exemplo de preenchimento da categoria "ação" no caso dos slams de poesia	62
Tabela 2.5. Exemplo de preenchimento da categoria "ação" em dois momentos de uma mesma performance	63
Tabela 2.6. Diferenciações entre o "modelo de aderência" e o "modelo de propagabilidade de difusão dos textos"	67
Tabela 3.1. Uso léxico nos dois eixos semânticos do trabalho inscricional do Clube	88
Tabela 3.2. Comparação entre performance do Clube e poema impresso de Luiza Romão	104
Tabela 3.3. Programas de televisão mencionados no poema “ideias de televisão”	112
Tabela 3.4. Comentários retirados do "Melhor vídeo sobre a copa" no YouTube	114
Tabela 3.5. Conjunto de micropoemas postados por Ni Brisant em novembro de 2013	116
Tabela 3.6. Conjunto de micropoemas apresentados pelo Clube no Rachão	117
Tabela 3.7. Comparação entre os conjuntos de micropoemas apresentados por Ni Brisant e pelo Clube	119
Tabela 3.8. Comparação entre duas atualizações do micropoema "Mãe"	120
Tabela 3.9. Comparação entre duas atualizações do micropoema "Travesti"	121

SUMÁRIO

índice de figuras	09
índice de tabelas	10
introdução	13
um outro tom: sobre atletas-passarinhos	17
orientações de pesquisa e distribuição dos capítulos	20
capítulo 1: as arenas mundiais da poesia	22
<i>poetry slams</i> , internacionalização e <i>slam poesie</i>	26
controvérsias, brasil, saraus e <i>spoken word</i>	33
a materialização de identidades nos slams de poesia	40
capítulo 2: gestão dos corpos e discurso literário	51
mídiun, corpo e poesia	57
a autoria como prática de gestão	66
as instâncias da paratopia criadora	73
capítulo 3: nosso coração é passarinho – performance, vetores, inscrição	77
rachão poético e a emergência do clube atlético passarineiro	79
exímios artilheiros, raçudos chavequeiros: a primeira performance	90
vetores técnicos de retomada: declamações individuais e final do rachão	105
conclusões e apontamentos	123
referências do corpus e guia de links	127
referências bibliográficas	130



Figura 0.1. Clube Atlético Passarinheiro durante performance. **Fonte:** Divulgação.

introdução

A capacidade de criar é uma das características definidoras de nossa espécie. Seja em termos de estratégias para sobrevivência em ambientes hostis ou para a elaboração das mais sutis expressões artísticas, o ato de criação se coloca em uma posição central na existência humana, sendo até mesmo considerado o salto qualitativo a marcar a hominização: seria ao se tornar *faber* que o *homo* teria se tornado *sapiens*¹. Não surpreende, portanto, que tal capacidade seja objeto constante de nossa fala - seja para compreender seu funcionamento, para maximizar seu uso ou para ampliá-la a partir de dispositivos e exercícios diversos, nós falamos constantemente sobre nossa própria potência de intervir sobre o mundo em que vivemos e derivar matérias brutas em diferentes construtos.

Tal capacidade relaciona-se de modo íntimo às práticas de *edição*, potencializadas pela vertigem de dispositivos tecnológicos constitutiva do período em que vivemos e pelas relações culturais que perpetuam as técnicas necessárias para o uso desses mesmos dispositivos: tanto quanto pintamos, tiramos fotografias ou registramos o dia a dia em vídeos de durações diversas, nós retocamos digitalmente partes da pintura de que não gostamos, selecionamos filtros para ajustar as fotos à nossa vontade e ajustamos os vídeos para postá-los nas plataformas que julgamos mais adequadas, de modo que mesmo imagens e vídeos “sem edição” recebem categorizações e valores próprios em sua circulação.

No que tange às práticas relacionadas à escrita e à publicação de livros, vemos o atravessamento constante dos processos de edição não apenas durante as etapas de inscrição do material verbal (com a exclusão de partes insatisfatórias, ajustes de períodos, correções ortográficas etc.), mas também durante outros momentos da vida desses textos, como nas etapas de diagramação, construção de capas e mesmo de financiamento e distribuição – ampliam-se, por exemplo, as plataformas e as modalidades de *crowdfunding* (financiamento coletivo) no Brasil², que exigem acompanhamento e redirecionamento constante das estratégias de lida com o público apoiador.

¹ Cf. Moraes (2005).

² Cf. o texto explicativo sobre a criação da modalidade “Flex” em 2016 no site do Catarse, criada em 2011 como a primeira plataforma de financiamento coletivo do Brasil.
<https://crowdfunding.catarse.me/?ref=ctrse_retrospectiva_2016>. Acesso 18 mai 2017.

Multiplicam-se também as discussões acerca das condições de trabalho em diferentes etapas do trabalho editorial³, levantadas a partir de grupos heterogêneos, muitos deles transversais em termos da participação de acadêmicos e profissionais de outros ramos para além das universidades. Apesar das preocupações específicas de cada grupo, no entanto, todos têm de lidar com

os processos complexos e ainda pouco estudados de *ajustes, melhoramentos, reelaborações* e toda sorte de contribuições que, outrora pensadas como posteriores à produção dos textos, têm sido vistas como constitutivas, inclusive nos casos em que um outro opera esses rearranjos [...]. (SALGADO, 2016a, p. 17)

Não nos parece aleatório o fato de que essas considerações se consolidem precisamente em um período em que se questionam as possibilidades de um “segundo auge da cultura remix”, as técnicas envolvidas na produção das “publicações híbridas” e as significações do conceito de “liberdade” subjacente a movimentos como Software Livre ou Cultura Livre, marcados por amplas discussões no que se refere a problemáticas ligadas à autoria, ao plágio e à apropriação de textos de terceiros para a composição de novos materiais, sendo constantemente postas em polêmica as distintas visões dos defensores dos Direitos Autorais (Copyrights), do CopyLeft, CopyFarLeft, Creative Commons, CopyFight, Kopimi, entre outros (cf. FOLETTO, 2017).

Em relação à edição e à autoria de materiais poéticos, temas de interesse central para este trabalho, essas discussões se coadunam ainda a problemáticas relacionadas ao que poderíamos denominar as *formalizações materiais* (cf. FLUSSER, 2007) em que essa produção encontra-se inscrita: ainda que as narrativas apocalípticas sobre o fim do livro tenham perdido muito de sua força ao longo dos últimos anos⁴, uma série de questões seguem sendo postas não

³ Parece representativa de tais discussões, por exemplo, a realização das diferentes edições do Fórum Nacional sobre a Formação e a Atuação Profissional do Revisor de Textos, cuja terceira edição teve como eixos temáticos as rubricas *mediação editorial, letramentos e mercado*. <<https://forumnacionaldorevisor.wordpress.com/>>. Acesso 29 mai. 2017.

⁴ Cf. por ex. Eco & Carrière (2010), para quem o livro poderia ser comparado à colher, ao martelo, à roda ou à tesoura, objetos que “uma vez inventados, não podem ser aprimorados”. Assim, para os autores, ainda que as revoluções tecnológicas possam apontar para a possibilidade do fim do livro impresso, isso não acarretará mudanças em sua função ou em sua sintaxe. Essas afirmações apontam para uma direção semelhante à descrita por Darnton (2010), para quem o futuro “seja ele qual for, será digital” (p. 15), configurando modificações no trabalho editorial que, de todo modo, manterá sua autoridade “que excede a mera tecnologia que os tornou possíveis” (p. 16). De qualquer forma, certos levantamentos como o realizado pelo Painel das Vendas de Livros no Brasil apontam para o fato de que os livros impressos seguem sendo a maioria dos produtos comercializados em território brasileiro e para o aumento das vendas desses mesmos produtos. Cf. “Pesquisa aponta para aumento nas vendas de livros e no faturamento”. *O Globo*. Postado no dia 3 mar. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/pesquisa-aponta-aumento-nas-vendas-de-livros-no-faturamento-21097885>>. Acesso em 1 jun. 2017.

apenas sobre a relação digital-impresso, mas também sobre a relação entre os próprios materiais impressos entre si e entre manifestações como os produtos audiovisuais de todos os tipos. Acontecimentos como a entrega do prêmio Nobel de Literatura de 2016 ao cantor folk estadunidense Bob Dylan por suas canções e a abertura de uma categoria Quadrinhos no Prêmio Jabuti em 2017 pela Câmara Brasileira do Livro atuam como termômetro para a afirmação de que as diferentes materialidades do literário encontram-se no coração de variadas práticas sociais e de embates que envolvem a própria definição do que seria “o literário”.

Na esteira dessas questões, observamos nos últimos anos um aumento considerável de comunidades brasileiras que defendem uma compreensão da poesia como prática *oral e de resistência*, a partir de sua partilha em eventos presenciais, vídeos e áudios online, dentre outras manifestações. Esse aumento pode ser observado a partir dos registros existentes em relação à prática dos chamados *poetry slams* (“batalhas de poesia”, para sermos breves nesta introdução): se em 2008 o ZAP! Slam se apresentava como o primeiro e único slam em território nacional⁵, já em 2016 acontecia a terceira edição do Campeonato Brasileiro de Poesia Falada - SLAM BR, evento com duração de quatro dias que reunia um total de outros vinte e nove slams dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Distrito Federal e Bahia⁶. Em 2017, o número de estados participantes aumentou: além dos cinco mencionados, participaram também poetas do Ceará, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, totalizando representantes de 14 das 27 unidades federativas.

A esse aspecto quantitativo dos fenômenos que envolvem manifestações ditas orais da poesia conjuga-se certa mudança de caráter qualitativo: ainda que sigam sendo consideradas “marginais” e/ou “periféricas”, designações ora utilizadas pelos próprios poetas para reafirmar seu lugar de fala, ora utilizadas por terceiros para diminuir sua pertinência, a prática de declamação de poemas em slams passa a ser tema de uma variedade de textos em circulação em diferentes níveis, seja em canais de mídia alternativa no YouTube e no Medium, em veículos

⁵ ZAP! Slam: A primeira batalha de poesia do Brasil. *Carta Capital*. Postado no dia 17 fev. 2017. Disponível em: <<http://ponte.cartacapital.com.br/zap-slam-a-primeira-batalha-de-poesia-do-brasil/>>. Acesso em 29 mai. 2017.

⁶ Solta a Voz! Slam BR ocupa Itaú Cultural com Poesia Falada. *Catraca Livre*. Postado no dia 12 dez. 2016. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/solta-voz-slam-br-ocupa-itaucultural-com-poesia-falada/>>. Acesso em 29 mai. 2017.

televisivos considerados “tradicionalistas”⁷, em feiras e festivais literários⁸, ou em artigos, dissertações, teses e outros trabalhos acadêmicos.

Um dos principais fatores de interesse por tal produção poética parece advir de sua extrema proximidade à própria existência dos sujeitos que nela se envolvem e a tomam como estilo de vida, muitas vezes de maneira intensa. Essa intensidade está descrita não apenas em escritos como o de Tennina (2013), que vê nas redes de saraus das periferias de cidades como São Paulo um “mapa afetivo” (p. 13) a reconfigurar os próprios sentidos do espaço urbano, mas também nos diversos depoimentos registrados por frequentadores desses eventos em entrevistas, postagens de blog ou vídeos online. É o caso de um relato da atriz e slammer⁹ Luiza Romão veiculado pela Rede TVT em 2016, em que ela relaciona o ato de escrever às participações nas batalhas e à sua própria constituição enquanto sujeito-mulher:

O próprio ato de eu escrever é um ato de reflexão sobre quem eu sou, sobre o que é ser mulher hoje, sobre como a gente se constrói mulher. (...) Minha experiência passa muito pela experiência dos slams, as batalhas de poesia, então eu comecei a batalhar no Slam da Guilhermina, que é uma coisa muito louca, é uma arena, às vezes junta duzentas, trezentas pessoas que estão ali passando e que param para ouvir poesia. (REDE TVT, 2016, grifos nossos)

Podemos considerar, com Salgado (2016b), que relatos desse tipo não se mostram somente falas individuais, estritamente particulares, mas partes de uma criação intersubjetiva de mitologias atreladas ao trabalho com a escrita e às movimentações dos sujeitos pelas espacialidades, de modo que podemos pensar os temas da criação e da edição para além da dicotomia *autores da internet / autores fora da internet* (ou *poetas da voz / poetas da escrita*), investigando os modos pelos quais “os objetos técnicos, porque são subjetivantes, configuram comunidades discursivas que os cultivam e obtêm daí sua identidade” (p. 212). Nesta chave interpretativa, advinda dos estudos do discurso e das materialidades da cultura, podemos afirmar que a criação de mitologias atrelada às autorias seria inscrita em regimes de funcionamento “integralmente linguísticos e integralmente históricos” (MAINGUENEAU, 2005, p. 16).

⁷ “Encontro com Fátima Bernardes: Luz Ribeiro foi a primeira mulher e primeira negra eleita melhor poetisa do Brasil”. [27 de dezembro de 2016]. <<https://globoplay.globo.com/v/5538651/>>. Acesso em junho de 2017.

⁸ “Campeões de poesia falada participam de bate papo no Flipocós”. [29 de março de 2017] <<http://www.flipocos.com/2017/campeoes-de-poesia-falada.html>>. Acesso em junho de 2017.

⁹ Termo em inglês para designar os participantes dos *poetry slams*. Há quem prefira mobilizar a nomenclatura francesa *slameur*. Usarei a terminologia em inglês para manter a identificação com o trabalho de Roberta Estrela D’Alva (2014), referência essencial para tratar sobre a prática dos *slams* no Brasil.

É nessa confluência – também atrito – entre sujeitos, objetos, língua e história, que a tomada dos processos de edição como prisma de investigação do material poético nos permite alçar os coletivos em movimento nas condições acima delineadas como coletivos de *autores argonautas*, para avançar as metáforas propostas por Salgado (2016b, p. 213). Isto equivale a considerar que a autoria desses criadores se configura como efeito de uma cosmogonia própria, com mitos de origem que remetem à saga helênica dos heróis-viajantes a percorrer percalços mortais em busca do velocino de ouro que lhes permitiria alcançar seus objetivos (próprios ou impostos).

A metáfora aponta, assim, para o fato de que essas produções implicam diferentes percursos (mais ou menos visíveis àqueles que os percorrem) e estratégias de ação (mais ou menos conscientes) que os poetas devem tomar diante de sua condição pública de autores. Para isso, invariavelmente, os sujeitos envolvem-se em (ou são envolvidos por) determinadas redes – grupos, comunidades, clubes etc. –, ao mesmo tempo produtoras e produtos de técnicas, políticas e culturas. No limite, a metáfora aponta para uma única grande constatação: as práticas autorais atualizam-se até mesmo nas formas pelas quais o ar passa pelos nossos corpos.

um outro tom: sobre atletas passarinhos

À época em que o projeto que sustenta esta pesquisa era redigido, as questões acima eram apenas borrões em um horizonte muito mais vasto. Tendo desenvolvido algum conhecimento sobre os estudos discursivos durante a graduação e a iniciação científica¹⁰, foi o envolvimento direto com a produção e o consumo de poesia que me levou a levantar uma série de questões a respeito dessas mesmas práticas. Ao acompanhar algumas de minhas referências artísticas, logo me vi recolhendo uma série de materiais sobre a declamação de poemas e as variadas formas pelas quais os autores perpetuavam sua criação: intervenções em praças, cartões postais, livros de bolso, livros interativos, vídeos, *vlogs*, páginas em redes sociais, camisetas, poemas musicados...

Madrugadas adentro, eis que me deparo com um projeto do poeta paulistano Victor Rodrigues, uma das referências que eu avidamente acompanhava pela web. O autor havia

¹⁰ PINTO, Pedro Alberto Ribeiro. *Discurso, Política e Poética: os discursos sobre o poeta e a poesia no Ministério da Cultura*. Processo FAPESP 13/13313-7. Download do relatório final disponível em: <<http://docslide.com.br/download/link/discurso-politica-e-poetica-os-discursos-sobre-o-poeta-e-a-poesia-no-ministerio>>. Acesso em 1 jun. 2017.

compartilhado em sua página oficial no Facebook um vídeo em que ele próprio se encontrava ao lado de outras duas pessoas, os três vestindo camisetas de time de futebol com seus nomes e o número 10, declamando um poema atrás do outro, ora simultaneamente, ora alternando turnos. Assim descobri o Clube Atlético Passarinheiro,

coletivo que surgiu da confluência dos poetas Luiza Romão, Ni Brisant e Victor Rodrigues. A apresentação alterna textos próprios com de outros poetas consagrados, mesclando raps, clássicos modernistas, hai-kais e pequenos contos.¹¹

Buscando mais informações sobre as produções do Clube e acompanhando notícias sobre os três poetas, esboçaram-se questões mais específicas, que acabaram por guiar a redação do projeto de pesquisa: quais os meios de divulgação e distribuição dos textos do Clube Atlético Passarinheiro? Por que esses meios e não outros? Até que ponto as diferentes materialidades dos poemas poderiam ser consideradas variações de um mesmo texto ou textos completamente diferentes?

Estas questões encontraram casa no grupo de pesquisa Comunica - Inscrições Linguísticas na Comunicação, junto ao qual este trabalho atua na linha de pesquisa *materialidades do discurso literário*, cujo objetivo central é o de “contribuir para os estudos dos objetos literários crescentemente multimodais e móveis, partícipes da cibercultura”, interessando-se assim por tópicos como “criação, transcrição, transmidiação - ciberespaço e cibercultura - autoria, espaço canônico e espaço associado” e adotando certa “abordagem do literário como regime discursivo cujas peculiaridades podem ser apreendidas por meio de uma semiologia dos objetos que engendram uma economia política do signo”¹².

Com a entrada efetiva no mestrado, essas orientações passaram a tomar corpo junto aos diferentes materiais que recolhemos a fim de compor nosso arquivo base, de modo que duas grandes constatações se definiram e configuraram o ponto de partida deste trabalho:

(i) Ainda que hoje esteja em circulação uma bibliografia considerável sobre as práticas da declamação de poesia e, mais especificamente, da declamação em slams, seja em inglês (conferir, por exemplo, GLAZNER, 2000; ELEVELD & SMITH, 2003; SMITH &

¹¹ “Sarau literário vai reunir expoentes de diferentes estilos de poesia no Sesc-Campinas”. Portal da Cultura na RMC. Postado no dia 08 de abril de 2015. Disponível em: <http://www.agemcamp.sp.gov.br/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=7023:sarau-literario-vai-reunir-expoentes-de-diferentes-estilos-de-poesia-no-sesc-campinas&Itemid=56&lang=pt>. Acesso em 30 mai. 2017.

¹² “Linha de Pesquisa - Materialidades do Literário”. Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil. Disponível em: <dgp.cnpq.br/dgp/espelholinha/0755189120108896157285>. Acesso em 02 jun. 2017.

KREYNAK, 2009; NOVAK, 2011; JOHNSON, 2017) ou em português (ROSÁRIO, 2007; SOUZA, 2011; D'ALVA, 2011, 2014; STELLA, 2015; KUNZ, 2016), a maior parte dos trabalhos se detêm exclusivamente em descrições das peculiaridades vocais, corporais e espaço-temporais da poesia *ao vivo*, raramente relacionando tal modo de inscrição a demais modos, como a própria escrita ou registros audiovisuais;

(ii) Também a relação *poesia performática - outros meios de inscrição* parece configurar certas problemáticas a proposições conceituais de Maingueneau (2006) acerca dos funcionamentos do discurso literário, na medida em que o ato de considerarmos os slams de poesia como manifestações simultaneamente *literárias* e *esportivas* implica a investigação dos impactos dessa simultaneidade sobre conceitos como *espaço canônico* e *espaço associado*.

Quanto ao primeiro item, destaco como contraexemplo o trabalho de Somers-Willet (2009), que em sua tese defendida na Universidade de Michigan buscou na prática dos slams (tal como se configura nos campeonatos de nível nacional nos Estados Unidos) as relações estabelecidas entre aspectos das performances poéticas com certas expressões de identidade, particularmente aquelas que dizem respeito a questões raciais e de classe. Assim, a autora enxerga nos slams de poesia um microcosmo em consonância direta com uma galáxia mais ampla, de modo que mais do que uma “batalha de poesias”, os slams poderiam ser vistos como “palcos culturais”¹³ (p. 8) em que o que está em jogo seria a autenticidade das identidades performadas pelos poetas, autenticidade confirmada ou negada de acordo com a recepção da audiência e que pode se reafirmar/se transfigurar/se apagar em outras manifestações como o hip hop, a poesia escrita, a poesia gravada etc.

Apesar de se aproximar de meus próprios objetivos, Somers-Willet adota em seu trabalho uma perspectiva que, embora interdisciplinar, aproxima-se mais de teóricos da sociologia e da filosofia política, como Goffman, Butler e Austin, preocupando-se com as funções e efeitos das identidades constituídas nos slams de poesia numa escala mais ampla, ao passo em que neste trabalho me preocuparei com as relações dessas identidades com as questões de autoria. É importante notar também que, enquanto o trabalho de Somers-Willet busca traçar como objeto de análise o conjunto de slams em nível nacional, neste trabalho elejo como foco analítico um caso específico de um coletivo de autores que, embora diretamente relacionados às práticas dos slams de poesia, não se restringem a elas.

¹³ “*Cultural stages*” no original.

orientações de pesquisa e distribuição dos capítulos

A partir dos pontos acima, este trabalho se volta ao trabalho inscricional do Clube Atlético Passarinheiro, tendo como pressupostos outras três considerações:

(a) Ao assumirmos uma perspectiva discursiva diante do fenômeno dos slams de poesia, podemos melhor compreender seu funcionamento no que tange a todo seu circuito de atividades, o que envolve não apenas as declamações dos poetas *em si*, mas ainda um conjunto de outros objetos técnicos que a elas se acoplam e que, neste trabalho, serão tomados como constitutivos delas próprias;

(b) Do mesmo modo, ao levantarmos um *arquivo* e um *corpus* específicos envolvendo esses fenômenos, poderemos testar e fazer ranger os procedimentos teórico-metodológicos atuais da Análise do Discurso no que diz respeito aos trabalhos desenvolvidos acerca do *discurso literário*, e ainda mais especificamente a conceitos que se conjugam diretamente aos conceitos de *mídium*¹⁴ e de *paratopia criadora* propostos por Maingueneau (2006);

(c) Ao descrevermos certa produção do Clube Atlético Passarinheiro, estamos efetivamente analisando sequências discursivas que atuam como indícios de fenômenos discursivos mais amplos, de modo que este trabalho não aponta para resultados válidos exclusivamente para um caso individual, mas para uma base de compreensão de toda uma comunidade discursiva.

Para buscar sustentar essas considerações e construir argumentações delas derivadas, nos deteremos de modo mais incisivo sobre os aspectos inscricionais dos trabalhos veiculados pelo Clube Atlético Passarinheiro nos anos de 2014 e 2015 (com alguns dados fluando para aquém e para além desse período), anos em que o coletivo emergiu e atuou de maneira mais proeminente. Para isso, focaremos em sua primeira declamação quando de sua participação no slam Rachão Poético e em algumas outras materialidades que a circunscrevem.

Assim, o capítulo 1 discorre sobre o conjunto de indícios que atuam como grande *arquivo* do trabalho (cf. MAIGUENEAU, 2015), buscando em certos escritos de caráter historiográfico as definições e caracterizações das práticas dos slams de poesia, dos saraus e da *spoken word*. Também apresentamos e problematizamos certas considerações sobre a atual

¹⁴ Ainda que na tradição dos estudos mediológicos a grafia adotada para o conceito seja *médium*, com “e”, adotamos aqui a grafia *mídium* em conformidade com a tradução adotada na versão brasileira de Maingueneau (2006) e já com certa tradição nos estudos discursivos desenvolvidos no país.

configuração dessas práticas no Brasil e no mundo, traçando algumas de suas implicações para a compreensão dos conceitos que serão trabalhados no capítulo seguinte.

O capítulo 2 se deterá propriamente sobre a conceitualização de “corpo” e “texto” neste trabalho, para isso buscando as proposições teóricas postuladas por Dominique Maingueneau em seu trabalho sobre o discurso literário, também desenvolvendo suas relações com os postulados teóricos da mediologia de Régis Debray, voltando-se principalmente ao conceito de mídiun, delineando procedimentos metodológicos que lidem com suas problemáticas.

Por fim, o capítulo 3 se voltará de modo incisivo sobre as práticas poéticas do coletivo Clube Atlético Passarinheiro, descrevendo as diferentes manifestações de suas textualidades com foco particular em seu trabalho inscricional, encontrando indícios de sua distribuição que nos auxiliem a compreender o funcionamento das redes discursivas atreladas a essa autoria e avançando nas considerações dos capítulos anteriores para culminar em alguns apontamentos gerais.

Frisamos que, apesar dessas linhas divisórias, todas as seções desta dissertação buscam permear-se constantemente, de modo que em todas elas há de se encontrar algo de teoria e análise, buscando em uma a razão de ser da outra. Em linhas gerais, é assim que este trabalho está organizado. Começa com aplausos.

CAPÍTULO 1

as arenas mundiais da poesia



Últimos dias da primavera de 2016, plena Avenida Paulista. Levantando uma taça, Luz Ribeiro – primeira mulher a conquistar o troféu do Slam BR, competição nacional de poesia falada que, na época, celebrava sua terceira edição no auditório do Itaú Cultural e reunia competidores de diversas cidades do país. À vencedora, os prêmios: além da taça, uma vaga para representar o país na décima edição da Slam Nation et Coupe du Monde, a Copa do Mundo de Slam de Poesias, sediada em Paris.

Cerca de 48 horas após a vitória, a rede Catraca Livre publicava um texto de autoria de Jéssica Balbino sobre o acontecimento, com o título “Luz Ribeiro representa Brasil na Copa Mundial de Poesia na França”. Além de discorrer sobre os percursos da poeta até a conquista do prêmio, a importância do Slam das Minas – SP e o surgimento das comunidades de slam ao redor do mundo, o texto trazia falas da vencedora, retiradas de legendas de fotos publicadas no Facebook:

Não temos só troféu de mister aviãozinho, aqui é voo de poesia e em maio voo *prazoropa* representar o Brasil no mundial de Poesia Falada na França. ‘Agradeço’ aos machistas, racistas, homofóbicos e preconceituosos, todas as merdas que um dia vocês me falaram virou adubo pra poesia florescer em mim. agradecimento maior a cada pessoa que me amou do jeitinho que eu sou, esses não me permitiram desistir (...) (CATRACA LIVRE, 2016, grifos originais)

Ainda na chave das relações Brasil – França no slam, Balbino destacou: “ao todo, seis poetas brasileiros já representaram o país na França, entre eles, apenas uma mulher”. A mulher em questão: Roberta Estrela D’Alva, conhecida dentre outros motivos por apresentar algumas temporadas do programa *Manos e Minas* pela TV Cultura e por ser uma das criadoras do ZAP! Slam, considerada a primeira batalha brasileira de poesia (cf. MIRANDA, 2016). Em janeiro de 2017, ela trabalhava também na finalização de um documentário com co-direção de Tatiana Lohmman: *SLAM – A poesia vai virar esporte nacional*¹⁵.

¹⁵ O filme foi lançado mundialmente no dia 12 de outubro de 2017 com o título “SLAM: Voz de Levante”, narrando a história dos slams no Brasil desde a criação do ZAP! em 2008 até a participação de Luz Ribeiro na Copa do Mundo de Slam em Paris, em 2017. O filme foi coproduzido pelas empresas Miração Filmes, Globo Filmes e GloboNews e recebeu o prêmio de Melhor Direção de Documentário no Festival do Rio.

Os episódios aqui delineados nos remetem a indícios bastante específicos sobre a atual condição das comunidades praticantes dos slams de poesia, na medida em que localizam esses eventos e seus participantes em uma rede inter-regional e internacionalizada; explicitam uma relação entre o ato de declamar e práticas de retomada dessas declamações em depoimentos ou textos de caráter jornalístico; apontam para questões referentes à representatividade racial, de gênero, de classe social e de línguas nos slams internacionais; demonstram certo grau complexo de institucionalização das comunidades slammers, que se mantêm simultaneamente independentes e responsivas a outras comunidades internacionais; por fim, assumem a produção de textualizações em que as comunidades de poetas admitem suas práticas como esportivas tanto quanto poéticas.

Nesses sentidos, os slams relacionam-se ainda a certa caracterização recorrente do século XX como marco da consolidação do corpo e suas problemáticas na História da Arte, seja pelos modos como as modalidades artísticas pós-impressionistas – sobretudo as Artes Visuais – se apropriaram da figura humana para levar às últimas consequências seus experimentos e suas elaborações estéticas, seja a partir da relação de tal caracterização com a emergência de um conjunto de manifestações agrupadas sob o conceito guarda-chuva *arte performática* ou, ainda, *body arts* (cf. GOLDBERG, 2006).

Tratando especificamente das práticas de declamação de poemas, D’Alva (2014: XIX) pontua a existência de manifestações poético-vocais em condições muito anteriores ao século em questão: cita, por exemplo, os poetas medievais, os trovadores, os jograis, os rapsodos, as competições entre os gregos na Antiguidade, os griots africanos etc. Além disso, a partir dos relatos da autora, poderíamos rapidamente listar uma série considerável de manifestações contemporâneas que, sob certos aspectos, podem ser consideradas atualizações de uma série de práticas poéticas originárias do século XX ou, ainda, de movimentos populares tradicionais: a produção dos estadunidenses ligados aos movimentos negros dos anos 1960 e 1970, a poesia beatnik influenciada pelo bebop, os repentes, as cantorias, os saraus, as contações de história em núcleos familiares etc.

Seria precisamente entre essas referências que o poeta e operário da construção civil Marc Kelly Smith teria organizado o primeiro slam de poesia do mundo, em uma noite lendária de novembro de 1984 no Get Me High Jazz Club, pouco depois levando o evento – batizado de Uptown Poetry Slam – para o Green Mill Jazz Club, um bar localizado na “vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago” (D’ALVA, 2011, p. 120). Segundo registros do evento, participaram poetas como Mike Barrett, Rob Van Tuyle, Jean Howard, Anna Brown,

Karen Nystrom, Dave Cooper e John Sheehan, todos integrantes da Chicago Poetry Ensemble, coletivo focado na *performance poética*:

O slam começou em um lugar chamado The Get Me High Jazz Club em novembro de 1984. Muitas pessoas acham que slam é só competição, mas a verdadeira definição de slam é “performance”, a arte de performar colocada lado a lado com a arte de escrever poesia. Mas competição é algo muito divertido, então nós continuamos inserindo ela em nossos eventos. É por isso que muitos slams têm o lado competitivo, porque é bastante divertido.¹⁶

De acordo com Kunz (2016, p. 95), esse valor de *performance*, isto é, de ato “em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 67), seria particularmente reforçado ao longo do final do século XX e início do XXI, em que a proeminência das escritas cibernéticas teria levado à consolidação de uma cultura da exposição e do simulacro digitais aos quais o caráter tátil dos slams se oporia:

Somos todos mais ou menos midiáticos com os nossos confessionários *high tech*, Facebook, Twitter, Instagram e outros, e passamos nossa vida a administrar nossas vidas paralelas. Pode existir visibilidade mais radical? Os *slammers* nos dizem que sim, nas entrelinhas de seus poemas, através do vigor de sua dicção, na emoção da *performance*, momento em que, de certo modo, o coletivo sobrepõe-se ao individual. (...) Eles preferem a produção à reprodução, o risco da *performance* à perfeição lisa de uma simulação, o espetáculo mínimo do *slam* à abrangência da cobertura cibernética. (KUNZ, 2016, p. 95, grifos originais)

No entanto, se é bem verdade que os esforços dos slams e seus principais focos organizacionais voltam-se à conjunção dos poetas face a face, não podemos minimizar o papel de uma série de produções e registros editoriais (impressos e audiovisuais, em mídias analógicas ou digitais) para a própria constituição do que hoje entendemos por slams de poesia, para sua historiografia, para a consolidação de seus sistemas de regras, para o alcance de suas redes, divulgação de seus participantes etc. Também não podemos ignorar o fato de que a maior parte dos poemas partilhados nesses eventos são poemas previamente escritos, decorados e por vezes roteirizados, de modo que, embora o termo “reprodução” talvez não seja exatamente adequado, na medida em que o ato enunciativo sempre pressupõe certa singularidade em sua realização,

¹⁶ “Slam began at place called The Get Me High Jazz Club in november 1984. A lot of people think that Slam is just competition, but the real definition of what the slam is performance, the art of performing put together with the art of writing poetry. Competition is a lot of fun, so we kept doing it regularly in our shows. That's why a lot of slams have competition, because it is a lot of fun.” Cf. Referências do corpus e guia de links > vídeos mencionados > Slam Tribu (2014).

também podemos salientar a importância das retomadas de poemas já declamados em outras ocasiões, conforme buscaremos demonstrar ao longo dos próximos capítulos.

Assim, poderemos avançar nossas investigações dos modos pelos quais as materializações dos fenômenos poéticos se entrelaçam à constituição das identidades de autoria, de modo ainda a reforçar certa postura analítica formulada a partir de nossas leituras de Maingueneau (2006) e dos conceitos da mediologia de Debray (também retomados pelo próprio analista do discurso em seus trabalhos), assumindo que os fenômenos autorais atrelados aos slams de poesia não se realizam exclusivamente em cada performance individualizada, circunscrevendo ainda os objetos, as técnicas e as normas envolvidas em todo o circuito que se configura na base dessas autorias e que permitem a consolidação de seus mitos.

poetry slams, internacionalização e slam poesie

Se o Uptown Poetry Slam nasceu no norte de Chicago, não demorou muito para que eventos inspirados nele se propagassem pela malha urbana dos Estados Unidos, guiados pelo desejo de alcançar a “popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos” (D’ALVA, 2011, p.120). De fato, apenas quatro anos após a criação do primeiro slam do mundo, a cidade de São Francisco sediava a primeira edição do National Poetry Slam, ocasião em que se reuniram para batalhas poetas de Chicago, São Francisco e Nova Iorque.

No caso específico desta última cidade, Aptowicz (2008) chega a historiografar um total de “três gerações” (*three waves*) de slams de 1990 a 2007: a primeira geração (1990-1996), marcada pela união de poetas incentivados pela realização do primeiro slam nacional no país; a segunda geração (1996-2001), atuante em um cenário em que o slam já se consolidara e em que questões políticas referentes ao fim do século e a um olhar para o futuro se instauravam nos poemas; e a terceira geração (2001-2007), exposta às tragédias do 11 de setembro e à ampliação da poesia falada alavancada pela abertura de lugares como o Bowery Poetry Club e pela estreia do programa de televisão *Russell Simmons presents Def Poetry* em 2002 pela HBO, que se manteria nos canais de televisão privada até 2007, durante seis temporadas ao longo das quais participaram do programa tanto poetas iniciantes quanto poetas já consolidados em slams, no hip hop e nos cenários *underground*, incluindo vários dos vencedores do National Poetry Slam.

Em termos de sua projeção internacional, os slams parecem encontrar caminhos para outros países no mesmo passo em que os próprios poetas circulam pelo globo. Seria assim que,

em 1992, tal prática chegaria ao continente europeu: intrigado para conhecer o renomado Café Babar em São Francisco, o escritor austríaco Norbert Gstrein teria se hospedado na mesma pensão que o slammer estadunidense Alan Kaufman e, após vê-lo declamar, tratou de envolvê-lo no Festival Literário Internacional de Munique. Com sua participação aceita, Kaufman teria convidado seu amigo Bob Holman para se juntar a ele em uma breve turnê, assim levando os slams a cidades como Munique, Frankfurt, Hamburgo e Salzburgo.

A partir de 1993, um grupo de poetas formado por Paul Beatty, Patricia Smith, Luis Rodriguez, Neeli Cherkovski e Dominique Lowell consolidaria alguns dos primeiros slams originários do Velho Continente, realizando atividades em clubes literários, bibliotecas, universidades e cafés da Alemanha, da Áustria e da Holanda. Esse mesmo grupo seria responsável pela publicação *Slam, Heftige Dichtung aus den USA!* (1994, Galrev), talvez o primeiro livro de poetas advindos dessa prática de declamação na Europa. Simultaneamente, os poetas Wolfgang Hogeckamp, Rick Maverick e Priscilla B. Wolfgang criam espaços próprios para a realização dos Slams na Alemanha, com Wolfgang sendo a criadora do Spoken Word Berlin, evento em que se realiza o maior slam de poesia alemã¹⁷.

Pouco tempo depois, em 1995, a prática chegaria à França com a organização de um evento de performances em Pigalle por artistas como Nada, Joël Barazer, MC Clean e Pilote le Hot. Mas seria em 1998 que os slams alcançariam um maior círculo de praticantes no país, com o lançamento e a exibição do filme estadunidense *Slam* (dirigido por Marc Levin), em que o poeta Saul Williams atua como Ray Joshua, jovem MC preso após a morte do traficante de que adquiria drogas e que lida com as situações de pobreza, preconceito e encarceramento a partir de sua entrega à arte das palavras.

A despeito da consolidação dos slams nesses países durante a década de 1990, porém, o primeiro evento internacional foi realizado sob coordenação de Lello Voce na Itália, durante a Biennale Internazionale d'Arte Giovane de 2002, sendo seguido pela criação de eventos como as Canadian Spoken Wordlympics (Olimpíada Canadense da Palavra Falada, hoje Canadian Festival of Spoken Word), de que participaram também poetas franceses, alemães, estadunidenses e do Reino Unido, com certas partes da programação priorizando mostras específicas de poemas produzidos por mulheres, por grupos aborígenes, por pessoas queers e por adolescentes¹⁸.

¹⁷ Slam Poetry: Bringing the Word to Germany. <<https://heimatkunde.boell.de/2006/05/01/slam-poetry-bringing-word-germany>>. Acesso em 19 de julho de 2017.

¹⁸ Cf. Canadian Festival of Spoken Word. <<http://cfsw.ca/about/>>. Acesso 19 de julho de 2017.

Hoje, estima-se a existência de mais de quinhentas comunidades de slams ao redor do mundo, em localidades como Austrália, Zimbábue, Madagascar, Ilhas Reunião, Singapura, Polônia, Polo Norte¹⁹ e Brasil – sobre o qual trataremos de modo mais específico no capítulo seguinte. Apesar disso, alguns dos mais famosos slams seguem sendo organizados nos Estados Unidos e na França, países em que, respectivamente, a constituição da Poetry Slam, Inc. (PSi) e da Fédération Française de Slam Poésie (FFDSP) hoje representam duas das maiores instituições promotoras do movimento dos slams, sendo a primeira encarregada pela organização do *Women of the Word Poetry Slam*, do *National Poetry Slam* e do *Individual World Poetry Slam* e a segunda pela realização do *Grand Slam National de Poesie* e da *Coupe du Monde de Slam Poesie*. Enquanto a primeira associação assume como seus objetivos “promover a criação e a performance de poesias que engajam comunidades e oferecem plataformas para que diferentes vozes sejam ouvidas a despeito de barreiras sociais, culturais, políticas ou econômicas”²⁰, a associação francesa assume como seus objetivos

- Promover, apoiar, unir, proteger e/ou desenvolver a arte da poesia, a criação e os movimentos de Slams de Poesia;
- Legitimar e afirmar a poesia tanto quanto arte em si mesma quanto como performance por todos os meios necessários;
- Ajudar a melhor estruturar a comunidade de poetas slammers;
- Proteger os direitos artísticos e financeiros da comunidade de slam estruturada em torno da FFDSP;
- Promover, desenvolver e perpetuar o Grand Slam National de Poésie anual²¹.

Atuando sem fins lucrativos, tanto a PSi quanto a FFDSP representam marcos em termos da história dos slams nos Estados Unidos, na França e no mundo, atuando graças às colaborações de outras instituições e de seus membros, que contribuem anualmente de modo pecuniário, com seus benefícios variando de acordo com a quantia doada:

¹⁹ Cf. SMITH & KRAYNAK, 2009, p. 13

²⁰ Cf. About Slam Poetry, Inc. <<https://poetryslam.com/about/>>. Acesso em janeiro de 2018.

²¹ Tradução nossa. Cf. FFDSP. <<http://www.ffdsp.com/txt/CommuniqueFFDSP.pdf>>. Acesso em 21 de julho de 2017.

Planos de Associação da PSi (Poetry Slam, Inc.)		
Valor	Denominação	Descrição dos benefícios
20 USD	Plano Básico	Oferece elegibilidade para as competições da PSi, direito de voto na reunião anual de família de slams da PSi e acesso a um jornal trimestral.
50 USD	Plano de Associados	Oferece todos os benefícios do plano básico e acesso a pré-vendas dos ingressos para os eventos da PSi, com desconto.
100 USD	Plano Reforçado	O pacote reforçado oferece todos os benefícios dos planos anteriores e camisetas para recordação do campeonato de escolha do membro.
500 USD	Plano Patrono	Um membro patrono recebe todos os benefícios dos planos anteriores, seu nome listado na programação dos eventos, e acesso livre a todos os eventos da Psi.
1000 USD	Plano Benfeitor	Além de receber todos os benefícios dos planos anteriores, um membro benfeitor tem seu nome listado no site da PSi e acesso a um plano básico vitalício.

Tabela 1.1. Tabela de planos de associação da PSi. **Fonte:** Cf. nota de rodapé 20.

Benefícios de Associação da FF DSP (Fédération Française de Slam Poésie)		
Valor	Denominação	Descrição dos benefícios
10 EUR	Membro Licenciado	Licença poética com nome e foto do membro + certificado da FF DSP com seu nome + direito de voto na reunião de família anual.
50 EUR	Membro Associado	Direitos anteriores + e-mail e página pessoal (máx. 5 textos) no portal ffdsp.com + possibilidade de promover seus produtos poéticos no site da FF DSP de acordo com os termos elaborados pela Federação.
100 EUR	Membro Parceiro	Direitos anteriores + acesso livre a todos os eventos organizados do Grand Slam National organizados pela FF DSP + envio gratuito de todas as publicações produzidas pela FF DSP.
500 EUR	Membro Benfeitor	Direitos anteriores + acesso livre a todos os eventos organizados pela FF DSP também por uma pessoa de sua escolha + menção de seu apoio ao Grand Slam National na programação do evento.

Tabela 1.2. Tabela de planos de associação da FF DSP. **Fonte:** Cf. nota de rodapé 21.

Essas diferenciações nos permitem pensar em níveis de pertencimento dos integrantes da PSi e da FF DSP, de modo que podemos pensar no estabelecimento de uma verticalidade dentro da aparente horizontalidade das organizações: por um lado, se elas visam “promover, apoiar, unir, proteger e/ou desenvolver a arte da poesia” “a despeito de barreiras sociais, culturais, políticas ou econômicas”, elas se voltam primariamente aos membros de sua “família”, licenciando-os e lhes concedendo habilitações; por outro, mesmo dentre os integrantes da “família”, estabelecem diferentes estratos de apoio, numa ordem de prioridade diretamente proporcional à quantia doada, de modo que os Membros Benfeitores adquirem mais direitos do que os Parceiros/Patronos, que têm mais direitos que os Associados/Reforçados, que, por sua vez, são priorizados em relação aos Licenciados/Básicos.

Menos do que lançar certa valoração sobre esses níveis de pertencimento, nosso destaque para tais características nos permite pensar as diferentes dinâmicas que se estabelecem tanto no que diz respeito à “comunidade slammer” em relação às demais comunidades (de quem é necessário “proteger” a poesia e os slams de poesia? Perante a quem eles devem ser “legitimados e afirmados”? Quais exatamente são as possíveis “barreiras sociais, culturais, políticas e econômicas”?) quanto no interior dessa própria comunidade, que se indicia heterogênea e com diferentes intensidades de envolvimento, seja em termos financeiros (evidenciados pelos diferentes tipos de licença da FF DSP, mas não necessariamente limitados a eles), seja em termos de organização coletiva e frequência de organização dos eventos (presume-se que um Membro Benfeitor tenha participação mais ativa do que outros membros).

Embora as comunidade de slams organizem-se de modo específico de acordo com suas realidades, sendo mesmo incentivadas por seu proclamado fundador Marc Smith a criar dinâmicas que satisfaçam suas próprias demandas e adotando um caráter copyleft para suas informações e formatos de evento (D’ALVA, 2014, p. 113), o estabelecimento de slams internacionais e sua organização pela PSi e pela FF DSP contribuem para a homogeneização de seus funcionamentos, constando entre os objetivos da Federação “garantir que a maioria do movimento dos poetry slams siga as visões e as regras estabelecidas há mais de uma década pelos fundadores dos slams como uma forma de arte”²².

Podemos delimitar essas regras incentivadas pela PSi e pela FF DSP em sete tópicos principais, referentes (i) à duração das performances, (ii) às vestimentas adotadas pelos slammers, (iii) à formação do júri, (iv) à autoria dos poemas, (v) à escolha do vencedor, (vi) a

²² Cf. <http://ffdsp.com/section.php?id_category=7>. Acesso em 13 de julho de 2017.

eventuais acompanhamentos do poema por outras práticas semióticas e (vii) à relação poeta-público-júri:

(i) Cada poema deve ter um máximo de três minutos de duração, com um máximo de tolerância de mais 10 segundos, a partir dos quais são descontados pontos dos poetas;

(ii) É proibido o uso de figurinos, disfarces e acessórios, definidos como “objetos ou roupas utilizados durante a performance com o efeito de destacar, ilustrar ou alterar a intensidade das palavras dos poemas”²³;

(iii) O júri é selecionado aleatoriamente durante o evento, sendo escolhidas cinco pessoas da plateia que não tenham nenhuma relação assumida com os poetas participantes;

(iv) São permitidos apenas poemas escritos pelos próprios poetas que os declamam, sendo aceitas releituras ou uso de trechos de outros textos, mas não sua reprodução na íntegra;

(v) Cada membro do júri dá uma nota de 0.1 a 10.0 ao participante que acabou de apresentar seu trabalho, sendo descartadas a nota mais alta e a nota mais baixa, de modo que as outras três são somadas e escritas em um quadro visível a todo o público;

(vi) Os poemas não podem ser acompanhados de qualquer tipo de música ou sonoridades, sendo proibida a presença de instrumentos musicais no palco durante a apresentação, embora os participantes possam cantar durante suas apresentações;

(vii) Caso o júri ou o público sejam agredidos física ou verbalmente por um poeta durante as competições, o poeta é imediatamente impedido de ganhar a rodada em questão e de participar de qualquer outra rodada do evento.

Cada uma dessas regras seria sustentada por um conjunto de *valores* (KUNZ, 2016, p. 89 - 90) que garantiria a partilha dos poemas nas comunidades, atravessando ao mesmo tempo as organizações dos slams e a textualidade dos versos:

- O limite de tempo para as performances visa à democratização do espaço de fala, de modo que um maior número de pessoas possa participar, ao mesmo tempo estimulando a condensação das ideias a serem transmitidas e a aceleração dos ritmos de declamação;
- Ao proibir o uso de figurinos, acessórios e musicalidades, os slams marcariam certo afastamento das artes do teatro e estimulariam os participantes a contarem somente com seu próprio corpo, sua voz e suas gestualidades, estimulando cada participante a encontrar sua própria expressão;

²³ Cf. <http://ffdsp.com/article.php?id_article=36&id_category=9#mde2>. Acesso em 13 de julho de 2017.

- Ao eleger um júri popular, improvisado no momento próprio da batalha, os slams buscariam um afastamento do pensamento acadêmico que vê na crítica especializada o lugar de fala legítimo, assim colocando em evidência o caráter comunitário dos eventos;
- O sistema de notas e a escolha de um vencedor visaria não à divisão dos poetas ou à pura competição pela competição: o valor a ser sustentado seria a celebração da comunidade, que veria na figura vencedora o catalisador de suas próprias ideias.

Interessa notar que na relação entre as regras e os valores emergem uma série de efeitos, não apenas sobre a comunidade como um todo, mas ainda sobre cada participante de modo individual. Não podemos, por exemplo, passar rapidamente sobre a sustentação do aspecto “democrático” dos eventos, defendido sob o aspecto da duração de tempo dos poemas, que supostamente permitiria que mais pessoas declamassem ao longo do limite de tempo do evento (que em geral tem duração de uma ou duas horas). Ainda que pudéssemos estabelecer um levantamento de dados para comparar o número de participantes em competições *com* limite de tempo e *sem* tal limite (desconhecemos slams sem limite de tempo, ainda que essa medida possa variar), podemos afirmar que a terminologia “democracia” aqui se apresenta na cadeia parafrástica de uma “igualdade de acesso” que, no entanto, não considera traços individuais e possíveis problemáticas de fala (ao menos em nosso levantamento, não apareceram questões colocadas em relação a fenômenos como a disfemia, a dislexia e a disfluência, embora existam hoje coletivos voltados à discussão sobre a poesia e os slams em línguas gestuais, como a Libras²⁴).

Do mesmo modo, as demais restrições também produzem seus efeitos: podemos pensar, rapidamente, nas formas pelas quais a proibição do uso de figurinos e acessórios podem simultaneamente estimular os participantes ou desestimular outros tantos; ao adjetivar os júris dos slams de poesia como “popular” sob a necessidade de afastá-los do pensamento acadêmico, também deixamos de evidenciar a participação de diferentes formações discursivas e econômicas desses eventos, inclusive uma camada significativa de participantes com relações acadêmicas (se pensamos no caso do Clube Atlético Passarinheiro, sobre o qual nos deteremos mais detalhadamente no terceiro capítulo, constatamos uma importância considerável das formações universitárias de pelo menos dois

²⁴ Caso do coletivo Corposinalizante, “grupo de trabalho que pesquisa e produz arte, aberto a jovens surdos e ouvintes que se interessam pela Língua Brasileira de Sinais”. O coletivo é responsável pela organização do Slam do Corpo, primeiro slam brasileiro que reúne duplas de poetas falantes de português e poetas falantes de Libras. Cf. <<http://corpo-sinalizante.blogspot.com.br/>>. Acesso em janeiro de 2018.

de seus integrantes para seus processos de pesquisa artística, muitas vezes enunciadas pelos próprios em entrevistas).

Em termos da colocação dos slams de poesia efetivamente como *esportes*, podemos afirmar que se trata de uma afirmação um tanto flutuante, ora defendida, ora negada por seus participantes. Ao mesmo passo em que encontramos comunidades com foco na prática de competições de um modo mais estruturado (caso, principalmente, das competições a nível federal ou internacional), também vemos outras que tomam os slams com uma perspectiva mais voltada à resistência e ao incentivo da escrita (caso da maioria dos slams de nível local, que por vezes sequer sabem da existência das competições maiores). Esses dois focos, no entanto, se atravessam constantemente e, conforme veremos no capítulo 3, se atualizam ambos de modo proeminente em casos como o do slam Rachão Poético.

Estas questões, ainda que não necessariamente abordadas pelas comunidades slammers, nos parecem centrais para compreender não apenas o posicionamento discursivo da comunidade como um todo, mas ainda para melhor traçarmos os efeitos de sua institucionalização e das normas estabelecidas de forma individualizada nos diversos eventos, constituídos de forma bastante particular em suas diferentes comunidades ao redor do mundo e do Brasil.

controvérsias, brasil, saraus e *spoken word*

Apesar da ampla aceitação da historiografia acima por praticantes dos slams e estudiosos dessa prática, ela não é isenta de contestações. Embora não se constatem indícios de “falsidade” nas datas e histórias apresentadas por Smith e pelos demais organizadores dos eventos, com uma ampla documentação atestando sua veracidade, críticos como Aptowicz (2007) e Johnson (2017) discordam da afirmação de que os slams teriam sido criados exclusivamente a partir do Uptown Poetry Slam ou dos eventos que surgiriam a partir de seu modelo. Para tais críticos, seria impossível dissociar a emergência de coletivos como o Chicago Poetry Ensemble das “cenas” urbanas que os antecederam, pontuando especificamente os movimentos dos poetas punks nas grandes metrópoles e as manifestações do hip hop e das *street arts* na década de 1970 como polos de criação das rodas de partilha da poesia oral que mais tarde serviriam de inspiração para Smith e os demais poetas de Chicago.

Outras leituras – como a de Soltysik (20-?) – interpretam os slams de poesia como nascidos diretamente das manifestações culturais dos afrodescendentes estadunidenses, vendo

mesmo nos roteiros dos filmes *Slam* e *SlamNation* (ambos de 1998) duas propostas historiográficas distintas. Enquanto o primeiro assumiria um tom documental para narrar a constituição e a grandeza dos torneios nacionais de poesia nos Estados Unidos, assim contribuindo para a propagação de suas regras e de seu aspecto esportivo, o segundo focaria a declamação dos poemas sob a ótica de um personagem que encontra nos versos sua potência de vida e a possibilidade de manter sua sanidade e integridade perante a marginalização das comunidades negras.

Em entrevista cedida ao Itaú Cultural, D’Alva (2016) encontra ainda em líderes do movimento negro estadunidense como Malcom X, Angela Davis e Amiri Baraka falas rítmicas semelhantes às adotadas no hip hop e no chamado *spoken word*, afirmando sua importância como inspiração a toda uma geração de jovens negros em território americano, embora também não negue o papel fundamental de Smith e companhia para a consolidação dos slams tal como eles hoje se organizam. Menciona ainda o filme *Ali Rap* (2006), em que o diretor Joseph Maar apresenta uma série de falas públicas do pugilista Muhammad Ali e as dispõe sobre bases musicais de hip hop, convidando rappers para reproduzir alguns dos trechos dessas falas. A premissa do filme é que, ao contrário do que comumente se aceita, o rap não teria nascido no Bronx na década de 1970, mas sim em Kentucky, na década anterior.

Entretanto, ao assumirmos perante essas problemáticas uma perspectiva discursiva com foco editorial, tomando o discurso ao mesmo tempo como fenômeno *interdiscursivo* (muito resumido na fórmula pècheuxtiana de que “algo fala sempre antes e alhures”) e como construção social do sentido, isto é, de certas “ideias-força” mobilizadas por “indivíduos inseridos em configurações sociais de diversos níveis” (MAINGUENEAU, 2015, p. 29), parece-nos de menor pertinência a investigação da “verdadeira origem” dessas manifestações, sendo necessária a compreensão das maneiras pelas quais as próprias historiografias são constituídas e pelas quais os slams rejeitam, incorporam ou se filiam a outras manifestações artísticas, uma vez que “todas as sociedades desenvolvem maneiras de organizar os sons e o silêncio, os ritmos, os timbres e as melodias, seja com o uso de instrumentos, seja com o próprio corpo e voz humanos” (MOTTA, 2014, p. 291).

A despeito disso, o fenômeno da construção discursiva do histórico de um proclamado “movimento político” (poético e esportivo) nos interessa diretamente, na medida em que envolve embates diretamente ligados à capacidade de as diferentes comunidades produzirem e registrarem seus históricos, ao mesmo tempo em que se consolidam certas imagens de cristalização e homogeneização de uma comunidade mais ampla – nesse sentido, a discussão de Somers-Willet (2009) dos slams como lugar de embate de entidades não é apenas apurado,

como também aponta para funcionamentos discursivos mais amplos. Embora a “verdadeira origem” não necessariamente seja alvo de investigação de um analista do discurso, podemos afirmar que a eleição de uma ou outra historiografia (e de uma ou outra identidade representativa – a de uma criação individual por um homem branco ou uma criação coletiva por grupos de artistas negros, por exemplo) faz diferença nos efeitos de sentido mobilizados sobre os slams de poesia e nas constituições das autorias de seus participantes, na medida em que baliza o *archeion* de uma coletividade, isso é, a associação íntima entre “o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores sagrados e uma elaboração de memória” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68).

Quanto à emergência das práticas de declamação em slams no Brasil, podemos afirmar sua associação a dois acontecimentos que atuam como condições de sua produção: por um lado, podemos remetê-los às manifestações da chamada *literatura marginal* cuja produção e visibilidade ampliam-se no país desde a década de 1970, bem como à transmutação de espaços urbanos tomados por “periféricos” – sobretudo praças e os bares – em centros culturais em que se realizam não apenas rodas musicais, mas também recitais e saraus (TENNINA, 2013; STELLA, 2015); por outro lado, o surgimento daquele que é considerado o primeiro slam nacional – o ZAP! Slam – também é diretamente relacionado a um grupo específico de artistas ligados ao teatro (o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos), responsável por sua organização desde 2008 e pela reunião de “poetas e curiosos de todos os pontos da cidade” (D’ALVA, 2014, p. 119), o que inclui grupos heterogêneos de pessoas, como

estudantes adolescentes, professores, atores, profissionais liberais, MCs, jornalistas, donas de casa, dançarinos, vendedores ambulantes, todos reunidos em torno de um único microfone, fazendo uso da liberdade de expressão de suas ideias (o que nem sempre foi possível num país onde houve ditadura militar como o Brasil – nunca é demais lembrar).

Mas, apesar da relativa liberdade de expressão proporcionada por esses eventos – que se configurariam como *zonas autônomas temporárias* ou, para retomar a própria sigla do ZAP, como *zonas autônomas da palavra* –, Stella (2015, p. 1-2) afirma que esse conjunto de autores encontra certa oposição a seus versos para além de seus próprios círculos, representando para o que chama de *campo literário brasileiro tradicional* “certo desconforto, na medida em que sujeitos periféricos e/ou marginais passam a reivindicar um espaço no campo literário nacional mais amplo”.

Essa oposição afetaria não apenas os poetas brasileiros, sendo também descrita por Pires (2015) em relação ao cenário dos *saraus* e *slams* nos Estados Unidos. De modo geral, as diversas críticas salientam certo declínio na “qualidade literária” dos poemas a partir da popularização dessas práticas de partilha, atribuindo a responsabilidade por esse declínio à oferta crescente de workshops de escrita criativa e a uma geração “mais interessada no cultivo do ego que nas questões universais”. Tal *cultivo do ego* poderia ser relacionado ao fato de os principais tópicos explorados pelos poetas nos *saraus* e *slams* estarem diretamente relacionados a suas próprias vivências e experiências; no entanto, dificilmente poderíamos considerar essas experiências como experiências absolutamente individuais, uma vez que os *slams* se configuram como

batalhas de inteligência e argumentação, [...] propositadamente espetaculares, mostradas como oportunidades para a formação, educação, entretenimento, expressões intelectual e artística da comunidade. A dissidência, a dissonância e a diferença não são punidas, mas estudadas, tornadas performance, executadas e desafiadas de maneira discursivamente produtiva. (DAMON, 1998, p. 334 apud D’ALVA, 2014, p. 119)

O papel dessas práticas como alimentadoras de redes se mostra tão central, que Stella (2015, p. 6) e Kunz (2016, p. 90) chegam a afirmar que os *slams* colocariam em movimento todo um feixe de batalhas concomitantes: a batalha de versos entre os poetas competidores assume a faceta mais superficial dos eventos, saltando aos olhos do público, mas é também **(a)** uma batalha *contra si mesmo*, contra suas palavras, sua memória e as regras – “algumas precisas e restritivas, outras indefinidas, acolhedoras, flexíveis” (p. 90) – e **(b)** uma batalha pelo direito de ocupação do espaço público, muitas vezes dividindo (ou *disputando*) seu espaço de realização com vendedores ambulantes, esportistas, trabalhadores transeuntes, pessoas em estado de indignação, turistas etc.

Embora essa segunda faceta não diga respeito à totalidade dos eventos, visto que podemos levantar a ocorrência de *slams* em espaços privados e mais fechados (mesmo o Uptown Poetry Slam cobra um “couvert” de U\$7, por exemplo), no caso específico da cidade de São Paulo parece ser majoritária a escolha por territórios de maior acessibilidade aos participantes, sobretudo entre os primeiros *slams* do país. Para tomarmos um caso, observemos o mapa dos arredores em que se realiza o Slam da Guilhermina:

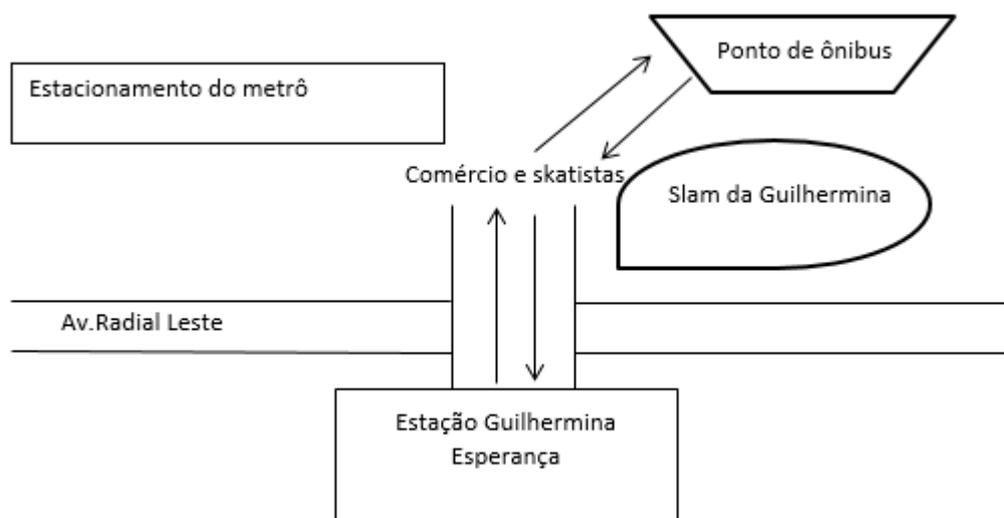


Figura 1.1 - Mapa da localidade em que ocorre o Slam da Guilhermina, em São Paulo - SP.

Fonte: Stella (2015, p. 5)

A escolha pela realização do evento em uma localidade próxima a vias de transporte público se mostra como saída estratégica para junção de mais fluxos de participantes, de modo que as batalhas ocorrem justamente no campo de visão daqueles que entram ou saem da estação de metrô – assim, é bastante comum que as pessoas que estão indo ou voltando do trabalho parem “para observar a roda formada, ou uma performance poética inflamada de algum poeta” (Stella, 2015, p. 5). É comum, inclusive, que alguns transeuntes parem por ali e permaneçam até o final do evento, curiosos para saber o resultado da batalha e conhecer a campeã ou o campeão – denominados pelos organizadores como a “slampiã” ou o “slampião” (composição neológica por aglutinação formada pelos constituintes “slam-” + “[cam]-peão”, em que se adota a forma ortográfica “-pião”, remetendo à realização fonética da construção e significando “aquele ou aquela que vence o slam de poesia”)²⁵.

Todas as questões acima (relacionadas à caracterização dos slams de poesia como práticas de certa resistência, constituição de redes de sujeitos que não se encontrariam de outros modos e a constituição de *zonas autônomas* durante os eventos) levam, por vezes, a aproximar de modo ainda mais intenso o conceito dos slams de poesia ao já citado conceito de “literatura marginal”, compreendida não como o englobamento de autores “que se dedicaram a retratar as

²⁵ Para maiores discussões e detalhamentos sobre os processos derivacionais e composicionais em língua portuguesa, cf. CORREIA & ALMEIDA (2012).

mazelas sociais” ou mesmo autores “originários de estratos socioeconômicos desprivilegiados” (NASCIMENTO, 2006, p. 173), mas como

a reunião de um conjunto de autores, oriundos das camadas populares e moradores das periferias urbanas brasileiras, cujos produtos se destacam por representar o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos por eles como “marginais”, sobretudo com relação à periferia. (p. 173)

Mas mesmo tal definição nos parece ao menos digna de debate, por uma série de motivos: por um lado, se tomamos como baliza para definição de “slams” sua origem e seu modo de constituir-se internacionalmente, deveríamos discutir as particularidades tanto do que se compreende por “camadas populares”, por “periferias urbanas” e mesmo “urbanidade” – possivelmente, tais noções seriam bastante distintas tomando como ponto de discussão Paris, São Paulo, Chicago, Nova Iorque ou qualquer outra cidade em que os slams se manifestam (poderia-se dizer, nesse sentido: a própria ideia de “periferias urbanas brasileiras” já é bastante flutuante).

Nos parece que, de todo modo, menos do que optarmos por denominar essas práticas desse modo ou não, é importante compreender como esse traço particular emerge na constituição das identidades de cada comunidade, de modo que mesmo certas pluralidades nos eventos parecem encontrar nessa denominação sua base: apesar de se chamar *Slam da Guilhermina*, o evento sempre busca conjugar outras práticas de declamação de poemas, iniciando suas atividades com um Recital Livre. De fato, frequentemente encontramos a conjunção de eventos como *slams*, *saraus* e *recitais*, de modo que a *rede afetiva* citada por Tennina (2013) atravessaria todo esse percurso de manifestações poéticas: se durante as batalhas de poesia os poetas não podem ser acompanhados por música, não é raro que convidem amigos para musicalizar seus poemas durante os *saraus*; se alguém costuma participar de *cantorias a cappella* pelos *saraus*, também pode testar suas rimas nos *slams* etc.

Assim, o grande traço distintivo dos *slams* em relação às demais práticas de declamação dos poemas seria justamente a adoção das regras específicas que os configuram como uma *competição* – como *esporte*, segundo os próprios *slammers*. Isso não significa, porém, que os demais eventos sejam livres de suas próprias normas de funcionamento, de modo que mesmo os aplausos – que nos *slams* poderiam soar como maior apreciação de um ou outro poema – nos *saraus* adquirem outra função:

O aplauso indistinto depois de cada poesia chama firmemente a atenção de quem se aproxima dos *saraus* pela primeira vez, já que entre os

poemas há, muitas vezes, grandes diferenças que fazem com que uns sejam mais apreciados que outros. (TENNINA, 2013, p. 9)

Assim, a autora afirma que os aplausos da plateia a cada uma das performances que se desempenham diante de seus olhos não devem ser considerados a partir da perspectiva de um “gosto” individualizado, uma vez que os aplausos e os silêncios manifestados durante a realização do evento exercem antes uma função na *economia moral* das relações que se estabelecem no interior da comunidade. Ambos agiriam na dinâmica coletiva, associando-se mesmo a uma noção de *respeito* relacionada ao reconhecimento das capacidades de cada membro da comunidade:

A ideia de “gosto” letrado, individualizado e fortemente associado à sensibilidade pessoal não é a que está por trás desses aplausos. O aplauso aqui não está motivado pela ideia de um observador/receptor individual, que mobiliza seu juízo estético. Pensar essa prática desde esse enfoque *letradocêntrico* levaria a afirmar uma “ingenuidade do olhar” periférico em relação às formas estéticas. Porém, o que o aplauso expressa, isso sim, é uma ação coletiva que reforça a construção de uma identidade periférica ressignificada a partir do orgulho, despojada da comparação humilhante com respeito aos sujeitos de tradição letrada. Então, o aplauso, do mesmo modo que o silêncio, associa-se aqui a um ato não individual, mas relacional. (p. 9, grifo original)

Essas duas manifestações coletivas da poesia – os saraus e os slams – diferenciam-se ainda de uma terceira, a que se denomina *spoken word*, associada aos poetas declamadores que seguem carreiras solo fora desses eventos e que propagam seus poemas não apenas em intervenções ao vivo, mas ainda em uma série de registros como livros, álbuns musicais, CDs, DVDs, vídeos e filmes, ora divulgando-os gratuitamente, ora comercializando sua produção (D’ALVA, 2014, p. 112).

De modo sucinto, poderíamos definir os slams como eventos de natureza coletiva em que poetas declamam produções de sua própria autoria em formato de batalha organizada por regras estabelecidas previamente, seja individualmente (um único vencedor) ou em time (vários vencedores). Por sua vez, os saraus não têm o mesmo teor competitivo e possuem regras mais maleáveis, por vezes permitindo o intercâmbio da produção poética com práticas de outra ordem, como canções, monólogos ou mesmo músicas instrumentais, de modo que as pessoas que realizam as performances não assumem a posição de competidores, mas antes de participantes frente a uma plateia.

Assim, podemos definir o termo *spoken word* (“palavra falada” em tradução literal) como conceito guarda-chuva para a manifestação geral de declamações de poesia, desse modo atravessando todos os tipos de evento anteriores. Diz respeito à própria inscrição oral dos poemas, seja em caráter performático “ao vivo” ou nos registros audiovisuais de variados tipos. Assim, manifesta mais abertamente a possibilidade de propagação e comercialização de produtos (vídeos, faixas musicalizadas, cds, dvds...), enquanto os saraus e os slams estariam mais próximos de uma ideia ampla da poesia como processo – a despeito de seus participantes apresentarem textualidades escritas em momentos anteriores à sua declamação, seria em sua atualização em público que seus frequentadores encontrariam a finalidade dos eventos, de modo que a união de todos os poemas declamados configuraria, digamos, uma *escritura conjunta* do evento como um todo.

a materialização de identidades nos slams de poesia

Ao considerarmos as afirmações acima sobre certa primazia dos aspectos processuais da poesia apresentada nos saraus, recitais e slams, em detrimento das dimensões de produtos manifestada com maior pulsão pelos artistas do *spoken word*, conseqüentemente aproximamos esta segunda prática do universo da editoração, entendida em sentido corrente como o conjunto das atividades de lida com textos (selecionar, normalizar, revisar, supervisionar) que possibilitam a publicação de determinados materiais – em geral livros (ARAÚJO, 1986, p. 35), mas com seu sentido podendo ser expandido para comportar revistas, jornais e mesmo materiais audiovisuais, na medida em que sua preparação também envolve diferentes momentos, técnicas e normas (CHARTIER, 2007) que visam à preparação do texto para sua vida pública.

Mas mesmo os slams e os demais eventos mobilizam práticas dessa natureza em ao menos dois aspectos, derivados de características que exploramos anteriormente: o primeiro aspecto estaria diretamente ligado ao fato de certas comunidades organizadoras de slams serem elas mesmas produtoras de materiais relacionados a seus eventos, seja para divulgação das atividades, para arrecadação de fundos ou para premiação de seus participantes; já o segundo aspecto incide tanto sobre os agentes, as regras e as convenções adotados pelos slams, que atuam diretamente tanto sobre a *malha textual em tessitura* (SALGADO, 2016a, p. 219) quanto sobre suas atualizações performáticas, pois impõem certas coerções e ensejam certas características aos versos e aos corpos em circulação nesses espaços.

O primeiro aspecto relaciona-se, ainda, à própria constituição das historiografias e cartografias dos slams no mundo: como vimos ao longo dos capítulos anteriores, muitos dos dados sincrônicos e diacrônicos que hoje temos quanto à existência das comunidades organizadoras dos poetry slams e suas transformações devem-se ao fato de um conjunto dessas comunidades não apenas incorporarem certos valores e identidades específicos, mas também textualizarem essas especificidades, produzindo livros, sites, páginas em redes sociais, dando depoimentos a jornais, a revistas etc.

Tal processo de textualização de valores e identidades é rapidamente atestado ao tomarmos uma breve descrição das imagens de divulgação de dois slams, veiculadas aproximadamente à mesma época (segunda metade de 2016) – a primeira referente à Copa do Mundo de Slams (edição 2017) e a segunda ao SLAM BR, slam brasileiro que descrevemos no início deste capítulo:

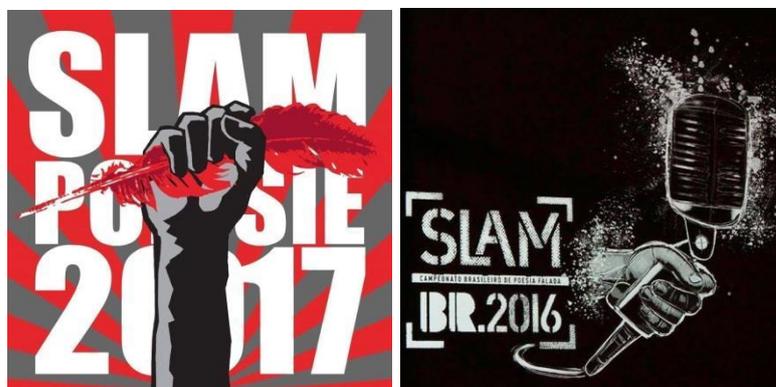


Figura 1.2. Imagens principais das páginas da rede social Facebook referentes à Copa Mundial de Slams (esquerda) e do SLAM BR (direita). **Fonte:** Facebook²⁶.

Embora ambas figurativizem o mesmo membro do corpo – a mão –, esse membro é retratado diferentemente em uma e em outra. Enquanto na primeira retrata-se um punho fechado sobre uma pena vermelha, erguido frontalmente em uma paleta de cores (branco, preto, tons de cinza e vermelho) que pode nos remeter a certo uso corriqueiro para representar *insurgências*, *revoluções* ou mesmo *guerras*, com a pena muitas vezes sendo retomada como símbolo de certa tradicionalidade vinculada a vertentes do pensamento iluminista e academicista (podendo, aqui, ter seu sentido deslocado justamente na medida em que tal símbolo é tomado em punhos pela mão insurgente, provável simbolização da própria comunidade slammer), na segunda vemos um punho que não mais se ergue frontalmente, mas empunha lateralmente uma figura que pode

²⁶ Cf. Referências do corpos e guia de links > Páginas no Facebook

remeter simultaneamente a um microfone ou a um rolinho utilizado para colar pôsteres “lambe-lambe”, prática corrente entre poetas urbanos (dentre os quais slammers) para difundir sua poesia em postes, muros e outras superfícies da cidade. Em suas redes sociais na internet, o poeta Ni Brisant chega até mesmo a disponibilizar arquivos originais de seus pôsteres para que seus seguidores possam imprimi-los e ajudá-lo a colar em diferentes localidades.

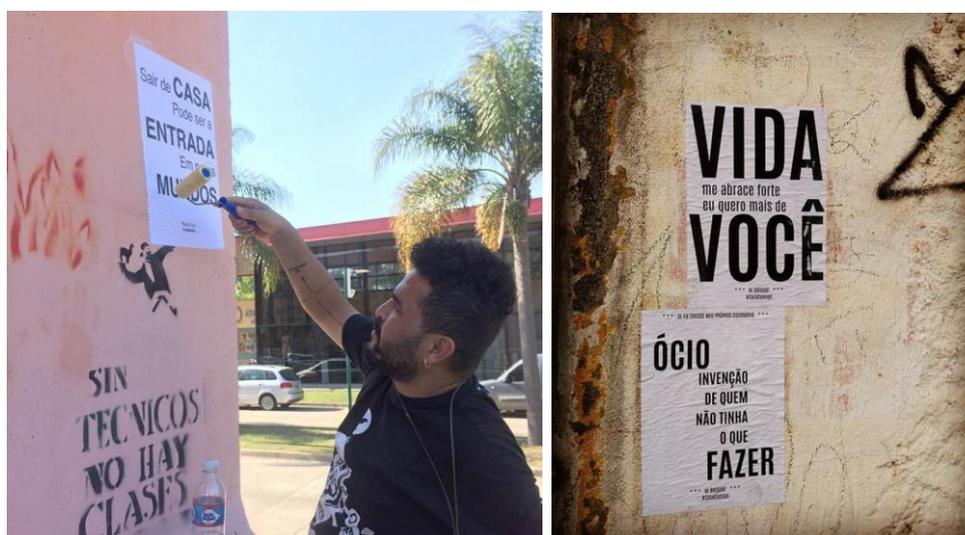


Figura 1.3. Ni Brisant colando poemas lambe-lambe (esquerda) e poemas colados em parede (direita). **Fonte:** Facebook²⁷.

A prática de poesias lambe-lambe encontra-se de tal forma difundida em determinadas metrópoles brasileiras que foi mobilizada pelo ator e comediante Daniel Furlan como um dos elementos de comédia no episódio “INTERNET, MACACOS E MÃE!” do programa humorístico Choque de Cultura, programa disponibilizado para streaming exclusivamente pelo YouTube e que se encontrava em plena ascensão (em termos de visibilidade) durante os anos de 2017 e 2018. Está frequentemente associada ainda ao stencil, prática corrente tanto entre adeptos do grafite quanto do pixo, e que consiste em aplicar tinta sobre uma tela previamente preparada para que a tinta assuma a forma dos vãos da tela, geralmente aplicada sobre paredes, sobre o chão ou mesmo sobre vestimentas (na primeira imagem acima, vemos alguns stencils aplicados sobre a parede). Essa associação está textualizada na imagem do SLAM BR, que se utiliza de uma tipografia que emula tipos próprios dos stencils, inclusive preenchendo diversas partes da imagem como “respingos” que remetem aos respingos das tintas e das colas utilizadas para a manifestação dessas duas artes urbanas.

²⁷ Cf. Referências do corpus e guia de links > Páginas no Facebook

Outros slams optam por veicular em suas páginas digitais imagens que representem suas pautas e seus eventos atuais, não se utilizando de logos, mas de fotografias, desenhos, pinturas e outras expressões visuais. É o caso, por exemplo, do Slam Resistência, organizado na cidade de São Paulo, que de tempos em tempos alterna sua imagem de perfil nas redes sociais para expressar suas motivações ou reivindicar certas proposições: no dia 27 de junho de 2017, por exemplo, a página atualizou sua imagem para um retrato desenhado do jovem em situação de cárcere Rafael Braga²⁸, formado por uma repetição da palavra “LIBERDADE” (em caixa alta) em diferentes cores. Um dia antes, a página divulgava sua adesão às atividades da campanha “30 Dias por Rafael Braga”, organizada para dar visibilidade e pôr em pauta temas como racismo estrutural, tráfico de drogas, violência policial e abuso de poder.



Figura 1.4. Desenho de Rafael Braga divulgado pelo Slam Resistência. **Fonte:** Facebook²⁹.

Vemos, então, trabalhar aí não apenas uma projeção de si por parte dos organizadores do slam ao manifestar posicionamentos e demandas, mas ainda uma projeção da comunidade com que dialogam, pois é fundamental para o funcionamento dos eventos que haja um público presente, de modo que o contato permanente com as pessoas que os frequentam é fundamental mesmo quando o evento em si só ocorra uma vez por mês, para que sejam divulgadas informações sobre o mesmo e para que sejam explicitadas as relações da comunidade com os valores sustentados pelo slam:

²⁸ Para detalhes sobre o caso Rafael Braga, cf. Melo (2017) e Oliveira (2017).

²⁹ Cf. Referências do corpus e guia de links > Páginas no facebook

Qualquer que seja o lugar de apresentação, (...) o acontecimento foi divulgado com antecedência, a data fixada e o espaço reservado para o público que vai se deslocar para presenciar a *performance*. Sem o público, (...) não haveria situação de performance, isto é, segundo Zumthor (1993, p. 19) “quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo” (KUNZ, 2016, p. 90)

Tomemos, por fim, um último caso representativo desse aspecto, referente à divulgação em cartaz do Menor Slam do Mundo, conhecido por adotar regras próprias em relação à duração dos poemas que são nele declamados: na edição principal do evento, os poetas têm apenas dez segundos para declamar poemas autorais, enquanto nas outras duas edições que ocorrem na mesma noite, o Mini Menor Slam do Mundo e o Nano Menor Slam do Mundo, com poemas de duração de três segundos e um segundo, respectivamente:

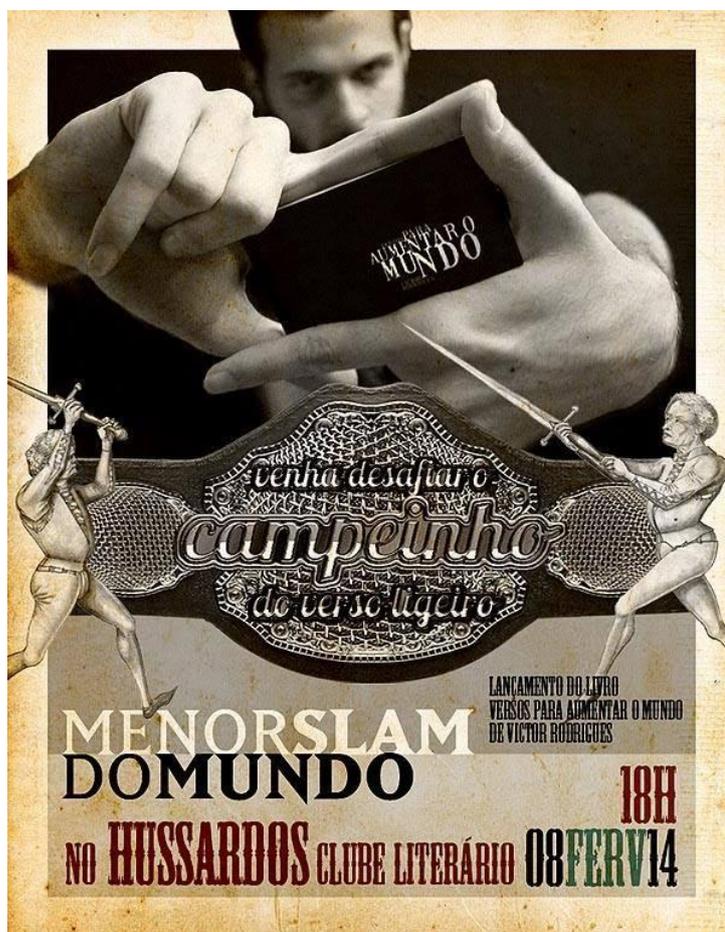


Figura 1.5. Divulgação do Menor Slam do Mundo. Fonte: Facebook³⁰.

Na imagem, predominam tons sépia, e estão presentes em toda sua dimensão certas “manchas” que emulam a textura de papel envelhecido. No centro, chama a atenção uma

³⁰ Cf. Referências do corpus e guia de links > Páginas no Facebook

espécie de cinturão (parecido com aqueles tipicamente utilizados no boxe) com o enunciado *venha desafiar o campeão do verso ligeiro*, escrito em tipos que emulam uma visualidade metálica e cercado por duas figuras masculinas medievais empunhando espadas, prontas para o combate. Abaixo, em branco e preto, temos o nome do evento acompanhado de um conjunto de informações inscritas em tipos de tamanho relativamente menor, em caixa alta: “LANÇAMENTO DO LIVRO / VERSOS PARA AUMENTAR O MUNDO / DE VICTOR RODRIGUES”.

Ainda um pouco mais abaixo, em tipos coloridos de vermelho, preto e verde, lemos informações sobre o local em que ocorrerá o evento, bem como o horário e a data de sua realização (com possível erro de digitação): “NO HUSSARDOS CLUBE LITERÁRIO / 18H / 08FERV14”. Não estão presentes na imagem o endereço exato do local ou informações sobre custo de participação, de modo que nos cabe supor que (a) essas informações acompanhariam a imagem em outros meios, (b) essas informações não eram relevantes para os destinatários a que a imagem se dirigia ou (c) houve falha da organização na montagem da divulgação, ainda que esta seja uma opção mais improvável.

Interessam-nos aqui principalmente dois fatores: não somente esse slam desenvolveu regras próprias de funcionamento, como também tratou de realizar toda uma estética própria que se perpetua em outros de seus cartazes, em vídeos realizados por eles e mesmo em livros que eles organizam – o lançamento divulgado no cartaz acima era precisamente de uma obra a que Victor Rodrigues tinha direito como vencedor de edições anteriores do Slam, de modo que essa comunidade não apenas cunhou expressões próprias para seu panteão (os *campeinhos*, derivação neológica em que “campe-[ão]” é utilizado como base e “-inho” como sufixo, atuando como diminutivo da forma cristalizada “campeão”, em alusão ao limite de tempo reduzido do evento), como também os promove a fim de buscar novos *campeinhos* e a partir deles produzir mais materiais: para também ter uma chance de levar “o cinturão” para casa, o interlocutor deve aceitar o desafio.

Esta construção neológica relaciona-se ainda ao uso do humor como característica utilizada na divulgação do Menor Slam do Mundo e por vezes nos próprios poemas nele apresentados. Nesse sentido, parece ser recorrente no slam a utilização de ao menos três diferentes vertentes de criação, não totalmente isoladas entre si – o humor, o drama e crítica política. Essas são diferenças de enorme importância, na medida em que definem os modos pelos quais o poeta irá interagir com a plateia e direcionam os diferentes modos de resposta que as performances podem receber:

Nos slams, os poemas são preparados para ativar reações emocionais da audiência. Na maioria deles, um vencedor é escolhido no final, de modo que para vencer a competição, os poetas devem provocar aplausos, risadas ou suspiros, dependendo do tópico do poema.³¹

Ainda que o papel proeminente da plateia nos slams seja destacado constantemente por seus participantes e tenha destaque inclusive em suas regras, o formato competitivo dos eventos – muitas vezes apresentado quase como uma consequência “natural” dos acontecimentos ocorridos quando de sua institucionalização no Green Mill (como vimos anteriormente), o formato das competições definido por Marc Smith foi testado constantemente entre os anos de 1984 e 1986, incluindo diferentes modos de dinâmicas, que inicialmente incluíam mesmo elementos hoje afastados dos slams, como microfones abertos a outras manifestações que não a poesia, apresentações musicais e teatrais, participações de convidados especiais etc. (SOMERS-WILLET, 2009, p. 04).

Assim, a inclusão do aspecto competitivo como elemento central e “divertido” (segundo as palavras de Smith que apresentamos mais ao início do capítulo) nos eventos não parece aleatória, ainda mais se consideramos a forte presença das competições de comédia e a efervescente cena dos clubes de comédia stand-up na Chicago dos anos 1980, com cerca de dezesseis clubes abertos simultaneamente em diversas áreas da cidade, dentre os quais se destacaram Le Pub, The Comedy Cottage, Barrel of Laughs e Zanies Comedy Club (cf. VIECELI & BRADY, 2014).

Em uma matéria do jornal britânico The Telegraph intitulada “Seria a poesia a nova comédia?” (publicada em 2013), o poeta Jon Seagrave aproxima as práticas da poesia com a comédia stand-up tomando como exemplo o ator-poeta inglês Tim Keys:

A maior parte das coisas que eu faço são cômicas. E Tim Keys se descreve como um poeta, mas ele ganhou o prêmio Foster’s Edinburgh de Comédia em 2009 e agora é um dos melhores comediantes do país. Então nas apresentações dele basicamente temos 1000 pessoas pagando para ver um poeta de performance.³²

³¹ “Slam poetry is designed to trigger emotional responses from a live audience. In most poetry slams, a winner is chosen at the end, so in order to gain a competitive edge over other contestants, poets strive to elicit cheers, laughs, or gasps, depending on the topic.” POWER POETRY. What is a Slam Poem?, disponível em: <<http://www.powerpoetry.org/actions/what-slam-poem>>. Acesso em janeiro de 2018.

³² “The sort of stuff I do is much more comic. Tim Key describes himself as a poet, but he won the Foster’s Edinburgh Comedy award in 2009 and is now one of the top comedians in the country. So in his gigs you’ve got 1000 people basically paying to see a performance poet”. THE TELEGRAPH. “Is poetry the new comedy?”. 11 de janeiro de 2013. Disponível em: <http://articles.chicagotribune.com/2011-07-15/entertainment/ct-ae-0717-kogan-sidewalks-20110716_1_kevin-coval-slam-marc-smith>. Acesso em janeiro de 2018.

Ainda na mesma matéria, Sam Berkson confirma tal comparação dizendo que “é possível ver a cena dos slams de poesia fazendo algo parecido com o stand-up”, de modo que “não é inconcebível que a poesia se torne o grande comércio do entretenimento”³³. De modo semelhante em termos de aproximar a temática dos slams com a temática do entretenimento, e unindo as temáticas do par clássico *comédia/tragédia* com os slams de poesia, o poeta americano-dominicano Yubelky Rodriguez escreveu e performou uma releitura da tragédia grega *Medeia* (de Eurípedes) intitulada *Pious Poetic Pie*, cuja personagem principal (“Melinda”) é caracterizada como uma ex-celebridade do mundo dos slams de poesia que se torna uma policial para sustentar uma vida falida ao lado de seu ex-companheiro Jerome. Aposentada do mundo dos palcos, Melinda escreve poemas para que Jerome os apresente, até descobrir que ele havia se casado recentemente com Gladys, a filha do proprietário de seu apartamento, assim dando início a uma trilha de ódio, vingança e desgraças tragicômicas (cf. FOLEY, 2012).

Ao discorrer sobre o funcionamento discursivo do humor, Possenti (2010) afirma que este possui “suas regras, seu universo, suas funções” (p. 179), de modo que

Haverá certamente alguma relação com a realidade, mas construída segundo as regras do humor, análogas às da ficção. Nem retrata, pois não tem pretensões sociológicas, nem prega diretrizes, pois não tem função educativa ou moralizante. Contudo, não deixa de ter algum papel, de retratar à sua maneira os fatos e as pessoas (exagerando-os, caricaturizando-os, ridicularizando-os). (POSSENTI, 2010, p. 179)

Para Somers-Willet (2009), o uso do humor nos slams de poesia adquire características particulares quando pensamos em “poemas de identidade”, isto é, poemas em que o performer fala a partir de determinado posicionamento como se suas afirmações abrangessem todas as outras pessoas que também se colocam em tal posicionamento (i.e., um trabalhador falando sobre ser trabalhador; um jovem gay declamando sobre ser um jovem gay etc.). Suas afirmações dialogam diretamente com a definição de humor apontada por Possenti, na medida em que ela afirma que as paródias e as personas são maneiras de “investigar as identidades com um viés crítico”, caracterizando mesmo os espetáculos comerciais de spoken word como possíveis lugares de “pensamentos sérios” e “partilhas” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 9).

Mas o uso das paródias e das personas não está sempre associado ao uso do humor: no poema “da covardia” (RODRIGUES, 2013) – para pensarmos a partir do caso específico em que nos deteremos

³³ “You can see the performance poetry scene doing something like stand up. It’s the most obvious comparison. It’s not inconceivable that poetry will become the big entertainment business.”

adiante – Victor Rodrigues assume a persona de um escritor que lamenta sua covardia e descreve todo o conjunto de ações que faria caso tivesse coragem; no entanto, mesmo com certo uso léxico e sintagmático que poderia incitar um teor cômico (“bundão”, “com toda minha rebeldia / cuspiria no chão”), o poema não necessariamente incita risos, mas antes tece uma crítica à ausência de manifestações mais enfáticas sobre o mundo por parte do eu-lírico (e, possivelmente, dos escritores em geral)³⁴:

escrevo porque sou covarde se não fosse sairia às ruas faria o que tenho vontade	se não escrevesse incendiaria mansões invadiria o senado
se não fosse organizaria motins e rebeliões explodiria shoppings e bancos martelaria carros pararia o trânsito a cidade daria escândalo em rede nacional tomaria rádio jornal e televisão gritaria em praça pública com toda minha rebeldia cuspiria no chão	mas escrevo e covarde como eu não há escrever ainda está dentro da lei e como sou um bundão é o que faço de melhor [...]

Isso se deve ao fato de o humor não se encontrar exclusivamente no léxico ou nas construções verbais de um texto, nem tampouco na cultura, situando-se antes em suas circunstâncias de produção (POSSENTI, 2007). Essa característica nos permite pensar ainda que não podemos criar uma relação de equivalência entre os poemas apresentados nos slams e as piadas: embora ambos possam supor “leitores específicos”, “que partilhem de saberes – de memórias – específicos” (POSSENTI, 2010, p. 111), o humor manifestado nos poemas nem sempre necessita da “precisão cirúrgica na leitura de certa passagem”.

Um caso emblemático é o poema “Sandy & Junior”, de Daniel Minchoni – organizador do Menor Slam do Mundo, do Sarau do Burro e figura proeminente no caso Clube Atlético Passarinheiro, tendo publicado o primeiro livro de Luiza Romão e atuado como comentarista do slam Rachão Poético, conforme veremos no capítulo 3. Citado por Emerson Alcalde em seu

³⁴ Interessante notarmos aqui certo contraste no tom geral do poema em relação a algumas vertentes da literatura marginal e do RAP nacional: enquanto para alguns a palavra (falada ou escrita) seria a ferramenta de combate e de modificação do mundo por parte do poeta (podemos pensar, por exemplo, na máxima “RAP é compromisso” emitida por Sabotage ou nos versos “A minha mente é minha arma e minhas rimas viram bala / e o RAP é soco na boca de quem não sabe o que fala” do grupo PrimeiraMente), no trecho em questão Victor Rodrigues inverte essa relação – as palavras são sinal de impotência, de covardia, enquanto a verdadeira revolução seria realizada por motins, explosões, gritos, incêndios. Este contraste pode ser levantado como indício de certas perspectivas e valores do autor, que nos permitiria questionar os modos pelos quais o próprio poeta lida com seu processo criativo.

vídeo “Top 5 Slam | Manos | História”³⁵ como um dos motivos de destaque para a produção de Minchoni, que chega “falando de outra maneira, de outros assuntos”, o poema poderia ser reduzido a um conjunto de cinco sentenças, das quais três são repetidas exaustivamente, com pequenas variações:

Porra, Sandy & Júnior! Não, Sandy & Júnior! É óbvio, Sandy & Júnior! É óbvio que o que é imortal não morre no final.
--

Poema 1.2. Transcrição do poema “Sandy & Junior” de Daniel Minchoni. **Fonte:** Cf. nota de rodapé 35.

Ainda que o poema tenha certa estrutura típica das piadas (com os três primeiros versos formando uma “premissa” que prepara o terreno para a “*punchline*” dos últimos dois versos) e exija certa memória específica por parte daqueles que o ouvem – a *punchline* retoma *ipsis litteris* a letra da música “Imortal”, uma canção da dupla brasileira Sandy & Junior, versão em português do single “Immortality” composto por Barry Gibb para Celine Dion –, o humor é produzido por Minchoni também ao longo da repetição dos três primeiros versos (os cinco versos do poema podem durar mais de um minuto), estando bastante associado ao seu uso do corpo e os diferentes registros de voz que utiliza.

Se tomamos, por exemplo, a declamação do poema tal qual registrada no vídeo “Daniel Minchoni recita seu clássico poema ‘Sandy & Junior’” (postado no YouTube em 2011)³⁶, notamos que a repetição dos versos é associada a um conjunto de gestualidades exageradas, a certo movimentar das mãos, a expressões faciais e mudanças de intensidade na voz que o tempo todo nos fazem esperar pelos versos finais, enquanto simultaneamente provocam risos na plateia ao longo de toda a performance.

³⁵ Cf. Referências do corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Emerson Alcalde (2017)

³⁶ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Pedro Tostes (2011)

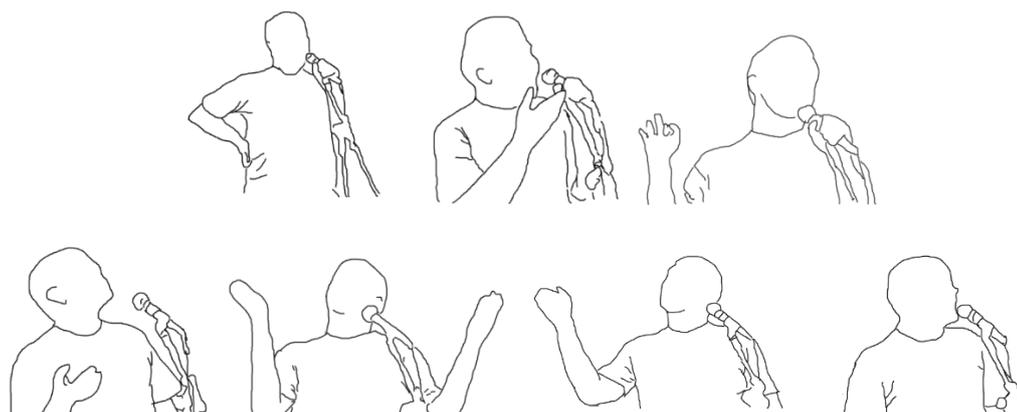


Figura 1.6. Mapeamento das gestualidades de Minchoni durante declamação do poema “Sandy & Júnior”.

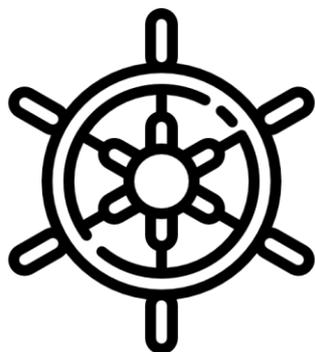
Fonte: Autoria própria.

Essas considerações apontam para o entendimento de que os agentes, as regras e as convenções que os constituem atuam como intervenções que funcionam sobre a malha textual (MUNIZ JR, 2009; SALGADO, 2016a) e de que, no caso específico desta prática poética, ao falarmos de *texto*, falamos de *corpo*: as performances se configuram como uma materialização intersemiótica, isto é, como um entrecruzamento de sistemas sígnicos cuja compreensão semântica é realizada em totalidade, fazendo funcionar uma efetiva fusão entre seus elementos (cf. CLÜVER, 1997). Sem dúvidas essa fusão incide sobre as maneiras como as autorias se configuram: “ser poeta”, nesse contexto, implica lidar não apenas com a escrita de um texto no papel e na memória, mas ainda com os modos de exposição do corpo e da voz, com seus registros, com as respostas imediatas da plateia. Em suma, com o fato de que os corpos são sempre corpos *mediados por* e corpos *que medeiam os* discursos.

Ao longo deste capítulo, apresentamos uma série de indícios sobre a constituição da prática dos slams de poesia tal como eles hoje se configuram, apresentando ainda certo conjunto de críticas a essa prática e estabelecendo uma relação entre as identidades autorais e as materialidades utilizadas pelos slams, construindo uma base para as discussões que faremos nos próximos capítulos, assim permitindo que nossas discussões sobre o funcionamento do discurso literário pautem-se sobre as especificidades de nosso arquivo e de nosso *corpus*. Por isso, no capítulo a seguir focaremos as discussões sobre “texto” e sobre “corpo” numa perspectiva discursiva, a fim de nos aprofundarmos no caso específico do Clube Atlético Passarinheiro em nosso último capítulo.

CAPÍTULO 2

gestão dos corpos e discurso literário



Ao pontuarmos a existência de uma relação íntima entre *corpo* e *texto* nas práticas envolvidas nos slams de poesia, apontamos simultaneamente para duas unidades que nos cabe definir para compreender as reais implicações de sua junção: colocam-se assim as problemáticas do que poderíamos entender por “corpo” e por “texto” numa perspectiva discursiva, uma vez que ambas foram consideradas a partir de prismas bastante plurais no interior do que chamaremos de Estudos do Discurso, assumindo nossa filiação ao recorte epistemológico proposto por Maingueneau (2015, p. 45), segundo o qual o conceito de *discurso* conjuga um número de *ideias-força* que atravessam diferentes disciplinas, dentre as quais poderíamos discretizar a Análise do Discurso como percurso teórico-metodológico marcado por hibridações conceituais em um espaço de pesquisa hoje global e que se debruça sobre práticas de comunicação complexas e crescentemente multimodais:

- mesmo que as problemáticas de análise do discurso desenvolvidas na França tenham exercido indiscutivelmente um papel fundador e continuem a apresentar certo número de traços característicos, atualmente elas se encontram inseridas em um espaço de pesquisa *globalizado*, no qual as hibridações conceituais se multiplicam;
- o campo dos *estudos do discurso* deve ser distinguido de outro, mais restrito, o da *análise do discurso*, que define um ponto de vista específico sobre o discurso;
- o universo do discurso, o material a partir do qual trabalham os analistas do discurso, é profundamente *heterogêneo*: não se pode unificá-lo em torno do modelo dominante da comunicação oral face a face. (p. 11, grifos originais)

No que tange especificamente à emergência do corpo como objeto de estudos no âmbito das ciências humanas, Courtine atribui ao século XX sua invenção, afirmando a existência de um papel central do cartesianismo para o apagamento do corpo como instância humana considerada digna de investigação até pelo menos metade do século XIX. Evoca as palavras de Merleau-Ponty para dar início a uma breve exposição do que considera as três grandes invenções epistemológicas do corpo, relacionadas cronologicamente ao desenvolvimento dos estudos psicanalíticos, à retomada filosófica do corpo e à mutação do olhar antropológico pós-Strauss:

Nosso século apagou a linha divisória do ‘corpo’ e do ‘espírito’ e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo... Para muitos pensadores do final do século 19, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século 20 restaurou e

aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado. (MERLEAU-PONTY apud COURTINE, 2008, p. 7)

Quanto ao lugar do corpo nos estudos discursivos, encontramos no trabalho de Foucault sua atenção mais detalhada, de modo que Santos e Romualdo (2013) leem em sua obra a definição de *corpo* como objeto privilegiado de investimento das formas do poder, sobre o qual atuam os diferentes exercícios disciplinares constituídos historicamente, possibilitados pela emergência de instituições fortemente desenvolvedoras de técnicas e tecnologias de controle das posturas e condutas do corpo, de sua vigia e de sua punição:

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar: um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam [...] ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber sobre o novo homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (FOUCAULT, 2009, p. 165)

Os autores encontram ainda no conceito de *corporeidade* a investida foucaultiana de estabelecer uma relação *corpo – dispositivos*, disposta de modo a encontrar nas próprias representações do corpo os processos históricos que permitem sua emergência e seu atravessamento por coerções e por formas de significar: a corporeidade se constitui, assim, como processo de narrativização dos corpos e os lugares discursivos ocupados pelos agentes, que no caso das discursividades do campo político institucional e democrático se materializariam como candidatos-corpos, promovidos por práticas interligadas a uma política

mediatizada ou *espetacularizada* pelas mídias contemporâneas [que] torna visível um novo corpo político, cujos moldes se enquadram à tela da televisão ou do computador. Nesse processo, é que se constrói, em cada aparição, a essência material de rostos para identidades tranquilas e confiáveis da *corporeidade* política, que é narrativizada na coerção de dizeres midiáticos [...]. (SANTOS, ROMUALDO, 2013, p. 17, grifos originais)

Ainda que o empreendimento dos autores supracitados recupere apenas uma parcela bastante específica do vasto trabalho de Foucault, cujos pensamentos supostamente poderiam ser apreendidos em “três fases” (divisão bastante sustentada por alguns dos estudiosos dedicados a seu espólio e ferozmente criticada por outros), ele nos parece representativo de certas leituras do trabalho foucaultiano advindas dos estudos da Análise do Discurso no Brasil, voltadas sobretudo à investigação de diferentes dimensões do discurso político (seus agentes,

sua circulação, sua transformação). É também neste sentido que Piovezani (2005) propõe um olhar discursivo pautado no trabalho de Courtine, de modo a compreender a Semiologia Histórica proposta pelo teórico francês como uma investida que integra criticamente aspectos advindos da Análise do Discurso, da História Cultural e da Antropologia Histórica. A partir desse viés semiológico, Piovezani nos chama a atenção para a passagem

dos gestos longos e teatralizados do orador político na tribuna aos meneios expressivos, mas rigorosamente controlados, na televisão, [que] corresponde às metamorfoses da voz, que era pulmonar, quando o instrumento para fazê-la materializar não era outro que as cordas vocais, e que passou a ser amplificada, com a invenção do microfone, e depois a ser capturada e transmitida, no rádio e na tevê. A gravação da imagem e do som abriu a possibilidade de um olhar sobre si e de uma escuta de si, e, conseqüentemente, de uma auto-correção (2005).

Ainda nessa direção, encontramos nos escritos mais recentes de Piovezani (2009, 2015a, 2015b, 2016) a consolidação de três vertentes de trabalho que relacionam o corpo e a voz como objetos de pesquisa à epistemologia de natureza discursiva. Assim, certo viés de seus estudos detém-se sobre a produção de efeitos de sentido interligada a certa produção vocálico-prosódica, de modo a buscar no eixo das formulações intradiscursivas impactos de ordem parafrástica (e, portanto, do eixo das constituições interdiscursivas). Nesse sentido, pensa-se a voz e o corpo enquanto instâncias produtoras de discursos.

Seguindo outro caminho, certa parcela de seus trabalhos mais recentes encontram a voz e o corpo como objetos privilegiados da fala de terceiros, sobretudo no que tange aos trabalhos da Retórica e de certos segmentos da política oficial e da imprensa, de modo a buscar em sequências discursivas que discorrem diretamente sobre a temática certas representações do corpo e discursividades de longa duração. Interessa, nesta vertente de pesquisa, compreender aquilo que se diz *sobre* a voz e o corpo, compreendidos, portanto, como *unidades-alvo* dos discursos.

Já a terceira vertente de seu trabalho poderia ser considerada uma intersecção entre aquelas descritas acima, na medida em que busca analisar os modos pelos quais os discursos sobre a voz influem sobre seu próprio uso na sociedade. Assim, esta vertente aponta para o postulado de que a própria configuração dos corpos e das vozes nas sociedades são diretamente impactadas pelo próprio modo pelo qual se fala sobre esses corpos e essas vozes. *Corpo* e *voz* são, portanto, manifestações simultaneamente produtoras de discursividades e por elas produzidas.

Embora essas empreitadas aproximem-se de nosso intento e atravessem constantemente nossas leituras, elas nos parecem insuficientes para levar a cabo a investigação dos fenômenos relacionados aos slams de poesia não apenas por debruçarem-se sobre uma tipologia específica de discursos distinta daquela para qual direcionamos nosso olhar, mas ainda por buscarem uma distinção entre o corpo e os dispositivos que o registram, controlam e vigiam. Ainda que essa distinção seja proveitosa para a compreensão de fenômenos como os comportamentos gestuais e prosódicos dos candidatos políticos na tevê e no rádio, parece-nos limitada para a descrição das performances poéticas e de suas diferentes reatualizações, já que nesses fenômenos as textualidades são inscritas ao mesmo tempo em que os corpos transitam, se expõem e se expandem pelos espaços, sendo todas essas variantes diretamente relacionadas à própria constituição da autoria desses poetas. Em última instância, *os próprios corpos são os dispositivos* pelos quais as textualidades se atualizam ao mesmo tempo em que ressignificam esses corpos.

Desse modo, julgamos serem mais próximos de nossas intenções os trabalhos de Motta (2005, 2008), em que encontramos uma aproximação das temáticas do corpo e da voz no campo musical à constituição de autorias e de mundos éticos. É assim que, ao analisar a constituição discursiva dos trabalhos do grupo de rappers Racionais MCs, Motta desloca o conceito amplo de *ethos discursivo* (a partir do qual se considera que “alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal” (MAINGUENEAU, 2008, p. 29), aproximando-o de uma dimensão experiencial não apenas em termos de um efeito sensível sobre os coenunciadores, mas mesmo em termos de uma constituição altamente singular e advinda da *vivência*: somente um “preto tipo A” teria legitimidade perante a comunidade a que enuncia para falar sobre o que é, *de fato, ser* um preto tipo A, bem como para falar da cartografia conformadora de sua subjetividade e daqueles a que observa – sejam eles “os mano da baixada fluminense” ou o “playboy forgado de brinco, um trouxa roubado dentro do carro na Avenida Rebouças”³⁷.

Essas considerações aproximam corpo e voz como fenômenos de inscrição dos discursos, como manifestações institucionais e como instâncias produtoras de intersubjetividades – corpo e voz na declamação de poemas *são* o texto, assim como todo texto formalizado em maneira escrita também os evoca constantemente, de modo que onde há texto há *encarnação*, corporalidade, associada “a uma compleição física e a uma maneira de vestir-

³⁷ ROCK, Edy; BLUE, Ice; BROWN, Mano. Capítulo 4, Versículo 3. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD. Faixa 3.

se”, a uma “maneira de se mover no espaço social” e ainda a “uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). Assim, “oralidade” e “escrita” diferenciam-se menos por sua formalização material intrínseca, mas antes pelos distintos regimes discursivos a que respondem. Os enunciados literários,

mesmo quando orais, (...) são fortemente condicionados do ponto de vista institucional. Isso se manifesta no caráter mediatizado de sua enunciação. O indivíduo que os profere não intervém neles em seu próprio nome, mas como escritor investido dos papéis sociais vinculados ao exercício dos diversos rituais da literatura. (MAINGUENEAU, 2006, p. 215)

Os postulados de Maingueneau acerca do caráter mutuamente carnal e institucional dos discursos, o literário aí incluso, culminam em sua máxima “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido” (p. 212), norteada pelo conceito de *mídiun*, advindo de uma interface da abordagem discursiva com os estudos mediológicos propostos por Régis Debray. De fato, tal interface é tão significativa que encontramos em Debray (1995, p. 62) uma passagem que dialoga diretamente com a máxima adotada pelo analista do discurso:

A "coisa a ser comunicada" não existe antes e independente daquele que a comunica e daquele a quem é comunicada. Emissor e receptor são modificados, interiormente, pela mensagem que trocam entre si; além disso, a própria mensagem é modificada pelo fato de circular.

Tais considerações levam Debray a se deter profundamente sobre o conceito de *transmissão*, entendido como uma “cadeia de incessantes transformações” a se apoiar sobre o tripé *técnica – cultura – política* (p. 129). Ainda que em um primeiro momento tal terminologia pareça se contrapor a certos princípios discursivos (há chances de o termo “transmissão” ser lido, nessa disciplina, em equivalência parafrástica com “replicação” ou, ainda, “transparência”), buscaremos a seguir investigar um tanto mais de perto a aproximação entre os postulados dos dois autores, compreendendo que tal aproximação é facilitada uma vez que superemos certas diferenças léxicas e entendamos as bases epistemológicas a que Debray opôs seus construtos.

mídium, corpo e poesia

A interface *discurso / mediologia* pode ser definida como um modo de unir as investigações sobre o sujeito, a língua e a História a uma “nova forma de decifrar o mundo dos signos, entender o processo pelo qual os signos tornaram-se mundo” e, por meio de tal processo, “decodificar a dinâmica transformadora das ideias” (MARANHÃO, GARROSSINI, 2010, p. 34), compreendidas como “o conjunto material, tecnicamente determinado, dos suportes, relações e meios de transporte que lhe asseguram, em cada época, sua existência social” (DEBRAY, 1993 apud MAINGUENEAU, 2006, p. 213). Assim, o conceito de *mídium* seria contraposto ao conceito de *mídia*, visto que a mediologia nega-se o papel de “ciência dos suportes de difusão”, colocando-se antes como o estudo das relações de mediação que envolvem os meios sociais e as estruturas técnicas de *transmissão simbólica*, compreendida em contraste com o termo *comunicação*, tomado por Debray mesmo como um

termo *cancerígeno*, com metástase tão galopante quanto incontrolável, [que] não peca somente por uma indevida *extensão* de sua utilização a tudo, sem qualquer discriminação, mas por impropriedades intrínsecas, em sua própria *compreensão*; tal situação levou-nos, pouco a pouco, a dar um estatuto peculiar aos fatos de transmissão. (DEBRAY, 1995, p. 58, grifos originais)

É necessário salientar, no entanto, que o termo “comunicação” é mobilizado no interior dos estudos mediológicos com uma definição bastante específica, aproximada justamente daquela utilizada pelas Teorias da Comunicação no início/meio do século XX (como aquela proposta por Jakobson, vulgarizada na conjunção *contexto – mensagem – emissor – receptor – canal – código*) ou mesmo de certa tradição dos estudos pragmáticos, em que o processo de comunicação é focado no *ato comunicacional* como unidade de interesse. É a partir dessa definição específica que Debray conceitualiza a relação comunicação / transmissão:

O "ato" é *interpessoal*; trata-se de uma realização de duas pessoas, *in praesentia* ou não. Uma sequência ininterrupta de um até ao outro ponto. Ora, a transmissão é um processo *coletivo*. Não somente há muita gente ocupando a linha, entre os pontos, mas o indivíduo que fala e o indivíduo que escuta são organizações sociais personalizadas, historicamente estruturadas, em suma, indivíduos coletivos e não diodos isolados, "chips" com rosto humano que se limitassem a enviar um ao outro sinais codificados, através do éter dos repertórios. O assunto da transmissão não é a sua fonte. (p. 63)

O ato comunicacional seria, assim, o ato de transportar uma informação no espaço, enquanto a transmissão seria o ato de transportar uma informação no tempo (DEBRAY, 2007, p.1). O primeiro é condição necessária para o segundo, mas não suficiente. Ora, não é totalmente pantanoso o entendimento, então, dos motivos pelos quais Maingueneau considera as problemáticas dos mídiuim como problemáticas discursivas: a despeito da colocação de Debray contra o termo “comunicação”, a proposta mediológica trata, afinal, menos de negar a pertinência dos atos de comunicação e mais de investigar seus efeitos, materialidades e percursos em uma perspectiva ampla.

Do mesmo modo que os Estudos do Discurso como um todo defenderão a existência de disputas entre diferentes formações discursivas, entre gêneros discursivos e mesmo entre cenas englobantes, Debray (1995, p. 64) afirma que “não há mídiuim inocente”, bem como “não há transmissão indolor”, uma vez que transmitir é “organizar” e, portanto, “hierarquizar”, “excluir” e “subordinar”. A transmissão (podemos aqui pensar a “discursivização”, a partir dos termos já consolidados na AD) é, portanto, um processo *violento*, uma vez que

há conflito, ruído e furor, não à volta ou depois, nas circunstâncias, mas *no* próprio processo, informando-a *a partir do interior*. A transmissão de uma ideia não é conceitual, a transmissão de uma forma não é formal, a transmissão de um resultado em uma ciência não é científica: coloca *imediatamente* em jogo dispositivos de autoridade e relações de dominação. Qualquer transmissão é um combate contra o ruído, a inércia, os outros transmissores e, até mesmo e sobretudo, os destinatários. (p. 63)

O mídiuim é tomado nesse processo como um conceito de corpo duplo (DEBRAY, 2001, p. 168), sendo a conjunção de um aspecto instrumental (aspecto MO – Matéria Organizada) a um aspecto pessoalizado (aspecto OM – Organização Materializada). O autor toma como breve exemplo a própria escrita alfabética, procedimento técnico que supõe, por um lado, o uso de papéis e livros (“transmissores inertes”) e, por outro, o envolvimento de agentes como escolas, equipes editoriais e corpos docentes (“transmissores animados”). Assim, os mídiuims englobam os suportes materiais dos discursos somente quando estes são pensados em suas relações organizacionais com funções estratégicas: toda transmissão é um ato de comunicação acrescido de uma comunidade (p. 169) e, justamente por isso, todo ato de transmissão é um ato que busca organizar, afastar ou incorporar os destinatários (ou “coenunciadores”) em uma coletividade.

No que se refere a aspectos metodológicos, acreditamos que a utilização do quadro de descrição de mídiuim proposto por Debray (2001, p. 170) seja um caminho proveitoso em termos de sua interface com uma análise discursiva, uma vez que nos permite rapidamente

identificar determinadas características do *corpus* e a partir daí derivar análises mais profundas sobre cada um de seus elementos:

Mídium	
Vetores técnicos (Aspecto MO – Matéria Organizada)	Vetores institucionais (Aspecto OM – Organização Materializada)
MO 1: <i>suporte físico</i> (estático [como páginas ou superfícies magnéticas], ou dinâmico [como ondas sonoras ou eletromagnéticas])	OM 1: <i>código linguístico</i> (aramaico, latim, inglês etc.)
MO 2: <i>modo de expressão</i> (texto, imagem, sons articulados etc)	OM 2: <i>marco de organização</i> (cidade, escola, igreja etc.)
MO 3: <i>dispositivo de circulação</i> (em cadeia, em estrela, em rede etc)	OM 3: <i>matrizes de formação</i> (organização conceitual da mensagem)
- <i>Vetores externos de transporte</i>	- <i>Vetores internos de elaboração</i>

Tabela 2.1. Quadro descritivo do conceito de mídiu. **Fonte:** Debray (2001, p. 170).

Em termos de uma performance em slams de poesia, por exemplo, poderíamos afirmar que seus vetores de matéria organizada são justamente aqueles relacionados a seu valor performático (conjunção de voz e de corpo numa linearidade temporal, em que a articulação entre seus elementos não pode ser desfeita), enquanto seus vetores de organização materializada estariam ligados à sua constituição como parte de diferentes comunidades, tanto uma comunidade slammer local (da espacialidade em que se realiza a performance) quanto uma comunidade internacionalizada mais ampla, conforme discutimos anteriormente:

Performance em Slams de Poesia	
Vetores técnicos (Aspecto MO – Matéria Organizada)	Vetores institucionais (Aspecto OM – Organização Materializada)
MO 1: suporte físico dinâmico (ondas sonoras, gestualidades)	OM 1: código linguístico variável (no caso do Brasil, a língua portuguesa é a hierarquicamente hegemônica, ainda que se manifeste em um conjunto consideravelmente diverso de variantes)
MO 2: modo de expressão intersemiótico (articulação sincrética entre voz e corpo em movimento)	OM 2: marco de organização pautado em uma comunidade slammer local e uma comunidade internacionalizada mais ampla
MO 3: dispositivo de circulação linear (dependente de um tempo de execução), podendo ainda ser articulado a outros mídiuns de registro	OM 3: matrizes de formação pautadas nas diferentes normas que atravessam a competição
- <i>Vetores externos de transporte</i>	- <i>Vetores internos de elaboração</i>

Tabela 2.2. Funcionamento do mídiun no caso das performances em slam. **Fonte:** Autoria própria.

Ao referir-se aos estudos mediológicos para tratar de problemáticas específicas da relação produção – distribuição – significação dos textos literários, Maingueneau reaproxima, então, as problemáticas do discurso e da autoria à investigação de um conjunto de vetores, a partir do qual poderíamos compreender que, no caso dos poetas slammers, corpo e voz atuam como vetores técnicos (matéria organizada) que se configuram como mídiun na medida em que as diferentes gestualidades e interlínguas³⁸, as variações prosódicas de sua performance, a própria seleção de poemas a serem declamados e a decisão por registrá-los ou publicá-los não se apresentam somente como escolhas individuais, mas como expressão de um tensionamento entre o lugar ocupado pelos autores nas redes em que se envolvem, a projeção do lugar que querem ocupar e as normas já estabelecidas da comunidade de que são parte (organização materializada).

³⁸ Proposto por Dominique Maingueneau, o conceito de “interlíngua” nos parece bastante proveitoso ao nos referirmos à noção de “código linguístico variável” proposta por Debray, na medida em que propõe que “é por seu próprio enunciado que um fiador deve legitimar sua maneira de dizer” (MAINGUENEAU, 2002, s/p). Isto equivaleria a afirmar o uso não “da” língua, única e distribuída igualmente entre um conjunto de falantes, mas antes “de UMA” língua, específica, atualizada em um posicionamento específico e constitutiva da formulação dos dizeres. As diferentes textualizações teriam, portanto, diferentes revestimentos de interlíngua, de modo que os escritores seriam confrontados não com a língua, “mas com uma interação de línguas e de usos” (1995, p. 104). Para Salgado (2006, s/p), isso equivaleria a afirmar que um autor “trabalha uma língua numa língua” – não busca, portanto, a “adequação formal para um enunciável prévio; o enunciar participa da semântica global do enunciado, constitui seu *modo de coesão*” (2006, s/p).

Atravessada constantemente pela escrita, sua oralidade não é

necessariamente instável, pois isso depende de seu estatuto pragmático. A literatura, oral ou gráfica, está crucialmente ligada à estabilização. Mas esta pode ser garantida de diversas maneiras. Nesse sentido, uma corporação de poetas pode desenvolver sofisticados procedimentos mnemotécnicos. A versificação desempenha um papel essencial nesse trabalho de estabilização dos enunciados. O importante não é, pois, tanto o caráter oral ou gráfico dos enunciados quanto sua inserção num espaço simbólico protegido. O enunciado literário é garantido em sua materialidade pela comunidade que o gera; reivindica uma filiação e abre para uma série ilimitada de repetições. (MAINGUENEAU, 2006, p. 215)

Este pertencimento dos poetas a um espaço simbólico protegido e a estabilização dos enunciados a partir dos procedimentos mnemônicos estão, como falamos acima, relacionados diretamente a usos específicos do corpo e da voz (não à toa, por vezes encontramos referências a certa “voz de slam”, em geral em tom pejorativo³⁹), isto é, ao modo como cada comunidade configura seus suportes físicos dinâmicos, para utilizar a terminologia de Debray. Com base nos trabalhos de Whitmore (1997), Silva (2016, p. 160) – pesquisador do Programa de Doutorado *Estudos Avançados em Materialidades da Literatura* da Universidade de Coimbra – lista uma série de 15 fatores variacionais segundo os quais poderíamos compreender essa configuração, relacionados principalmente ao uso da voz e também variantes quanto a sua precisão física/fisiológica e sua percepção mais abstrata: segundo o autor, podemos então compreender as performances a partir de sua *intensidade*; sua *altura* (ou “pitch”, em inglês); sua *inflexão*; sua *ressonância*; sua *articulação*; seu *tempo* ou *velocidade*; seu *ritmo*; a *língua* (ou *línguas*) em que é realizada; seu nível de *ação*; o *modo de falar* do performer; sua *projeção vocal*; sua *consciência vocal*; sua *focalização da expressão vocal*; sua *energia vocal* e, ainda, sua *manutenção vocal*. Mesmo que um slammer considere atualizar sempre as “mesmas” obras, é considerável o número de variações a que os poemas são submetidos a cada declamação, seja de forma intencional ou acidental.

No método de observação proposto em seus trabalhos,

cada um destes elementos é analisado individualmente. Jon Whitmore preconiza a utilização de escalas para medir cada uma das características da voz. E a representação gráfica de cada escala numa linha, cujos extremos são os opostos do elemento em análise (por exemplo, em relação à intensidade,

³⁹ Conferir, por exemplo, <<https://mashable.com/2015/02/07/poet-voice/>> (acesso em abril de 2018). A crítica a essa “voz de poeta” ou “voz de slam” está associada não somente às polêmicas que levantamos mais ao final desta seção, mas ainda a certo entendimento de que a declamação dos poemas em registros vocais distintos daqueles usados no cotidiano das comunidades consolidaria certa imagem da poesia como hermética e elitista, visão bastante afastada daquela de certos praticantes do slam, para quem a distinção do modo de fala serviria justamente para singularizar a prática e para chamar a atenção do público (cf. SMITH & KRAYNAK, 2009).

numa ponta temos *silêncio*, na outra *fortissimo*), e onde a performance em análise se situa algures num ponto dessa linha. (SILVA, 2016, p. 160, grifos originais)

Assim, o analista (ou mesmo um artista que queira planejar sua apresentação segundo esses critérios⁴⁰) dispõe de uma linha com dois extremos em que atribui uma espécie de pontuação para cada uma das variantes. Por exemplo, se tomamos a escala de “ação”, entendida como a utilização apenas de palavras ou gestos ou a combinação de ambos elementos, teríamos como preenchimento mais ou menos “típico” das apresentações dos slams algum lugar no centro da tabela, uma vez que a maior parte das apresentações se utiliza não apenas de uma fala estática ou de uma leitura em voz em alta, mas também de recursos mnemônicos para declamar o poema enquanto o corpo realiza determinadas gestualidades:

Ação	Apenas palavra	--- ler ---- dizer ----- interpretar -----	Nenhuma palavra
-------------	----------------	--	-----------------

Tabela 2.3. Exemplo de preenchimento da categoria “ação”. **Fonte:** SILVA (2016, p. 162).

Ação	Apenas palavra	----- x -----	Nenhuma palavra
-------------	----------------	---------------	-----------------

Tabela 2.4. Exemplo de preenchimento da categoria “ação” no caso dos slams de poesia. **Fonte:** Autoria própria.

Embora se trate de um método sem precisão de preenchimento absoluta, de modo que cada observador pode preencher a linha em um ponto específico dela, trata-se de uma técnica bastante útil para a comparação de duas performances distintas ou das variações de uma escala durante a mesma performance, de modo que podemos elaborar tabelas que deem conta de descrever os movimentos do corpo e da voz em diferentes momentos das performances. No caso do qualificador “ação”, por exemplo, podemos pensar que um primeiro momento de uma performance é pautado basicamente no uso da voz (situando o “x” mais à esquerda na tabela), enquanto um segundo momento é marcado pelo uso quase exclusivo de gestos (situando o “x” à extrema direita na tabela):

⁴⁰ Apesar das considerações de Silva sobre o possível uso desses critérios para o planejamento de uma performance, desconhecemos poetas que se utilizam diretamente dessas tabelas para a construção de suas apresentações. De todo modo, sabemos que o planejamento e a memorização dos poemas são características fortemente presentes entre os poetas slammers, de modo que, ainda que não se utilizem especificamente desse aporte teórico, boa parte das performances são planejadas em termos de certas gestualidades e prosódia, mesmo que na prática a declamação possa se atualizar de modos distintos daquele planejado.

Ação	Momento 1 (t1)	Apenas palavra	-x-----	Nenhuma palavra
	Momento 2 (t2)	Apenas palavra	-----x---	Nenhuma palavra

Tabela 2.5. Exemplo de preenchimento da categoria “ação” em dois momentos de uma mesma performance.

Fonte: Autoria própria.

Para facilitar a visualização desses dados analíticos, podemos converter essa tabela em um gráfico, assumindo como nosso eixo horizontal a linearidade dos momentos das performances (com o primeiro momento localizado à esquerda) e como eixo vertical a intensidade dos qualificadores (podemos numerar as intensidades de 1 – intensidade mínima – a 5 – intensidade máxima). Desse modo, podemos mais facilmente visualizar o comportamento de cada um desses qualificadores em uma performance. A tabela acima, por exemplo, poderia ser assim apresentada:

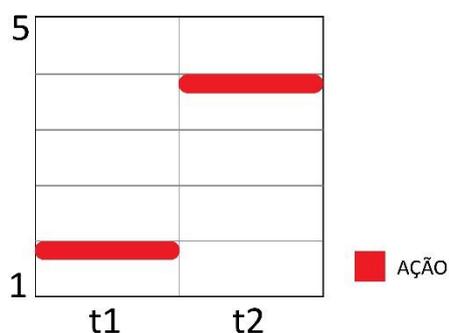


Figura 2.1. Gráfico de exemplificação do qualificador “ação” na escala de Whitmore. **Fonte:** Autoria própria.

A representação gráfica da tabela tem ainda como vantagem a possibilidade de apresentar dois ou mais qualificadores ao mesmo tempo, considerando que em geral as modificações ocorridas em um qualificador atuam também sobre outro. Podemos pensar, a partir do exemplo acima, que ao mesmo tempo em que uma performance se torna mais agitada (aumento na intensidade do qualificador “ação”) o volume sonoro também se amplia, ainda que menos (aumento na intensidade do qualificador “intensidade”)⁴¹. O gráfico em questão ficaria assim construído:

⁴¹ Focamos aqui nos qualificadores “intensidade” e “ação” pois serão aqueles que mais mobilizaremos para nossas análises no capítulo 3 (juntamente com o “tempo”, ou velocidade de declamação), uma vez que são aqueles que mais nos chamaram a atenção diante das performances do Clube Atlético Passarinheiro. Uma definição mais precisa de todos os qualificadores pode ser encontrada nas referências apresentadas (Silva [2016]; Whitmore [1997]).

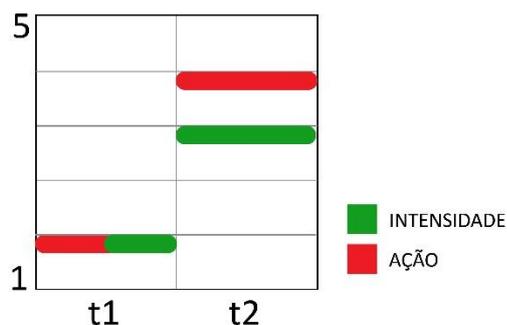


Figura 2.2. Gráfico de exemplificação da junção dos qualificadores “ação” e “intensidade”. **Fonte:** Autoria própria.

O conjunto dessas escolhas e/ou variações performáticas conjura efeitos “diretamente ligados a modos específicos de gestão de uma autoria” e “propõe determinados caminhos para suas leituras possíveis” (PINTO, 2017, p. 14). Nesse sentido, podemos reaproximar a questão do corpo e da declamação poética no âmbito das práticas editoriais de um modo mais amplo, considerando os poetas slammers como *escribas autores* que realizam ajustes, cortes e outras intervenções textuais sobre sua própria produção, em geral pautados em diferentes instâncias que assumem a posição de seus coenunciadores⁴² (a plateia, o júri, as comunidades slammers nacionais ou internacionais a pautar as regras dos slams, mas também os próprio poetas, que, ao declamar, também assumem a posição de ouvintes de si).

Embora não atuem diretamente sobre a malha textual – diferentemente de profissionais responsáveis por “mexer” diretamente sobre o texto alheio⁴³ –, tais coenunciadores dispõem diante dos slammers o corpo de regras a que suas performances devem seguir, bem como sua aprovação ou reprovação diante daquilo que é dito ou de seus modos de dizer – julgamentos de alta importância aos candidatos que pretendem sair vencedores dos slams ou mesmo queiram conquistar algum público mais fiel durante suas apresentações. Os poetas fazem atravessar durante todo seu desempenho uma série dessas normas, atentando-se mais para algumas e ignorando outras tantas, de maneira a “mudar o estatuto dos textos e das normas, deslocando-os (enfraquecendo-os ou fortalecendo-os) nos respectivos interdiscursos” (MUNIZ JR, 2009, p. 13):

⁴² Cf. Muniz Jr. (2009) e Salgado (2016b, p. 197).

⁴³ Para uma discussão mais prolongada sobre a nomeação desses profissionais e as etapas de seu trabalho, cf. Yamazaki (2007).

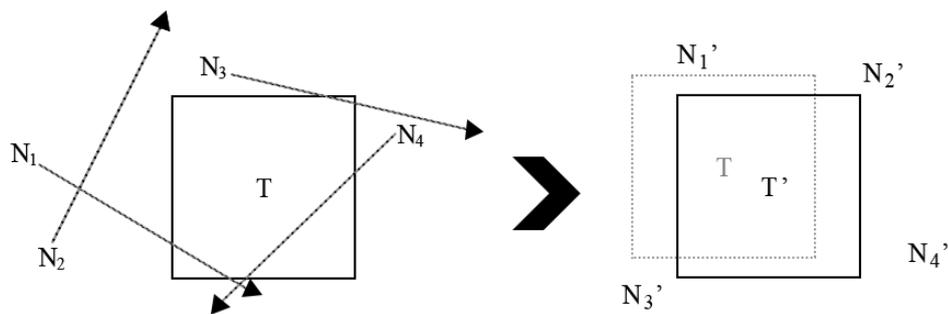


Figura 2.3. Gráfico ilustrativo das dinâmicas de intervenção textual. **Fonte:** Muniz Jr. (2009, p.12)

Segundo Muniz Jr (p.13), devemos nos atentar para três questões no que concerne ao funcionamento das normas e das intervenções textuais: **1)** Nunca há “apenas uma norma: há sempre muitas normas (...) e é a atividade de trabalho, representada pelo próprio texto, que as põe em confronto”. **2)** As normas “atravessam o texto de diferentes maneiras, ou simplesmente não o atravessam”. **3)** O debate de normas na intervenção textual “muda não só o estatuto do texto, mas também o estatuto das normas”. No caso dos slams de poesia, podemos pensar que os textos são atravessados não apenas pelas regras da competição, mas ainda por critérios dos próprios poetas sobre como sua apresentação deve ocorrer, e mesmo por imaginários de como a plateia irá reagir a determinados gestos (imaginários que podem se concretizar ou não). Certamente, as diferentes estratégias que atravessam o texto contribuem para a cristalização de alguns modos do fazer poético em detrimento de outros, de modo que o “sucesso” ou o “fracasso” de uma performance influencia os modos pelos quais outros slammers irão apresentar seu próprio poema (é possível, por exemplo, que um competidor decida ampliar a intensidade de sua voz diante de uma boa pontuação de outro poeta que utilizou essa estratégia, ou que decida trocar a seleção de poemas a serem apresentados de acordo com as temáticas abordadas pelos demais competidores).

De fato, as normas e seus usos nos slams são valorados diferentemente pelas várias comunidades, uma vez que o uso de certas construções textuais, de certas características vocálicas ou de postura no palco são tomados como tentativas forçadas de convencer o júri a lhes atribuir notas altas, de modo que mesmo alguns participantes dos slams passam a realizar críticas à qualidade dos poemas, que para eles decairia com a recorrente utilização de “truques” e “fórmulas prontas” (D’ALVA, 2011, p. 123). Polêmicas dessa natureza parecem se consolidar de tal modo entre as comunidades praticantes de slams que determinados autores seriam reconhecidos justamente por seu posicionamento diante delas:

Na tentativa de relembrar aos *slammers* os propósitos primeiros do “jogo poético”, surgiram frases como: “Os pontos não são o ponto, o ponto é a

poesia”, do *slammaster* Allan Wolf, que recorrentemente é citada em campeonatos de *slam* por todo o mundo, e que foi rebatida com a irônica frase: “O ponto não são os pontos, o ponto é fazer mais pontos!”, vinda de Taylor Mali, conhecido como um dos mais competitivos, histriônicos e ambiciosos *slammers* de todo o recente histórico dos *slams*. (D’ALVA, 2011, p. 123-124, grifos originais)

Assim, mesmo os efeitos previstos como positivos por poetas como Taylor Mali, que buscam garantir as vitórias nos *slams* através de suas estratégias e assim consolidar certa imagem de autor, podem justamente acarretar impactos tidos como negativos diante de determinados públicos, que prontamente relacionam a seu nome adjetivos que definiriam não apenas seus textos, mas ainda sua própria identidade (“irônico”, “competitivo”, “histriônico”, “ambicioso”).

Se consideramos que as comunidades dos *slams* partilham entre si determinados valores que sustentam o palco como lugar privilegiado para que os *slammers* exponham suas demandas comunitárias, gritem mundo afora suas necessidades interiores e travem ainda suas próprias batalhas interiores (conforme vimos no primeiro capítulo), parece-nos certo afirmar que nos ambientes dos *slams* *pessoa* e *poeta* não são absolutamente dissociáveis, assim como os efeitos das autorias não acabam ao fim dos eventos organizados e muito menos se encerram nos desejos e nas projeções individuais dos próprios poetas.

A eles sempre caberá lidar com as condições contraditórias de sua existência.

a autoria como prática de gestão

Tais condições tampouco se encerram nos ambientes mais próximos das arenas de poesia, é claro. Conforme vimos anteriormente, uma série de embates e problematizações atravessam continuamente o momento mais imediato das performances, sejam confrontos com determinados cânones e panteões, com outros sujeitos e discursos que disputam o território urbano, sejam outras formalizações dos poemas, das quais a poesia escrita pode ser considerada o principal polo de comparações e derivas da poesia manifestada nos *slams*.

Justamente por não se limitarem a veicular sua produção poética apenas nesses eventos, muitos dos poetas buscam registrar vídeos, tirar fotografias de suas apresentações, publicar os poemas em páginas na internet, publicá-los em livros etc. Assim, se a atualização performática dos poemas nos *slams* – a maior parte das vezes interpretações de poemas escritos e memorizados anteriormente, lembremos – não pode ser considerada uma mera “reprodução”

da textualidade escrita, uma vez que incide sobre ela todo o conjunto de fatores que mencionamos acima, também a literatura escrita não se confunde com uma simples fixação da literatura oral, de modo que devemos antes “admitir a heterogeneidade de seus regimes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 216).

A autoria é, dessa perspectiva, “um lugar discursivo ao qual os próprios textos devem remeter, tanto na sua malha textual quanto nos seus modos de circulação” (SALGADO, 2016a, p. 205) que, em variadas comunidades hoje em sua plena vivacidade, crescentemente adquirem *natureza propagável* (ou mesmo “espalhável”), caracterizadora de uma *cultura da conexão* (cf. JENKINS; GREEN; FORD, 2014) em que as estratégias de difusão dos textos entram em uma transição do “modelo de aderência” – típico das distribuições em esquema de rádio difusão cujo ápice de consolidação teria se instaurado na segunda metade do século XX – para um “modelo de propagabilidade”, decorrente de práticas mercantis ligadas às chamadas “culturas de nichos”, à Web 2.0 e às técnicas de transformação de conteúdo por diferentes meios de comunicação (p. 78).

Segundo Jenkins, Green e Ford, esses dois modelos podem ser contrastados a partir de uma série de características que, se não opostas, direcionam-se a caminhos distintos:

Modelo de Aderência	Modelo de Propagabilidade
Migrações de indivíduos	Fluxo de ideias
Material centralizado	Material disperso
Experiências unificadas	Experiências diversificadas
Interatividade pré-estruturada	Participação livre
Atrair e reter a atenção	Motivar e facilitar o compartilhamento
Canais escassos ou finitos	Miriade de redes temporárias e localizadas
Marketing de força de vendas para indivíduos	Intermediários autenticamente populares defendendo e doutrinando
Papéis separados e distintos	Colaboração através de papéis

Tabela 2.6. Diferenciações entre o “modelo de aderência” e o “modelo de propagabilidade” de difusão dos textos. **Fonte:** Autoria própria (cf. JENKINS; GREEN; FORD, 2014).

No caso dos poetas participantes dos slams de poesia, vimos que a adoção de técnicas de difusão de textos em outras formalizações distintas da performance configura o que se chama de *spoken word*, modalidade que permitiria aos poetas explorar diferentes facetas de seu trabalho e alcançar/ser alcançado por diferentes públicos. É o caso de poetas como os integrantes do coletivo Clube Atlético Passarinheiro, que além de apresentar seus poemas em

diferentes saraus e slams, prezam pela transmutação de seus materiais em diferentes veículos e formalizações. É caso representativo dessas transmutações os processos do poema “Miniatura”, de Victor Rodrigues, publicado inicialmente em seu livro *Praga de Poeta* (2012, edição do autor), posteriormente recitado em diversos eventos e transformado em videoclipe no final de 2013:

Eu lancei o livro *Praga de Poeta* em julho de 2012, daí em novembro de 2013 saiu o primeiro videoclipe, que foi o *Miniatura*, que eu fiz com a equipe do pessoal do Mundo em Foco, que também é aqui da Zona Leste, parceiro também. E aí eu lancei o videoclipe do poema *Miniatura*, que é um videoclipe, um curta, um experimental, sei lá... se encaixa em várias categorias, mas a ideia era explorar, dar uma outra cara pro poema, o poema escrito é de um jeito, eu falando ele - que é um dos poemas que eu mais recito - é de outro, o vídeo eu tentei explorar outras coisas, colocar outras imagens que não apareciam, que talvez algumas pessoas já enxergassem no poema, mas que não apareciam, que não estavam diretamente lá .

Note-se que as transmutações correntes dos poemas de Rodrigues (poema escrito, poema recitado, poema em forma de vídeo) podem ser ao mesmo tempo consideradas uma busca ativa do poeta, que as realiza perante um projeto delineado anteriormente, mas também uma demanda do funcionamento do discurso em que se inscreve, interditado por práticas sociais mais amplas que ditam que, justamente pela crescente consolidação das culturas da conexão, “aquilo que não se propaga, morre” (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 23).

Vemos estas estratégias de retomada, redistribuição e atualização dos poemas de forma pulsante também no caso do poema “Coquetel Motolove”, de Luiza Romão. Postado inicialmente no canal pessoal da autora na plataforma digital YouTube⁴⁴ no dia 16 de novembro de 2014, o vídeo⁴⁵ exibia a poeta declamando seus versos em uma estação de metrô, capturada em cores por uma única câmera em plano sequência. Na descrição do vídeo, lia-se:

o poema que dá nome ao primeiro livro de Luiza Romão, coquetel motolove, será lançado dia 22 de novembro, as 19h30, na Biblioteca Alceu Amoroso Lima (Av Henrique Schaumann, 777).

para comprar online:

enviar email para luizaromao8@gmail.com
ou

⁴⁴ Uma série de informações sobre o funcionamento da plataforma está disponível no site *Think with Google*, produzido pela própria empresa. Cf. <<https://www.thinkwithgoogle.com/products/youtube/>>. Acesso em 03 de agosto de 2017.

⁴⁵ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Luiza Romão (2014).

acessar a página coquetel motolove, no facebook.

CRÉDTIOS:

autora e intérprete - Luiza Romão

filmagem - João Marcos (ponto 50)

Com o livro de estreia da autora já lançado pelo Selo do Burro, um novo vídeo de título LUIZA ROMÃO – COQUETEL MOTOLOVE também foi postado na plataforma YouTube no dia 17 de dezembro de 2014, dessa vez no canal da produtora “sonorus (FOCUS) grafia”. Dessa vez, o vídeo exibia um conjunto de imagens preto-e-branco da poeta em planos gerais e planos close-ups, alternados com sequências de danças no meio da rua, faces de diversas pessoas transitando pela região e mesmo outra pessoa declamando alguns de seus versos. A descrição do vídeo⁴⁶ também se alonga, dizendo:

Este poema que dá nome ao primeiro livro de Luiza Romão, coquetel motolove, são versos que vêm da rua e nos acerta em cheio no peito, nas costelas, na boca do estômago, nos deixando sem fôlego.

Como colocou Marcelino Freire ao descrever a poesia inflamável de Luiza Romão:

"Ela. Ave! É uma demônio. Poeta que faz parte de uma nova geração que põe fogo. Fumaça no pulmão. Entrega o coração à causa. A alma à ocupação. Não. Definitivamente. Ninguém pode ser bundão lendo o que escreve esta mulher."

Não à toa, este poema é dedicado à amiga Mayra Coelho, que chega com seu corpo punjante, pulsante em uma performance que, somada ao poema de Luiza, resulta nessa combustão entre o caos e o amor, entre a morte e o desejo.

Nessa Coketel Motolove

para adquirir o livro recém lançado ou trocar uma idéia com a poeta, só mandar e-mail para: luizaromao8@gmail.com

GRACIAS!

poema: Luiza Romão

performance: Mayra Coelho

produção: Natália Gradin

edição de vídeo: Raul Carvalho

fotografia e direção: Ariosvaldo Lamparina

Amplia-se a equipe técnica de produção do vídeo, que agora discretiza não apenas uma “filmagem”, mas também agentes envolvidos em diferentes etapas da cadeia criativa do vídeo

⁴⁶ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > sonorus (FOCUS) graphia (2014).

(com sujeitos distintos ocupando o lugar das etapas de fotografia e direção, edição do vídeo, produção, performances filmadas...), assim como aparecem na descrição do vídeo referências ao livro e a outros nomes de pessoas que buscam comentar o trabalho de Luiza Romão e lhe conferir legitimidade. O fragmento é confuso ao apresentar essas pessoas, de modo que não sabemos exatamente quem está falando o quê na descrição do vídeo – ainda que haja uma citação direta de um enunciado atribuído a Marcelino Freire, não sabemos quem é “Nessa Coketel Motolove”, assinatura que aparece ao final do parágrafo iniciado por “Não à toa [...]”. Também não sabemos se os agradecimentos “GRACIAS!” e as informações colocadas para contato com a autora são redigidas pela própria poeta ou por outra pessoa.

Dentre os enunciados supostamente produzidos pelos dois nomes próprios proeminentes na descrição (“Nessa Coketel Motolove” e “Marcelino Freire”), é o de Marcelino Freire – premiado autor da literatura brasileira – que é destacado por aspas do restante do texto, afirmando a potência dessa autora recém-lançada e que, apesar de “nos acertar em cheio no peito, nas costelas, na boca do estômago”, impedir-nos de “ser bundão” e nos colocar numa “combustão entre o caos e o amor, entre a morte e o desejo” mantém-se acessível e aberta a “trocar uma ideia” em seu e-mail pessoal, disponibilizado a todos.

Ao considerarmos esses fatores como constituintes do que se compreende por gestão de autoria e por discurso literário, nos filiamos diretamente às proposições de Maingueneau (2006), na medida em que negamos certa *doxa* advinda da estética romântica, que

privilegia a singularidade do criador e minimiza o papel dos destinatários, bem como o caráter institucional do exercício da literatura, sendo a instituição na maioria das vezes considerada um universo hostil à criação. É a própria estrutura do ato de comunicação literária que se vê negada dessa maneira. Contudo, para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. (MAINGUENEAU, 2006, p. 89)

A partir daí, consideramos que as autorias são fenômenos intrinsecamente ligados à própria instituição discursiva, tanto em sua acepção relativa aos quadros que atribuem sentido às enunciações singulares (“a estrutura do campo, o estatuto dos escritos, os gêneros de texto”) quanto nos movimento em que “o discurso *se institui*, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado” e, concomitantemente, “legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado” (p. 54).

Tal campo, em que se confrontam posicionamentos estéticos definidos, mostra-se como um dos três planos conformadores do *espaço* a que as obras pertencem, sendo seus complementares a *rede de aparelhos*, parafraseável como o conjunto de fatores que possibilitam

a emergência dos escritores como figuras públicas por meio de mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores (críticos, professores...) e cânones (que podem assumir a forma de manuais, antologias etc.), e também o *arquivo*, plano espacial em que “se combinam intertexto e lendas” (p. 91), assim se evidenciando como o plano “em que as memórias e os imaginários não cessam de serem retrabalhados e atualizados” (DE SERRÃO, 2017, p. 42).

De maneira geral,

essa espécie de equilíbrio instável entre a ação de pertencer a um espaço e ao mesmo tempo produzi-lo nos direcionam a um “quase lugar”, um lugar impossível, *para-topia*, espacialidade porosa e sem definição última, mas que está sempre “ao lado”, correndo “por fora” de uma dada linha – que, no entanto, está dada. (DE SERRÃO, 2017, p. 41)

Essas considerações são balizadoras do entendimento do discurso literário como *discurso constituinte*, isto é, como um discurso “que não se ocupa de se localizar, que fala por si sem recurso a outros discursos (ou com efeito de um discurso que não recorre ao que já está estruturado, em circulação)” (SALGADO, 2016c, p. 7), de modo a se colocar como “balizador das práticas enunciativas de uma coletividade e definidor do funcionamento das atividades que constituem o valor literário” (DE SERRÃO, 2017, p. 38).

Assim, os discursos constituintes (dentre os quais, segundo Maingueneau, podemos pensar não apenas o literário, mas ainda os discursos científico, filosófico e religioso) caracterizam-se mais especificamente por (i) partilharem entre si uma *função* – fundar discursividades e não serem fundados por elas, assim produzindo efeitos de Origem; (ii) por instaurarem *invariantes enunciativas*, modos de dizer e de se materializar relacionados à produção de uma Autoridade, por vezes afirmada a partir de uma instância “fora da História” (seja ela “a divindade”, “a verdade”, “a alma criadora” etc.); e (iii) por *recortarem situações de comunicação* na sociedade, mantendo a eles associados determinados gêneros discursivos e espacialidades próprias à sua manifestação.

No caso específico do discurso literário, sua constituência manifesta-se sob uma recusa dos lugares sociais que estariam a ele atribuídos, de modo que tanto os autores mais intrinsecamente relacionados a uma “vida literária” quanto os autores que buscam afastar-se dessa relação contribuem para a manutenção dessa condição constituinte, pois as condições ordinárias de existência dos discursos só podem se configurar diante de sua “extraordinariedade”:

muitos escritores, e não os menos importantes, retiram-se para o deserto, recusando todo pertencimento à “vida literária”; mas seu afastamento só tem sentido no âmbito do espaço literário a partir do qual eles adquirem sua identidade: a fuga para o deserto é um dos gestos prototípicos que legitimam o produtor de um texto constituinte. Eles não podem situar-se no exterior de um campo literário, que, seja como for, vive do fato de não ter um verdadeiro lugar. (MAINGUENEAU, 2006, p. 89)

Em termos das autorias relacionadas aos slams de poesia e ao *spoken word*, como o Clube Atlético Passarinheiro, parece-nos particularmente instigante sua constituição em certo jogo paradoxal entre as diversas manifestações da poesia performática (em toda sua vivacidade e potência) e registros escritos, de modo que seria justamente ao pontuar seu afastamento desse segundo modo de inscrição que os poetas marcariam seu lugar autoral, por vezes mesmo assumindo uma oposição entre “literatura” e “poesia”, a primeira negada por eles e a segunda tomada como digna de seu pertencimento, como podemos compreender a partir de certas falas de Luiza Romão e de Ni Brisant:

Tem uma vivacidade na poesia falada que eu acho que é o que mais me encanta. Eu não sou alguém que senta para escrever, eu sou alguém que vai falando falando falando e quando o poema cabe na boca eu paro, escrevo ele e documento. Isso é até uma questão pra mim, porque eu não sei se o livro acaba sendo o melhor registro pra esse tipo de poesia ou não. Acho que o vídeo ou a própria performance acaba sendo onde o poema ganha essa vivacidade.⁴⁷

Poesia é o que gente sente. O resto é esse blá blá blá que chamam “literatura”. Eu nunca entendi muito bem. Pra mim, poesia mesmo é o que fica quando o verso acaba.⁴⁸

No entanto, a despeito desse efeito de oposição e da afirmação de sua preferência pela poesia falada, tanto os integrantes do Clube Atlético Passarinheiro quanto outros slammers seguem produzindo livros e outros registros da poesia escrita. Certamente, numa perspectiva discursiva, tais fenômenos devem ser tomados não em termos de julgamentos de valor perante as atitudes dos sujeitos-autores, mas antes como uma marca do funcionamento dos discursos que os atravessam: sabemos, por exemplo, que em uma sociedade grafocêntrica, muitas vezes é apenas a publicação de um livro (impresso) que possibilita a participação dos poetas em determinados concursos de poesia, que lhes permite a comercialização de seus poemas em determinados círculos. No limite, mesmo seu caráter de “autor” só será considerado por determinados setores sociais perante a presença de um código que o legitime – embora também faça diferença sobre seu “status” autoral a posição de sua publicação entre as produções

⁴⁷ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Periferia Invisível (2015).

⁴⁸ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Periferia Invisível (2013).

“acadêmicas e as leigas, as oficiais e as clandestinas, as solenes (com ISSN ou ISBN) e as brochuras vulgares” (SALGADO, 2016a, p. 206).

Por isso, Maingueneau propõe que estudemos a autoria do literário como a dinâmica de regulação estabelecida entre *aspectos pessoais*, relacionados diretamente a vivências, relações e demais experiências que se mostram como inextrincáveis das obras produzidas, mesmo que por vezes não se tenha acesso à dimensão empírica de um autor; *aspectos de reconhecimento social* – um escritor não apenas escreve, mas também mostra que escreve e participa das dinâmicas a que essa condição o conduz; e *aspectos inscricionais*, relativos à própria lida com os textos e com a língua, a razão de ser do funcionamento literário.

as instâncias da paratopia criadora

Esses aspectos são respectivamente definidores das três instâncias paratópicas (*pessoa, escritor, inscritor*) mobilizadas como construto teórico-metodológico para analisar a constituição das identidades autorais, sendo que a partir de seu entrelaçamento se expressam as variadas relações identitárias, espaciais e temporais presentes nos processos intersubjetivos dos agentes-autores, sempre posicionados ambigualmente em relação ao espaço social: se a produção literária não é incompatível com outras atividades da vida “ordinária”, também não se pode negar sua própria proposição como “excesso” e deslocamento de realidades. Por isso, as instâncias paratópicas entrelaçam-se em um *nó borromeano* cujas propriedades apontam para a pertença paradóxica dos autores nas sociedades – pertença que encontra nas frestas do dia a dia sua possibilidade de aparecimento, mesmo que para negar a vida de que emerge (PINTO, 2017, p. 13).

Salgado (2016c) propõe o seguinte modelo visual para tratarmos as dinâmicas acima descritas em termos de seu “regime de existência, sua pulsação na ordem do discurso” (p. 9):



Figura 2.4. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral.

Fonte: SALGADO (2016c, p. 9)

Este modelo visual nos possibilita melhor explorar os diversos movimentos possíveis das autorias, de modo que podemos afirmar que cada autoria se configura justamente de acordo com os modos com que cada uma das três instâncias da paratopia criadora funciona. Assim, podemos pensar o gráfico abaixo, por exemplo, como pertencente à autoria de um autor estreante, cujo trabalho inscricional “se põe em circulação sem que se faça acompanhar de uma farta gama de retomadas e sem que as condicionantes pessoais se imponham com vigor” (p. 10):



Figura 2.5. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um autor estreante.

Fonte: SALGADO (2016c, p. 9)

No caso de autores associados de modo geral aos slams de poesia, parece ser corrente a construção de uma relação entre seus modos de inscrição e suas próprias trajetórias pessoais. Assim, ao se falar dos slammers, diversos enunciados traçam pontes entre os modos de dizer

dos poetas e seus valores interiorizados, que fazem com que ora tenham intervenções confidenciais, ora revoltadas. Nessa esteira, Kunz afirma que

as intervenções [no slam] são rápidas e sinceras, sem muita reverência à arte da retórica acadêmica, mas saturadas de emoção, são vibrantes e surpreendentes, desordeiras e generosas, confidenciais ou revoltadas, gulosas de palavras, de todas elas, sem distinção de cor ou de raça, sem pudores de registro de língua, sem o chicote da sintaxe normativa. O *slammer* toma a palavra num pulo, com todo o peso de seu corpo, como um tombo na água. Logo após uma voz que silencia, outra se eleva, e temos a impressão de que o segundo *slammer* é o ventríloquo do primeiro, o terceiro do segundo, e assim por diante, como se houvesse um só ventre, uma só matriz para todas essas vozes. (2016, p. 95)

Assim, poderíamos traçar um gráfico do funcionamento paratópico dos slammers em que as instâncias *pessoa* e *inscritor* se sobressaem, enquanto a instância *escritor* aparece de modo mais tímido, em geral manifestando-se de modo mais proeminente apenas quando se trata de descrever a trajetória de um poeta em particular que transite entre diversas manifestações artísticas.

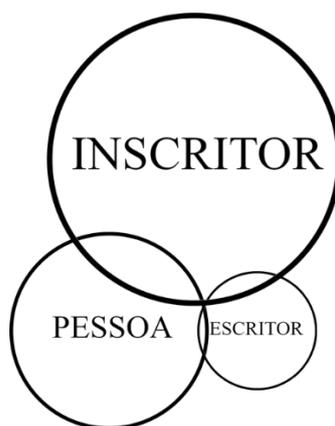


Figura 2.6. Nó borromeano das três instâncias que configuram a gestão autoral de um poeta slammer. **Fonte:** autoria própria.

Essa configuração paratópica também parece manifestar de forma privilegiada certos tropismos (tendências paratópicas) em detrimento de outros: é assim que, ao falar sobre a produção de slammers ou ao observarmos certo conjunto de poemas, notamos certa recorrência a temas ligados a “hábitos culturais globalizados” lexicalizados em termos como *selfies* e *hashtags* (MOURA, 2016, p. 214). Essas tendências se manifestam nos diferentes *embreantes paratópicos* dessas autorias, encarnando-se simultaneamente nas *cenografias* textuais, dimensão mais superficial da malha textual, com a qual os interlocutores da enunciação tem

contato mais direto e que no caso dos slams compreende também as espacialidades do ambiente mais imediato de declamação; em seu *código linguageiro*, seja em termos do léxico mobilizado, das especificidades estilísticas dos poetas ou das variantes prosódicas utilizadas; e em seu *ethos discursivo*, enquanto dimensão que evoca um nível sensível e que se coloca como “um comportamento que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16) .

Estes efeitos se produzem tanto em um *espaço canônico* quanto em um *espaço associado*: o primeiro pode ser caracterizado como o conjunto de enunciados produzidos em um regime *delocutivo* do dizer, em que o autor “se oculta diante dos mundos que instaura” (MUSSALIM, 2012, p. 954) – o que, em um funcionamento autoral atravessado por condições específicas de um mercado editorial ocidentalizado confunde-se com aquilo que se denomina a “obra” de um autor, enquanto o segundo pode ser entendido como o conjunto de textualidades que se realizam em um regime *elocutivo*, acompanhando as produções do espaço canônico: são consideradas partes desse espaço, por exemplo, as dedicatórias, os prefácios, as entrevistas, as resenhas, as cartas, os debates etc. (p. 955).

Se a colocação dos fenômenos acima como multiface (isto é, que manifestam mais de uma determinada característica ou materialidade) já se mostra como uma de suas complexidades, certamente a articulação entre as teorias que se debruçam sobre cada uma dessas faces também se coloca como um desafio a seus analistas. Sabemos que a articulação entre teorias e aparatos metodológicos advindos de diferentes áreas pode acarretar determinados problemas epistemológicos e “colchas de retalhos” um tanto quanto incoerentes; por isso, ao longo deste capítulo buscamos articular determinados modelos de análise que se debruçassem sobre as diferentes faces do fenômeno em questão (a materialidade das autorias) tendo sempre como prisma central a problemática discursiva.

No capítulo a seguir, articularemos esse arcabouço conforme nos detemos mais profundamente sobre o caso do Clube Atlético Passarinheiro, delineando os modos pelos quais estes poetas gerem sua autoria em termos de sua configuração midiológica, sobretudo em termos de seus vetores técnicos, nos detendo na primeira performance do grupo e em um conjunto de outras apresentações que se relacionam com o slam Rachão Poético (ocasião de formação do coletivo).

CAPÍTULO 3

nosso coração é passarinho: performance, vetores, inscrição



Nos primeiros capítulos deste trabalho, buscamos realizar um levantamento de certo arquivo que localiza as práticas dos slams de poesia e do chamado *spoken word* num percurso internacionalizado, compreendendo essas atividades como práticas discursivas que não somente colocam em circulação determinados efeitos de sentido como também propiciam a constituição de identidades bastante específicas em termos de sua mobilização mediológica (isso é, em termos da junção específica que faz entre técnicas, política e cultura) e de sua configuração paratópica (ou seja, de como suas instâncias inscitor, pessoa e escritor realizam certo funcionamento autoral).

Em mais de um momento, defendemos que, nessas práticas, as diferentes variações, modulações e modos de registro das performances se colocam como características editoriais num sentido amplo, na medida em que interferem diretamente sobre o modo como os poemas são levados a público e as formas como são consumidos. Buscamos mostrar que, no caso específico das comunidades praticantes dos slams de poesia, esses modos de levar o texto a público são atravessados por uma série de normas específicas, ora cristalizadas em nível internacional e institucionalizado (pensando aí o conjunto de regras difundido por associações como a *Fédération Française de Slam Poésie* e a *Poetry Slam INC*), ora flutuantes e mesmo imprevisíveis (como os critérios usados por cada um dos jurados durante a votação nos slams, as diferentes modulações dos poemas de acordo com a ênfase que o poeta pretende diante de certo público, entre outras).

Além disso, esboçamos algumas análises a partir de materiais advindos de integrantes do Clube Atlético Passarinheiro, nosso foco de trabalho na dissertação e que agora será nosso objeto de análise mais detalhada. A fim de focarmos nas diferentes relações que se estabelecem entre os mídiuns e o movimento das três instâncias da paratopia criadora nesse caso específico, circunscrevemos neste capítulo sequências discursivas que digam respeito à produção do coletivo em dois diferentes conjuntos:

(1) Inicialmente, nos deteremos sobre a produção poética do coletivo quando de sua emergência, em 2014, no evento chamado *Rachão Poético*, interpretando as condições de tal acontecimento e focando seus aspectos inscricionais, para isso tomando como base os registros em vídeo disponibilizados pela organização do evento na plataforma YouTube;

(2) Também buscaremos analisar certas produções individuais de cada um dos integrantes do coletivo, na medida em que retomem ou estejam diretamente imbricadas nas produções coletivas do Clube. Para isso, nós usaremos novamente vídeos postos em circulação

pelos autores ou por terceiros em plataformas como o YouTube ou o Facebook, mas também materialidades como os livros, postagens em blog, dentre outras que se apresentarem como significativas para nossas análises.

Inicialmente nos debruçaremos sobre a própria constituição do evento Rachão Poético, base para a fundação do coletivo e norteador de algumas de suas práticas. Assim, esperamos traçar ao longo do capítulo certas características definidoras da prática inscricional do Clube Atlético Passarinheiro quando de sua formação, para, nas considerações finais, alinharmos tais características com aquelas que traçamos ao longo dos capítulos anteriores.

rachão poético e a emergência do clube atlético passarineiro

Organizado pelo poeta Rodrigo Círiaco, o Rachão Poético aconteceu no dia 08 de junho de 2014 no SESC Itaquera⁴⁹, no contexto da vigésima edição da Copa do Mundo FIFA, torneio internacional de futebol masculino organizado pela Federação Internacional de Futebol Associação, organização não governamental responsável por dirigir diversas associações de futsal, futebol de areia e futebol ao redor do mundo. O próprio nome do evento, “Rachão Poético – Copa Mundão de Poesia” atualiza diretamente a memória desse acontecimento a partir de um registro que podemos considerar mais informal/cômico (“Rachão” em detrimento de “Campeonato”, “Mundão” substituindo “Mundial”), embora também possibilite a retomada do evento mundial de slams de poesia na França (a Copa do Mundo de Poesia Slam), ainda que o Rachão não se configure efetivamente como um evento de porte nacional (diferentemente do SLAM BR), reunindo sobretudo grupos de poetas paulistas.

O evento foi organizado como parte da mostra “DRIBLE – A Arte de Criar Espaços”, que ocorreu na unidade SESC Itaquera durante os dias 7 de junho e 31 de agosto de 2014, a fim de partilhar com o público “grande parte da história do futebol nacional” e “discutir alguns aspectos fundamentais que rondam a Copa do Mundo” de então. Assim, o Rachão Poético é compreendido como um dentre diversos eventos partícipes de uma programação cujas categorias abrangem “Literatura”, “Cinema e Vídeo”, e “Crianças”⁵⁰. No quadro a seguir, apresentamos outros itens da primeira categoria, com o Rachão constando como item do meio:

⁴⁹ “SESC” é a sigla para Serviço Social do Comércio, entidade privada que “tem como objetivo proporcionar o bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores deste setor e sua família” (cf. <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc>. Acesso em janeiro de 2018).

⁵⁰ Cf. <<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/barato/historia-do-futebol-nacional-invade-a-exposicao-drible-no-sesc-itaquera/>>. Acesso em janeiro de 2018.

LITERATURA

Bate-papo: Os Estádios na Copa do Mundo

Com Filipe Vieira de Oliveira, Rodrigue Chiquetto e Celso Cardoso

Dia 7 de junho. Sábado, às 14h

Intervenção: Rachão Poético – Copa Mundão de Poesia

Dia 8 de junho. Domingo, às 14h

Campeonato de times de poetas, que procura alinhar a produção literária marginal-periférica que ferve nas bordas da cidade, com elementos da principal paixão nacional: o futebol.

Bate-papo: Literatura e Futebol

Com Luiz Ruffato, André Sant’Anna e André de Leones

Dia 22 de junho. Domingo, às 13h30

Aqui, a sobreposição entre futebol e literatura atua de modo a assumir os slams e as intervenções de poesia performática como manifestações *literárias*, mas notadamente uma manifestação específica que se coloca como *marginal* e *periférica*, que ferve *nas bordas da cidade* (o que discutimos em alguma medida no primeiro capítulo). Tal identificação parece apontar justamente para a afirmação de pertencimento dos poetas que participarão do evento a certa comunidade cujos valores se afastariam daqueles de certo fazer literário tomado como “central” – afastamento que é também uma aproximação da “*principal paixão nacional*”, o futebol. Note-se aqui também o papel da unidade “nação”, que atua como a macro-comunidade na qual a comunidade de poetas buscaria se posicionar, não necessariamente enquanto subjacente ou inferior, na medida em que se coloca como produtora simbólica que *ferve* e tece a própria malha urbana.

Para atingir seus objetivos, o evento adotou uma diversidade de regras e elementos do futebol para a plataforma dos slams. Vemos o evento atuar como uma dissonância das normas padrões dos slams de poesia, na medida mesmo em que mantém algumas das regras difundidas pelas instituições internacionais da prática, mas incorpora uma série de elementos específicos para a sua composição:

As regras são claras: os times formados por três jogadores com textos autorais devem disputar a melhor nota do público em três eliminatórias, com pontos corridos, mata-mata e final. O time que apresentar a melhor tabelinha texto/performance ao longo de todo o campeonato leva o título. Na primeira fase, nos pontos corridos, vale a intervenção poética em conjunto, quando todos os poetas do time recitam em apresentações de até três minutos, no máximo. Vale a interatividade, a troca, a jogada ensaiada. O público julga e dá a nota. Os quatro melhores vão para a segunda fase. Já na segunda fase, a mata-mata, os times se enfrentam em batalhas individuais, com a sequência definida pelo capitão de cada time. De cada batalha, o time marca um gol e vence quem marcar mais na melhor de três: poemas autorais de até três minutos. Os ganhadores do mata-mata enfrentam-se na final.

Na final, serão realizadas quatro batalhas: três individuais e uma em grupo. A cada uma, sai um gol. Quem marcar mais, vence. Em caso de empate, a decisão será feita nas PENALIDADES POÉTICAS, com batalhas de poemas de até 10 segundos e vence quem converter mais pra dentro na melhor de três.

Como em um jogo tradicional, o rachão traz também os poetas Daniel Minchoni e Renan Inquérito para comentar o desempenho de sete times.

Uma informação importante alerta os ‘jogadores’: adereços, objetos cênicos e figurinos não são permitidos. Todavia, o tradicional uniforme de várzea e rachão com camisa do time, shorts, meião e chuteira (ou o que a sua criatividade liberar para brincadeira) está liberado. Casos abusivos e de doping serão analisados pela Comissão Organizadora do evento.

Dentre esses elementos diferenciados, podemos destacar a presença dos “comentaristas” – função ocupada pelos poetas Daniel Minchoni e Renan Inquérito, ambos integrantes do movimento Literatura Ostentação, juntamente com Luiza Romão, movimento que relaciona poesia, teatro, hip hop e elementos do funk. Ao contrário dos juízes – escolhidos no momento da batalha, como geralmente acontece nos slams –, os comentaristas não seriam responsáveis por atribuir notas para as performances dos poetas, mas antes por tecer comentários sobre elas, assumindo assim uma postura “especialista”, em contraste com a postura comumente tida como “popular” do júri (o que não determina, no entanto, o tom desses comentários). Cada vitória nas batalhas é considerada “um gol”, e as rodadas são descritas de acordo com nomenclaturas típicas do futebol, como “mata-mata”, sendo inclusive prevista uma rodada de desempate, as “penalidades poéticas”.

Note-se que, a despeito do caráter “alternativo” (em relação a um evento centralizado, que seria a Copa FIFA) autoproclamado pela organização do evento, o fragmento atualiza ainda em suas primeiras palavras o bordão “a regra é clara” (que se manifesta aqui na terceira pessoa do plural, “as regras são claras”), bordão tipicamente atribuído a e mobilizado por Arnaldo Cezar Coelho, comentarista de arbitragem de futebol e ex-árbitro pela própria FIFA. O árbitro é conhecido por atuar como comentarista da Rede Globo de televisão desde 1989, bem como

apresentador do programa “Bem, Amigos” do canal de televisão a cabo SportTV (também pertencente ao Grupo Globo) desde 2003, assim como por ser responsável pelo quadro que tem como título justamente seu bordão (“A Regra é Clara”) no programa Seleção SporTV, exibido a partir do início de 2018.

Também nos chama a atenção a “informação importante”, que destaca a proibição do uso de adereços, objetos cênicos e figurinos, adicionando a exceção para o “tradicional uniforme de várzea”. Vemos atuar aí justamente a sobreposição das regras típicas dos slams de poesia (que em geral proíbem a utilização de figurinos, conforme destacamos no capítulo 1) com as regras do futebol, em que os times são obrigados a vestir-se de acordo com os uniformes estabelecidos previamente. Ainda que não exista aqui a obrigatoriedade do uso de tais vestimentas, seu uso ressignifica não apenas a noção ampla do que seriam “figurinos”, como também estabelece uma diferenciação entre os times que de fato vestem os uniformes e os que não o fazem (isto é, possibilitaria que os times uniformizados fossem mais facilmente lidos como pertencentes à semântica global do evento).

Apesar da data de realização do evento, uma série de postagens no Facebook⁵¹ precedeu seu acontecimento em alguns dias – a postagem mais antiga, anunciando o evento e alguns de seus participantes já previstos, circulou no dia 29 de maio, apenas 11 dias antes, o que indica que sua organização provavelmente já estava encaminhada anteriormente (sobretudo quando consideramos a agenda do SESC, conhecida por ser programada em antecedência). Em uma dessas postagens (no dia 06 de junho de 2014, dois dias antes do slam), o poeta e comentarista do Rachão Daniel Minchoni postou o “hino oficial” do evento, intitulado “GLORIOSO RACHÃO”:

⁵¹ Para acesso às postagens, cf. Referências do corpus e guia de links > Páginas no facebook.

<p>GLORIOSO RACHÃO (compositor: solamartine brabo)</p> <p>salve salve o rachão lírica clube de pelaaaadas poesia copa do mundão quem sabe sabe quem não dá cabeçadaaaa</p> <p>é só caneta só gol de letra juiz ladrão apanha no verbete palavra entorta mas nunca trava pelada boa tem língua e tem palavra</p> <p>salve salve o rachão lírica clube de pelaaaadas poesia copa do mundão quem sabe sabe quem não dá cabeçadaaa</p>	<p>sem lero lero lero o quê eu quero o quê? bola na rede sem essa de zero a zero zero quero lavada quero e presepada quero quem não jogar bonito vai parar no cemitério</p>
--	---

O próprio hino e a postagem em questão são particularmente notáveis por inserirem o tom humorístico no evento (uma vertente sobre a qual discorreremos anteriormente), não apenas pela inserção do tema poético em uma estrutura típica de um hino esportivo (“lírica clube de paladas” / “só gol de letra” / “juiz ladrão apanha no verbete”), mas também por ser atribuído a *Solamartine Brabo*, trocadilho com o nome de Lamartine Babo, compositor carioca cujo período de atividade durou de 1915 a 1963 e cujas principais composições são os Hinos do Vasco, do Fluminense, do Botafogo, do Flamengo e do América, todos times de futebol com certo histórico consolidado. Neste caso específico, o humor parece ser utilizado não necessariamente como maneira de inverter os valores dos hinos ou debochar a figura do compositor, mas antes como forma de potencializar a presença do futebol no Rachão.

Ainda nesse sentido, o Rachão Poético estabeleceu o uso optativo dos “escudos de time” para as equipes participantes do evento. O escudo oficial do Rachão Poético – Copa Mundão de Poesia apresenta um punho erguido segurando um microfone e uma caneta que atravessa a figura. Estão presentes na imagem, portanto, não apenas o corpo humano (metonimizado pelo punho, que em certa tradição ocidentalizada sugere a rede semântica da “resistência”, e da “solidariedade”, em geral associado a movimentos políticos de esquerda), o microfone (que,

assim como a bola no futebol, serve nos slams de poesia como o objeto-instrumento do jogo, que permite que a voz seja amplificada e alcance toda a audiência), mas também a caneta, ilustração que aqui atua como símbolo da escrita e que atravessa num plano primário tanto ao punho quanto ao microfone, figurativizando no escudo o processo de escrita, possível traço a rememorar o fato de que os poemas inscritos na competição, em geral, não são improvisados – afinal, estão presentes as “jogadas ensaiadas” mencionadas no release para o SESC.



Figura 3.1. Brasão do Rachão Poético. Fonte: Facebook.

Além do escudo oficial do evento, alguns dos times participantes também tiveram escudos confeccionados para si, divulgados nas páginas oficiais do evento no Facebook. Foi o caso dos times Trietê Poesia Esporte Clube, do Mapianos, do Podium e do Clube Atlético Passarinheiro, em diferentes níveis de complexidade no que diz respeito à elaboração visual de seus escudos. Dos quatro, o que parece fazer uma menção direta a outro escudo já existente é o Mapianos, cujo formato do escudo, composição e cores parece remeter diretamente ao escudo do Santos Futebol Clube, time de futebol de fama nacional. Um detalhe que chama a atenção é a colocação do círculo com as letras ZL dentro, no lugar em que uma bola de futebol ocupa o escudo do Santos, letras que denotam uma marcação territorial (ZL é abreviação de Zona Leste), ainda mais considerando que o Rachão Poético foi realizado nesse mesmo território e a constituição discursiva dessa região como sendo “pertencente” a outro time de futebol, o Corinthians⁵².

⁵² “A zona leste é do Corinthians e o Corinthians finalmente é da zona leste”. <<http://trivela.uol.com.br/zona-leste-e-corinthians-e-o-corinthians-finalmente-e-da-zona-leste/>>.



Figura 3.2. Brasões dos times Trietê, Mapianos, Podium e Santos. Fonte: Facebook e Portal Santos FC.

No mesmo dia em que circulava o hino do Rachão, o blog Esquina Cultural (“primeiro site de notícias especializado em literatura marginal/periférica/divergente no Brasil”⁵³) postava um texto de divulgação do evento com o título “Times de escritores se enfrentam em Rachão Poético neste domingo no Sesc Itaquera”. Nesse texto, além das informações necessárias para a localização do evento (local de acontecimento e horário) e para o entendimento das atividades que seriam nele realizadas, foram divulgados imagens e comentários de alguns dos poetas que viriam a participar do Rachão. Dentre as imagens divulgadas, estava o brasão do Clube Atlético Passarinheiro, acompanhado logo abaixo por uma citação de entrevista com Vitor Rodrigues, integrante do time:

⁵³ Esquina Cultural, <<https://esquinacultural.wordpress.com/esquina/>>. Acesso em janeiro de 2018.



Figura 3.3. Brasão do Clube Atlético Passarinheiro. Fonte: Esquina Cultural.

Como em um jogo tradicional, o rachão traz também os poetas Daniel Minchoni e Renan Inquérito para comentar o desempenho de sete times. Alguns deles, como o Clube Atlético Passarinheiro, composto por Ni Brisant, Victor Rodrigues e Luiza Romão, já criaram até mesmo um brasão da equipe. **“Escolhemos este nome porque nós três somos passarinhos de coração, de voar por aí pousando de galho em galho. Nossa apresentação diz: Entre tantas partidas/ E corações partidos/ Nosso time conquista/ Desilusões passadas não movem moinhos/ Nosso coração é passarinho/ Exímios artilheiros /Raçudos xavequeiros /Somos todos passarinhos”**, explicou Victor Rodrigues.

Composto nas cores branco e vermelho, o escudo do Clube Atlético Passarinheiro apresenta um formato típico para times de futebol, com três estrelas em sua ponta (possivelmente figurativizações dos três integrantes do time, embora nenhum outro indício nos permita confirmar essa leitura) e uma faixa que se sobrepõe ao corpo do escudo, completando o nome do time em uma fonte estilizada (com todos os caracteres em caixa alta), remetendo a um efeito de fonte escrita à mão. No corpo do escudo, no centro inferior da imagem, podemos observar uma ilustração de algo que nos remete a uma coruja, evocada a partir de dois círculos preenchidos por semicírculos menores (os “olhos” da figura) e de uma forma que simularia o “bico” do pássaro. Simultaneamente, é evocado o símbolo de um “coração”, trabalhado na silhueta da coruja – ave simbólica, associada correntemente ao conhecimento (sendo o símbolo de Minerva, deusa romana das artes, do comércio e da sabedoria, conjunção de elementos que julgamos interessantes de serem alimentados aqui), sendo correntemente também o símbolo oficial das graduações universitárias de Letras: não se trata, portanto, de um pássaro qualquer, embora aqui seja atualizado em um tom mais afetivo e mesmo infantil em relação aos outros escudos (compare-se, para efeito de contraste, o escudo do Clube com o do próprio Rachão).

Considerado em conjunto com a imagem, o trecho destacado em negrito no fragmento acima parece corroborar essa leitura em termos do planejamento gráfico do time, particularmente nos excertos “Escolhemos esse nome porque nós três somos passarinhos de coração, de voar por aí pousando de galho em galho” e “Nosso coração é passarinho”. Ainda nesse sentido, podemos afirmar que o trecho em questão atua ao mesmo tempo como uma produção de espaço associado – na medida em que se encontra como entrevista veiculada em um blog que assume certo tom jornalístico e que visa à divulgação e possível convencimento de seu público de que o evento sendo divulgado é digno de apreciação e participação, assim utilizando a fala do autor como possível meio de atribuir valor ao texto e a esses objetivos - e como espaço canônico, uma vez que o trecho traz em si outra citação destacada que põe em circulação no mundo um texto tomado pelo autor como poético e como pertencente à produção do coletivo Clube Atlético Passarinheiro.

De saída, nos interessam aí pelo menos três aspectos da configuração paratópica que se estabelece no texto: primeiramente, interessa a colocação do escudo do Clube Atlético Passarinheiro como representativo da criação gráfica do evento – ainda que não tenha sido o primeiro a ser divulgado no evento oficial do Facebook criado pelo Rachão Poético, o escudo é selecionado para representar o Rachão na matéria, indício de uma mediação por parte da jornalista e que incide sobre o modo como o coletivo é colocado à vista. Em segundo lugar, também o trecho da entrevista que atua como legenda para a imagem serve como mobilização saliente das instâncias escritor e pessoa da paratopia criadora, uma vez que não apenas coloca em circulação uma “amostra” dos poemas que serão declamados pelo coletivo no evento anunciado como também lhes permite certa colocação explicativa sobre sua poesia e sobre seu modo de ser, isto é, “passarinhos de coração”, que “voam por aí de galho em galho”, também colocando em circulação pública a preparação prévia dos poemas, evidenciando seu caráter não-improvisado.

Estas considerações estão diretamente relacionadas ao terceiro aspecto paratópico para o qual gostaríamos de chamar a atenção: em termos da instância inscricional e ao código linguageiro mobilizado pelo coletivo para constituir seu texto e sua gestão paratópica, sobrepõem-se constantemente dois eixos temáticos, que se manifestam em diferentes gradações: o eixo temático dos **esportes** e o eixo temático dos relacionamentos amorosos, que chamarei de eixo do **piriguismo**, termo que aparece constantemente na produção do espaço canônico e associado do coletivo, definido no poema “Manifesto Piriguista” como “um movimento não só dos quadris, mas dos corações, corpos, dedos e mentes” e sintetizado na

máxima “Amor Livre é pleonasmo”⁵⁴. Esses eixos se materializam não somente no escudo do Clube Atlético Passarinheiro, mas também em usos léxicos no trecho aqui disposto:

Léxico pertencente ao eixo semântico do esporte	Léxico pertencente ao eixo semântico do piriguismo
Partidas Time Artilheiros	Corações partidos Desilusões Chavequeiros

Tabela 3.1. Uso léxico nos dois eixos semânticos do trabalho inscricional do Clube. **Fonte:** Autoria própria.

No entanto, a despeito dessa divisão, os dois eixos se atravessam constantemente, de modo que a instância inscricional ainda se aproveita da constituição de determinadas passagens passíveis de criar o efeito de ambiguidade: o termo “partida” pode ser lido tanto na cadeia parafrástica do esporte (“competição esportiva”), ou na cadeia parafrástica dos relacionamentos amorosos (“ato de partir”); do mesmo modo, a causa oculta do substantivo “desilusões” poderia ser lida tanto na chave do primeiro eixo (desilusões devido ao resultado de competições anteriores) ou do segundo (desilusões causadas pelo andamento de determinadas relações interpessoais).

Além desses dois textos (escudo e trecho apresentado na matéria jornalística), a junção entre esses dois eixos se estende mesmo para o uniforme elaborado pelo time para utilização no evento: o uniforme vermelho porta em sua frente o logo da rede social Twitter, composto pelo nome da plataforma em caixa baixa e a silhueta de um pássaro⁵⁵, o respectivo número da camiseta do “jogador” e o escudo do Clube Atlético Passarinheiro. Na manga direita está presente o logo do Projeto Praga (projeto artístico de Victor Rodrigues) e, na manga esquerda, o logo do Sarau Sobrenome Liberdade, organizado por Ni Brisant. No lado de trás da camiseta, além do nome de cada poeta e da numeração da camiseta, encontramos um enunciado diferente para cada um: na camiseta de Luiza Romão, lemos “Não me dá bola que eu mato”; na de Victor Rodrigues, “Para amar e desarmar sem firulas”; na de Ni Brisant, “Pega tudo e agarra mesmo”.

⁵⁴ Cf. Referências do Corpus e Guia de Links > Vídeos Mencionados > Ni Brisant (2016). O substantivo é um neologismo constituído a partir da palavra “piriguete”, construção considerada pejorativa e que designa “uma mulher considerada demasiadamente liberal, que geralmente se veste de forma provocadora” (cf. <<https://www.priberam.pt/dlpo/piriguete>>, acesso em maio de 2018).

⁵⁵ Quando questionado por nós sobre o envolvimento da rede social nas apresentações do Clube Atlético Passarinheiro, Victor Rodrigues afirmou não existir nenhum vínculo oficial entre os poetas e a empresa, embora também afirme que tal vínculo “poderia existir” – não existência e possibilidade de existência simultâneas – condição paratópica absolutamente manifestada.

Esses enunciados retomam os eixos temáticos *futebol / piriguismo* na interlíngua mobilizada (isto é, na articulação específica entre os códigos linguageiros mobilizados à semântica global das textualidades)⁵⁶, novamente evocando possíveis ambiguidades (“dar bola” pode ser parafraseado ora como “dar atenção” no eixo do piriguismo, ora como “entregar a bola de futebol” no eixo do futebol; “matar” pode ser parafraseado como “tirar a vida”, “encher de amor” ou “fazer gol”; “pegar” e “agarrar” podem equivaler ora a “beijar / se relacionar sexualmente com alguém”, ora a “defender o gol”) e utilizando construções parônimas (“amar e desarmar” evocando simultaneamente os dois eixos ao explorar as proximidades entre os verbos amar/armar).



⁵⁶ Cf. Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 97)

mangas



Figura 3.4. Partes que compõem a camiseta do Clube. **Fonte:** Clube Atlético Passarinheiro (Enviados ao autor).

Além disso, a retomada do eixo temático do futebol se fortalece na relação estabelecida entre cada enunciado e o número da camiseta de cada poeta, referência às funções tipicamente exercidas pelos jogadores que a vestem nas partidas: no futebol, a camisa 9 é tipicamente atribuída ao jogador na posição de centroavante, cujas características são o chute preciso, o cabeceio e a colocação da bola dentro da área de gol, daí a menção ao ato de Luiza “matar” com a bola; do mesmo modo, a camisa de número 10 é comumente atribuída a jogadores que possuem funções de liderança no time, para o “craque” da equipe; por sua vez, a camisa 1 costuma ser vestida pelos goleiros do time, cuja função seria justamente “agarrar” a bola e impedir que o time adversário marque gols.

exímios artilheiros, raçudos chavequeiros: a primeira performance

Essas funções e denominações foram retomadas pelo coletivo durante a primeira declamação coletiva do Clube Atlético Passarinheiro, ocorrida no Rachão Poético, etapa de que participaram ainda outras sete equipes. Esta apresentação está registrada em uma série de vídeos postados no canal “Mundo em Foco” na plataforma do YouTube referentes à primeira edição do Rachão Poético; em relação ao vídeo específico do Clube, este foi postado no canal no dia 21 de junho de 2014, cerca de duas semanas após a realização do evento.

Durante os primeiros cinco segundos, o vídeo⁵⁷ exhibe diretamente o escudo do Rachão Poético que expusemos anteriormente, sobreposto a uma sonoridade que identificamos como sendo um bordão do próprio evento: ouvimos uma voz masculina (provavelmente a do apresentador da batalha) dizendo com bastante ênfase “um, dois, três...”, ao que uma multidão responde “rachão!”. Tal bordão é repetido uma série de três vezes, depois das quais vemos pela primeira vez os três competidores, Luiza Romão, Victor Rodrigues e Ni Brisant (os três vestindo suas respectivas camisetas de time) unindo suas mãos, como num típico evento esportivo, enquanto ouvimos novamente os bordões do evento sendo repetidos. Ni porta um calhamaço de papéis em sua mão, enquanto os outros integrantes encontram-se sem nada nas mãos ou no corpo que não seja a camiseta, o microfone e a calça (no caso de Victor) ou saia (no caso de Luiza).

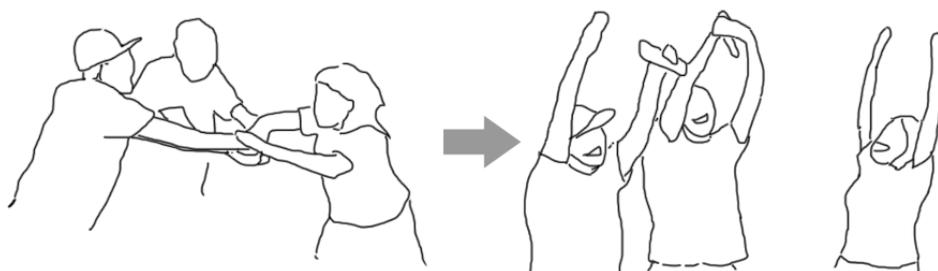


Figura 3.5. Gestualidades do Clube no início da performance. **Fonte:** Autoria própria.

Logo em seguida, aos treze segundos de vídeo, uma das câmeras é centralizada de modo a exibir os três poetas simultaneamente, num primeiro momento focalizando os gestos de Victor, que inicia a declamação dos versos – precisamente aqueles que circularam na matéria jornalística previamente, quando divulgado o brasão do time. Enquanto algumas passagens são declamadas pelos três ao mesmo tempo, a maior parte do tempo eles distribuem as construções numa espécie de jogral, com cada um deles posicionado em um lado do palco (Ni à esquerda da plateia, Victor no centro e Luiza à direita). O tom inicial é de apresentação do coletivo:

Victor	Entre tantas partidas e corações partidos
Luiza	nosso time conquista.
Ni	Derrotas passadas não movem moinhos!
Os três juntos	Nosso coração é passarinho.
Ni	Exímios artilheiros!

⁵⁷ Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Mundo em Foco (2014d).

Luiza	Raçudos chavequeiros!
Os três juntos	Somos todos passarinhos!
Victor	Dominamos no peito, coração na ponta, tática pronta.

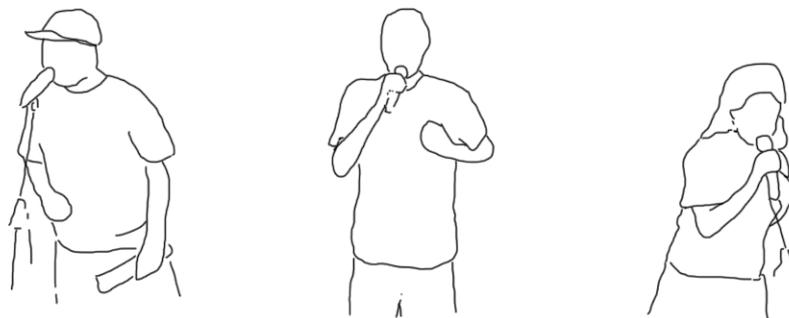


Figura 3.6. Clube declamando de frente para o público. **Fonte:** Autoria própria.

A essa passagem temática (introdução ao coletivo) segue-se uma sequência de apresentação de cada um dos poetas, personificados a partir das frases de suas camisetas, abordadas anteriormente. As funções atribuídas a cada personagem segundo sua “posição no time” é referenciada como modo de apresentar tal personagem e suas qualidades: aos 30 segundos do vídeo, Luiza e Ni introduzem Victor como “meio de campo”, como aquele apto a “**amar e desarmar** sem firulas”. Nesse momento, ouvimos risos e expressões de admiração da plateia, que reage à movimentação corporal de Victor enquanto os demais poetas declamam: virando de costas para o público, Victor aponta para o número 10 em suas costas, também destacando sua frase de apresentação inscrita na camiseta.

Luiza e Ni	No meio de campo, Victor Rodrigues! Pra amar e desarmar sem firulas.
Luiza	Nunca foi de partir pra jogada individual
Ni	Prefere sempre segurar a bola e partir pro 1 a 2, 2 a 1...



Figura 3.7. Victor rodrigues apontando para o número em suas costas. **Fonte:** Autoria própria.

No sentido desse movimento inscricional, nos chama a atenção a relação entre o posicionamento dos poetas no palco e as funções a eles atribuídas nos poemas: sendo nomeado o “meio de campo”, Victor posiciona-se precisamente no centro do campo; do mesmo modo, Ni (que será referenciado como o “goleiro”) encontra-se à esquerda da plateia, e Luiza (a “atacante”) encontra-se à direita. Embora tal distribuição possa num primeiro momento ser considerada como improviso ou como detalhe menor, essas posições são raramente abandonadas pelo poetas durante a declamação e parecem remeter à distribuição utilizada nos jogos de futebol tradicionais, em que a visão do campo do time dispõe o gol amigo (posição do goleiro) à esquerda, o meio de campo em posição central e o gol adversário (posição dos atacantes) à direita:

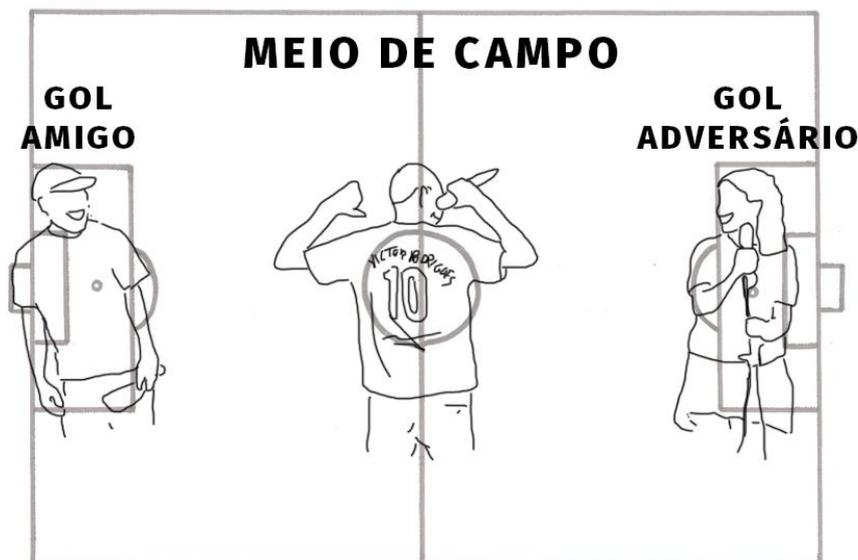


Figura 3.8. Comparação entre o posicionamento dos poetas e a disposição de um campo de futebol. **Fonte:** Autoria própria.

Essa referência na distribuição parece se confirmar na medida em que, aos 48 segundos do vídeo, Victor apresenta Ni Brisant como, de fato, o goleiro. Ao declamar o trecho em destaque, o poeta deixa o centro do palco, caminhando até o companheiro à esquerda e colocando sua mão direita sobre seu corpo. Quando Ni vira de costas para exibir o escrito de sua camiseta (“pega tudo e agarra mesmo”), Victor coloca a mão na ligação da cintura com a barriga do “goleiro”, possivelmente deslocando o enunciado em questão dos dois eixos semânticos que apontamos anteriormente (futebol e piriguismo) para uma terceira cadeia

parafrástica, em que “pegar tudo” parece equivaler a “comer de tudo”, gerando risos por parte da plateia e por parte do próprio companheiro, que se afasta do palco em risos espontâneos.

Victor No gol, Ni Brisant! **Pegando tudo, agarrando mesmo**, tem talento nas mãos, mas insistem em querer lhe botar na linha [...]

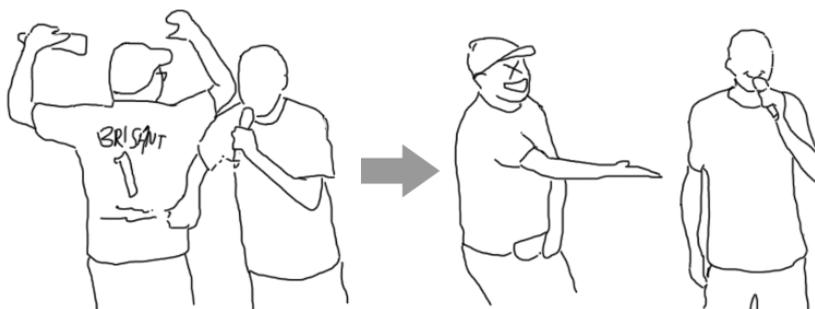


Figura 3.9. Ni Brisant rindo do gesto de Victor Rodrigues. **Fonte:** Autoria própria.

Tal gesto nos permite trazer à luz pelo menos dois aspectos técnicos do modo de performance do Clube que em alguma medida contrasta com as culturas e as políticas constitutivas dos slams de poesia: por um lado, é notável a participação da escrita como elemento do ato performático – utilizando-se do deslocamento da norma proposta pelo Rachão Poético (permissão do uso de camisetas de time), Luiza Romão, Ni Brisant e Victor Rodrigues deslocam ainda mais as normas já cristalizadas nessas batalhas (conforme discutimos no primeiro capítulo) ao utilizar tais camisetas não apenas como figurino, mas como objetos de cena, de modo que conjugam-se em uma só manifestação suas gestualidades, seus modos de fala e o texto escrito em suas vestes. Se isso já parece verdadeiro para todos os casos de poemas declamados em slams, a particularidade acima exposta potencializa essa característica no caso em questão.

Por outro lado, é notável a utilização do humor em sua apresentação, utilizado de um modo que ora se indicia planejado, ora feito em improviso. Esta abertura para certa improvisação atua majoritariamente no nível das gestualidades (embora tenhamos indícios de certas improvisações também na seleção de determinados trechos de performance, conforme veremos em outro conjunto de sequências discursivas), e de algum modo também contribui para o debate sobre as normas e os atritos criativos nas práticas dos slams, na medida em que, a despeito dos poemas serem escritos previamente, os poetas se permitem certa calibragem em seu texto ao longo da própria performance, enquanto sentem o público e recolhem eles próprios os indícios de aprovação – muitas vezes formalizados nos próprios risos da plateia.

Seguindo a declamação sem pausas, Victor passa imediatamente a introduzir Luiza Romão, responsável pela camiseta 9 e por ficar “na linha”. Enquanto ele menciona o enunciado escrito nas costas da poeta (“não dá bola que ela mata”), Luiza desloca-se para a frente e para o centro do palco, virando de costas para exibir sua camiseta e logo em seguida fazendo com as mãos gestos de “coração” para o público - gestos também bastante comuns entre jogadores de futebol (sobretudo atacantes e centroavantes), após a realização de um gol. Novamente, Victor segue declamando concomitantemente às movimentações da colega de palco.

Victor [...] com a 9 Luiza Romão. Não dá bola que ela mata! Craque do time, mas goleada mesmo só quando ele jogava ao seu lado.

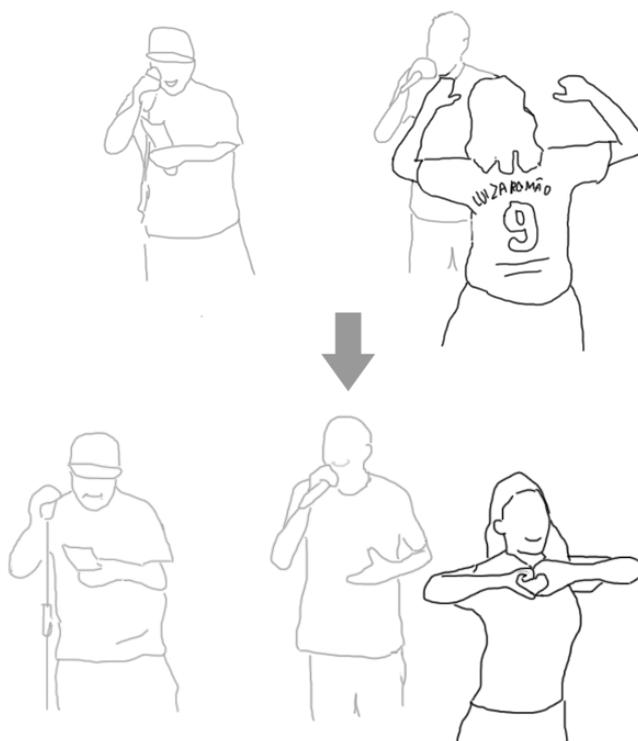


Figura 3.10. Gestos de Luiza Romão durante sua apresentação. **Fonte:** Autoria própria.

Na passagem em questão (cerca de 1 minuto do vídeo), a construção adversativa declamada por Victor em “craque do time, mas goleada mesmo só quando ele jogava ao seu lado [de Ni]” não apenas reforça a cadeia parafrástica das relações entre jogadores de futebol, mas é ponto de partida para a expansão do eixo semântico do piriguismo e para a inserção de um conflito na textualidade: desse ponto em diante, a instância inscricional desloca-se de um primeiro momento marcado pelo tom de apresentação dos poetas/personagens para um segundo

momento marcado pela inserção de uma discussão sobre conflitos amorosos e ainda para a inserção de um eixo semântico que tratará sobre questões econômicas. Chamaremos aqui esses diferentes momentos de t1 e t2.

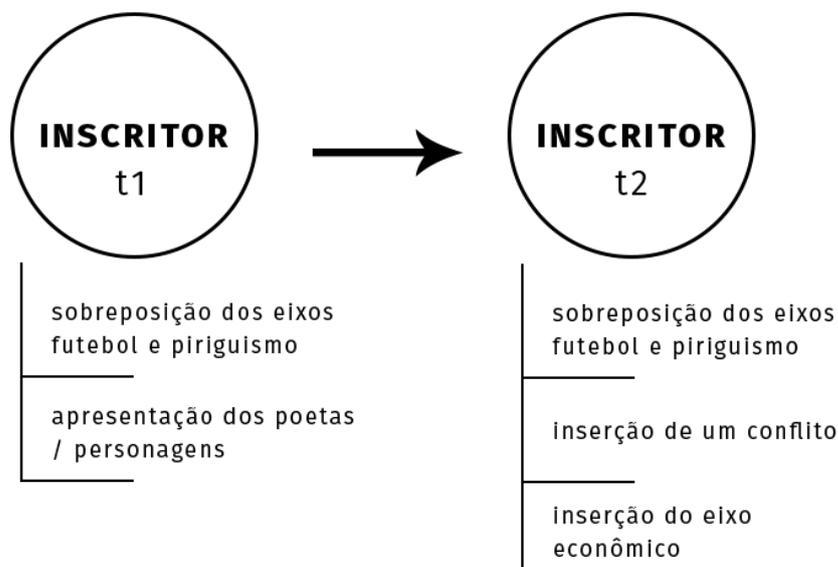


Figura 3.11. Mudanças da instância inscritor durante a primeira performance no Rachão. **Fonte:** Autoria própria.

Essa movimentação é particularmente importante para compreendermos a construção inscricional da performance do coletivo na medida em que podemos levantar não apenas certa alteração do uso do léxico, mas ainda uma série de alterações em suas gestualidades, expressões faciais e características prosódicas. Em termos da escala de Whitmore, podemos atestar uma alteração geral e expressiva em pelo menos três categorias: em termos da **intensidade** de sua declamação, podemos indicar um aumento progressivo de t1 para t2, movimento vocal que ora acompanha a **ação** dos poetas de modo inversamente proporcional, ora de modo diretamente proporcional (a ação se inicia alta, diminui na transição de t1 para t2, e volta a subir em seguida, conforme buscaremos mostrar a seguir). Aliado a essas configurações, há um **tempo** acelerado, que segue se acelerando na passagem entre os dois momentos.

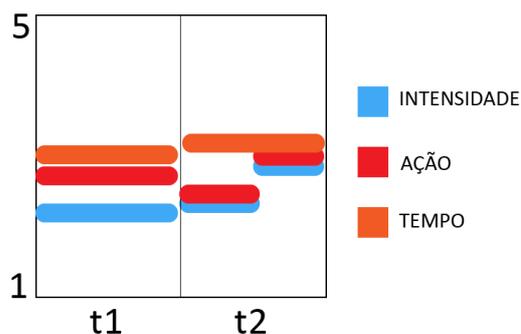


Figura 3.12. Escala de Whitmore referente à primeira performance. Fonte: Autoria própria

Essas tensões e movimentações dos qualificadores da performance se atualizam justamente nas passagens a seguir, que se iniciam com a tensão estabelecida entre o enunciado de Luiza Romão (“deixa de impedimento, vem ficar na banheira comigo”) e o de Ni Brisant (“Ela furou tantas veze que dei um bico, mandei pra escanteio”). A princípio estabelecida primariamente no eixo semântico do piriguismo, em que a relação entre as duas personagens é exposta como forma de levar adiante a narrativa do poema, a tensão é progressivamente levada para o campo econômico a partir do uso de terminologias que sobrepõem os dois eixos (“me ligou a cobrar”, “houve tantas cobranças”, “tava sem crédito”, “juro que te amo e ele cobrou à vista”, “sonegar é crime”, “e quem paga por ele sou eu”).

Durante essa passagem em específico, as movimentações no palco são menos intensas, permitindo a construção de um contraste que irá se realizar logo em seguida.

Luiza	Deixa de impedimento, vem ficar na banheira comigo...
Ni	Ela furou tantas vezes que dei um bico, mandei pra escanteio.
Victor	Foram tantas contusões que acabou cortado da sua seleção. Não aguentava mais suas faltas, pediu substituição.
Ni	Ela me ligou a cobrar, mas houve tantas cobranças que juntos desligamos.
Luiza	Ele me ligou a cobrar, tava sem crédito comigo. Disse “juro que te amo”, e ele cobrou à vista.
Ni	Quem muito jura não paga, ela me olhou a cobrar
Luiza e Ni	Mas já era o fim da nossa ligação
Victor	Eles negam tanto esse amor... Só negam, só negam, só negam... Sonegar é crime! E quem paga por ele sou eu.

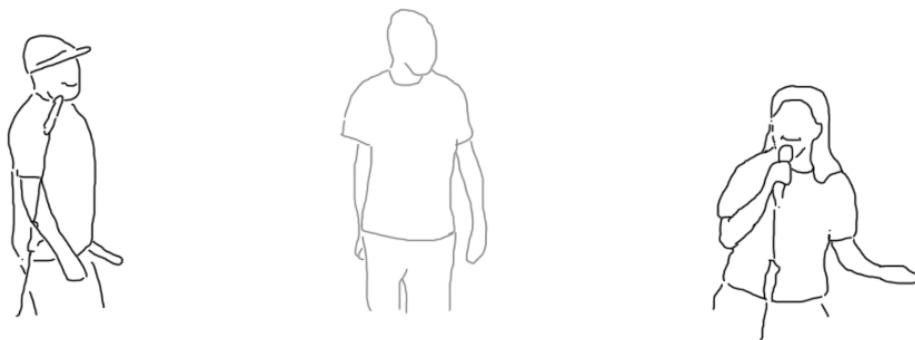


Figura 3.13. Clube declamando de maneira amena. **Fonte:** Autoria própria.

A união entre certo modo de dizer mais ameno e a emergência de um terceiro campo semântico na apresentação constrói certo tom humorístico à passagem, sustentado justamente pelo efeito de ambiguidade constituído em seus enunciados (aqui, o substantivo comum “cobranças” remete simultaneamente ao ato de realizar uma chamada telefônica para o telefone de alguém no modo “a cobrar”, isto é, sob os custos da pessoa a receber a chamada, quanto ao ato de “cobrar faltas” no futebol, realizado após o árbitro identificar que uma falta foi realizada próxima à grande área do campo). Também nesta breve passagem é atualizado um dizer que não apenas contribui para a construção humorística do dizer, mas ainda atua como participação⁵⁸ de um hiperenunciador do eixo econômico: “Sonegar é crime! Quem paga por ele? Você!” é um enunciado amplamente popularizado na unidade federativa de São Paulo pelo menos a partir do estabelecimento da Lei Estadual n. 9.990 de 28 de Maio de 1998, que em seu Artigo 1º instituiu que:

Artigo 1.º - Os estabelecimentos comerciais obrigados a emitir nota fiscal terão que manter, em local visível e junto aos seus caixas, cartazes em que constem os dizeres:

“Sonegar é crime!
Quem paga por ele?
Você.
Sua única defesa:
Exija a Nota Fiscal.” (BRASIL, 1998)

Neste sentido, poderemos considerar que a atualização do enunciado teria, para além de certo efeito humorístico, também o papel pragmático de anunciar o enunciador (Victor Rodrigues, mas que declama aqui a partir de seu pertencimento ao Clube) e seu alocutário (a

⁵⁸ Dominique Maingueneau define as participações como correspondentes a aforizações primárias, de modo que há citação de um enunciado produzido por um hiperenunciador sem que seja anunciada sua fonte – assim, o enunciado citado “é um enunciado autônomo, porque ele já o é originalmente ou porque ele foi previamente autonomizado mediante sua extração de um texto” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 94).

plateia) como pertencentes a uma mesma comunidade: neste tipo de enunciado, “o locutor cita aquilo que poderia/deveria ser dito pelo alocutário e, mais amplamente, por todo membro da comunidade que age de maneira plenamente conforme a esse pertencimento” (MAINGUENEAU, 2008a, p.94). Ainda que em um evento “marginal” e “periférico”, a atualização de tal enunciado é condição suficiente para fazer emergir a existência complexa do Clube: ainda que não queiram e possam fazer piadas a partir disso, os poetas são sujeitos não apenas a leis que não os cabe descartar, mas ainda a um conjunto de enunciados que os atravessam.

A partir desse ponto, então, os três qualificadores (ação, intensidade, tempo) se ampliam continuamente, de modo que alguns excertos são declamados tão intensamente que chegam a ser gritados fora do microfone. Embora implique uma baixa no volume geral da declamação (retirando a amplificação da voz), esse gesto está diretamente relacionado a uma sensação de extrema potência vocal: a voz do performer é tão alta que não precisa ser amplificada para ser ouvido em todo o local, sensação ainda mais extrema se a declamação é realizada num ambiente aberto.

Se em nossas culturas materiais “a sabedoria consiste em procurar o objeto” e “confiar uma qualidade a um material estável é o modo menos incerto de torná-la perene”, de modo que “esta superação do tempo biológico fez de nossa família de primatas um *work in progress*, em que a mortalidade do indivíduo se vê compensada (se não consolada) pela imortalidade coletiva da espécie” (DEBRAY, 2001, p. 34, grifos originais), certa contrariedade aos objetos (mesmo que momentânea, fugaz ou de surpresa) torna-se catalisadora de expressões discursivas poderosas, em que o próprio uso do corpo “cru”, “natural” ou mesmo “sem filtros” é a matéria organizada de um poder – poder contraditório, uma vez que o “corpo cru” imediatamente configura-se objeto, vetor técnico não apenas da declamação de poemas, mas de uma diversidade de discursivizações (podemos pensar aí não apenas enunciados geralmente tomados como libertários, como “ame o seu corpo como ele é”, como também campanhas mercadológicas pautadas, por exemplo, na venda de “produtos 100% naturais”).

Essa intensidade é acompanhada também de alterações léxicas – no ápice da intensidade do enunciado “foi roubado!” (repetido várias vezes pelos poetas), Luiza Romão não hesita em gritar “foi roubado, caralho!”, iniciando a terceira e última parte do movimento inscricional da performance:

Luiza (fora do microfone)	Foi roubado!
Ni	Foi roubado!
Victor	Foi roubado!
Clube	Foi roubado o único beijo que ganhei.
Ni	A essa altura do campeonato você já não me faz falta, você me faz é pênalti!
Victor	Foi roubado!
Ni	Foi roubado!
Luiza (fora do microfone)	Foi roubado, caralho!



Figura 3.14. Luiza Romão gritando versos fora do microfone. **Fonte:** Autoria própria.

A princípio destoando significativamente das demais partes da performance, o momento t3 nos parece um ponto particular da apresentação em que os poetas (a partir das personagens que construíram ao longo do restante do poema) se permitem posicionamentos sobre temáticas diversas, tomando a contextualização do evento em que se inserem (o Rachão Poético em escala imediata, a Copa do Mundo FIFA de modo mais amplo) e, de certo modo, textualizando as condições de sua produção, marca correntemente atribuída aos poemas de slam, que buscam referir-se à plateia e aos acontecimentos comuns àqueles presentes no ambiente como forma de gerar engajamento emocional entre poeta e público.

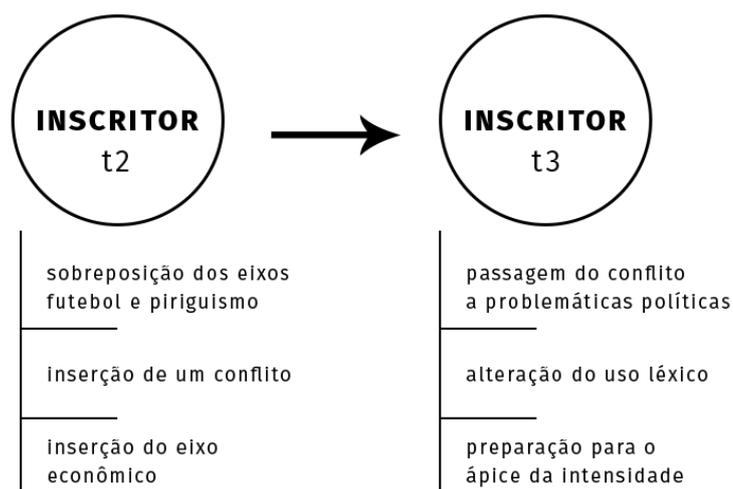


Figura 3.15. Segunda mudança na instância inscritora. **Fonte:** Autoria própria.

Na passagem a seguir, que se inicia aos x minutos do vídeo, a utilização frequente de rimas e aliterações (“vaciliei, me roubaram, virei de lado e virou a mesa” / “seria pátria se não fosse pranto, vazio o prato, cara de espanto” / “fome de fama, fome que difama, falta de grana. Sua gana não dá mesa, banho e cama”) sustenta um ritmo bastante particular, passível mesmo de uma leitura conceitual, em que a escrita fragmentária pode ser associada a rápidos e curtos disparos (“com balas de borracha na intenção de apagar palavras de revolução”). Conforme veremos a seguir, este trecho também tem uma importância fundamental para a constituição da instância escritor do Clube, uma vez que esse trecho retoma diversas passagens de poemas escritos anteriormente pelos membros, com destaque para poemas curtos de Victor Rodrigues que aqui se materializam como parte de um texto mais longo.

Chama também a atenção o enunciado “Basta a FIFA ditar e nosso país cede”, construção que novamente brinca com sobreposições temáticas a partir da ambiguidade sonora do par sede (substantivo) / cede (realização do verbo “ceder” conjugada na terceira pessoa do singular no presente do indicativo), derivada em seguida pelo fechamento fonético para “sede de gol”. Muitas dessas expressões são agora acompanhadas de gestos expansivos, com poses que ora remetem ao enfrentamento físico ou retomam outros gestos de afronta, mesmo simulando uma afronta armada com as mãos na passagem final da sequência (“com balas de borracha na intenção de apagar palavras de revolução”). Em relação ao início pacífico da performance, essa sequência reverte todo o clima geral. A violência do que está sendo dito é visceral, e também os corpos assim se comportam.

Victor	Entrada dura, jogada desleal! Vacilei, me roubaram, virei de lado e virou a mesa.
Ni	O jogo ainda rola, mas o troféu já tem dono.
Luiza	Seria pátria se não fosse pranto, vazio o prato, cara de espanto.
Luiza e Victor	Basta a FIFA ditar e nosso país cede
Ni	A nós, sede de gol, fome de bola, que eu nunca engoli
Victor	Por que se a gente é o que come
Clube	quem não come nada some!
Victor	Deve ser por isso que ninguém enxerga
Clube	Toda essa gente que passa fome.
Luiza	Fome de fama, fome que difama, falta de grana. Sua gana não dá mesa, banho e cama.
Clube	Essa fome que chama, essa chama que queima
Luiza	Essa fome que clama por barriga cheia. Ser artista da fome e não de fomento.
Ni	É fácil escrever sobre a miséria, difícil é ter voz de barriga vazia
Victor	E com tantos fominhas o jogo fica truncado
Luiza	Truculento!
Victor	Com balas de borracha na intenção de apagar palavras de revolução!

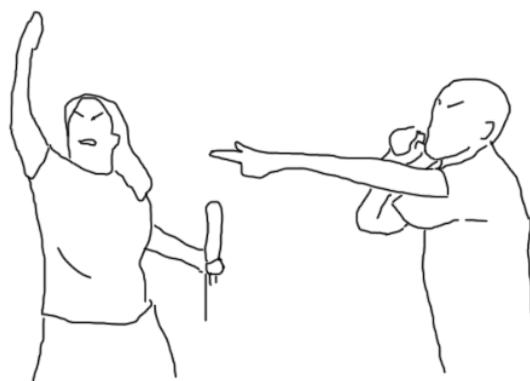


Figura 3.16. Gestualidades de Luiza Romão e Victor Rodrigues durante momento tenso da performance. **Fonte:** Autoria própria.

Já no final da apresentação, a intensidade e a ação atingem o seu ápice, com os poetas basicamente berrando fora dos microfones. A tática de retomada de poemas segue se manifestando, com Victor declamando outro poema curto de sua autoria que já havia circulado anteriormente (“eu prefiro andar perdido do que com essa gente que se acha”). A declamação dos últimos versos do poema é feita de maneira extremamente sincronizada, com Luiza iniciando o enunciado “Porque se pra ser profissional o placar é só dor”, Victor continuando

(“dinheiro”) e Ni completando (“e terror!”), para que finalmente a conclusão seja declamada pelos três ao mesmo tempo (“ficamos todos juntos no futebol amador”):

Ni (fora do microfone)	Guerra! Guerra! Não é a única coisa que a gente conquista! Felicidade é algo que se ganha
Victor	E eu prefiro andar perdido do que com essa gente que se acha.
Ni (fora do microfone)	E ainda é através dos olhos que eu reconheço meus companheiros.
Luiza (fora do microfone)	Porque se pra ser profissional o placar é só dor
Victor (fora do microfone)	Dinheiro
Ni (fora do microfone)	E terror!
Clube	Ficamos todos juntos no futebol amador.

O eixo temático do futebol é retomado, sobrepondo-se ao eixo político que vinha sendo construído e constituindo certo efeito de sentido em que toda a construção performática se realoca na temática de apresentação do coletivo (constituída no momento t1 da apresentação), de modo que toda sua construção narrativa atua como descritivo do próprio Clube Atlético Passarinheiro. Nesse sentido, o poema declamado atua simultaneamente como espaço canônico, na medida em que constitui todo um “universo poético-narrativo” em que a autoria se esconde nos movimentos inscricionais, de interlíngua e de constituição temática, e também como espaço associado, uma vez que as personagens constituídas ao longo da performance são associadas aos próprios poetas, com seus corpos “reais” ali colocados, sua própria voz, seu próprio posicionamento. Ao construir narrativamente a coletividade, estão também fazendo circular publicamente suas figuras de autor.

Esse apagamento das fronteiras entre espaço canônico / espaço associado é ainda mais reforçado se consideramos que as análises acima são traçadas a partir de um registro audiovisual da performance que talvez pudéssemos chamar de “original”. Ao mesmo tempo em que o vídeo nos coloca em contato com a performance, que reconhecemos como sendo uma manifestação direta da pessoa que a performa (e, portanto, se comporta como espaço canônico), não podemos ignorar o fato de que o vídeo foi produzido por terceiros, que também o colocaram em circulação e que respondem por ele. Nesse aspecto, o vídeo parece se comportar como espaço associado, podendo servir como comentário sobre a performance (com muitos sendo legendados com enunciados como “veja a performance incrível”, “poema visceral declamado” etc.) e também atuando mesmo como termômetro de fama do poeta (considerando que ter vídeos seus postados por outros canais, seja de mídia alternativa especializada ou de “fãs”, pode

ser um fator visto por certas formações discursivas na internet como sinalizador de maior mérito do que postar vídeos de poesia em seu próprio canal).

Em termos dos modos pelos quais a instância paratópica pessoa se configura, podemos associar ao coletivo de poetas certo tropismo de “militantes” explorado sobretudo nos momentos finais da performance, mas sem dúvida também certo ethos cômico, explorado principalmente no primeiro momento. Podemos afirmar que esse contraste manifesta uma configuração trópica mais profunda, em que “militância” e “humor” caminham lado a lado, tropismo do qual talvez a melhor síntese seja a máxima “a revolução não será televisionada / será dançada” contida nos versos do poema “Coquetel Motolove”, que dá título ao livro homônimo.

Já em termos da mobilização de sua instância escritor, vemos seu íntimo entrelaçamento com os modos de inscrição do Clube: conforme dissemos anteriormente, uma série de fragmentos do poema performado retoma outros poemas dos autores postos em circulação de maneira independente, ora escritos e publicados anteriormente, ora textos que ainda viriam a ser ampliados para publicação. É o caso dessa passagem atualizada no momento t2 da performance, em que Victor Rodrigues declama versos que posteriormente circulariam no livro de Luiza Romão citado no parágrafo anterior, constando como segunda parte de uma sequência de poemas intitulada “Ruínas ou o Enterro da Apatia”:

Ele negam tanto esse amor... Só negam, só negam, só negam...	nega, você nega tanto nosso amor só nega só nega só nega só negar é crime e quem paga por ele, sou eu, seu leãozinho.
---	---

Tabela 3.2. Comparação entre performance do Clube e poema impresso de Luiza Romão. **Fonte:** Autoria própria.

Note-se que, a despeito das alterações mais evidentes (sobretudo o sujeito do enunciado “só negar” e sua conjugação, bem como a extensão no final, no caso do poema impresso), a estrutura básica do poema se mantém. O fato de Victor declamá-lo coloca ainda uma questão frente à norma dos slams que impõe que os poemas sejam de autoria própria: até que ponto, no

caso das equipes, um integrante declamar poemas atribuídos a outro pode ser considerado “autoria própria”? Em que ponto pode deixar de assim ser?

Essa é uma prática de matéria organizada, sustentada por vetores técnicos que, por sua vez, sustentam todo um dispositivo de circulação dos enunciados, tecendo uma teia mediológica bastante específica. A seguir, focaremos especialmente nesses vetores técnicos de retomada dos poemas, voltando nosso olhar a três casos particulares em que os poemas atravessam redes mais complexas de transformação, de modo que denominaremos de “vetores técnicos de retomada” o conjunto de técnicas utilizadas pelos poetas para retomar poemas em diferentes atualizações, conjunto que incide diretamente sobre a configuração paratópica mais ampla do coletivo.

vetores técnicos de retomada: declamações individuais e final do rachão

Garantindo sua vaga para a próxima etapa do Rachão Poético a partir da performance que analisamos acima, o Clube Atlético Passarinheiro teve de participar de batalhas individuais durante o evento, desse modo permitindo que os poetas expusessem mais intensamente as particularidades de seus poemas no papel e no corpo. Dentre essas apresentações, destacaremos a declamação dos poemas “ideias de televisão” de Victor Rodrigues, um poema publicado sem título por Luiza Romão (ao qual nos referenciaremos usando o termo “poema sobre a Copa” por motivos que exporemos adiante) e ao poema “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, de Ni Brisant. Esses casos foram escolhidos por termos acesso direto a certa rede de circulação, e por serem os primeiros poemas individuais que foram apresentados reafirmar sua importância na própria gestão dos autores.

Declamado por Victor Rodrigues na semifinal contra o poeta Paulo (do time Trietê), o poema “ideias de televisão” já havia sido materializado anteriormente em pelo menos uma forma, publicada no livro *Sinceros Insultos*, lançado por Victor Rodrigues (edição do autor) em agosto de 2013. Embora saibamos que o poema provavelmente tenha sido declamado uma série de outras vezes, analisaremos somente a rede estabelecida entre o livro, a declamação no Rachão Poético, a publicação do vídeo dessa declamação no YouTube, e um segundo vídeo publicado por Victor Rodrigues em 2015.

Também sabemos que a afirmação de que se trata sempre do “mesmo poema” tem implicações teóricas bastante complexas, uma vez que em certo extremo poderíamos compreender que o texto *jamais* é o mesmo: para Debray,

A escolha de um caractere, o formato, a paginação, o espaçamento entre as palavras, a qualidade do papel utilizado têm também efeitos de sentido, visual e tátil, e essas formas gráficas antecipam o estatuto social do que é apresentado para ser lido (e, portanto, a recepção reservada pelo leitor). [...] Um poema não terá a mesma ressonância estética conforme for ou não acompanhado com suas margens e espaços em branco. A mesma foto, ocupando um quarto da página de um tablóide e transformada em cartaz de 4 x 3 metros, dará a impressão de ser uma foto diferente. (p. 101)

No entanto, a posição extrema que poderíamos derivar de passagens como essa (aquela que defende que cada atualização é um texto absolutamente singular) não nos parece compatível com uma teoria discursiva ou mesmo mediológica, uma vez que contempla certo viés unicamente inscricional/técnico (e incompleto), ignorando os processos das instâncias pessoa e escritor que atuam para que possamos reconhecer diferentes manifestações inscricionais como sendo sempre “o texto de tal autor” – na verdade, não temos dificuldades em encontrar casos como as adaptações televisas de romances como os de Machado de Assis, que mesmo sendo materializadas de maneira audiovisual, com uma série de qualidades diferentes em relação a sua primeira publicação (poderíamos discutir, ainda, as diferentes edições do texto puramente verbal), seguem sendo atribuídas ao autor. Embora pudéssemos atribuir esse fenômeno ao tamanho do sucesso editorial que Machado de Assis chegou a se tornar, não podemos ignorar o fato de que todas as “diferentes versões” partilham de pelo menos certos aspectos inscricionais – de natureza de interlíngua (ao menos num nível léxico/sintático), temática ou figurativa, para pensarmos em alguns – e do fato de que a autoria é justamente um nó que atua, e aí somos certamente levados a concordar com Foucault (2001), como uma função discursiva a fazer trabalhar processos de atribuição e regulação do caos das manifestações singulares. Diríamos, ainda, a partir da mediologia, que tais processos são extremamente violentos, na medida em que hierarquizam aspectos inscricionais e de circulação, apagam outros autores, silenciam suas condições de produção e deixam apenas vestígios materiais.

Nesse sentido, as retomadas dos mesmos poemas atuam como um processo violento de constituição da autoria, violência tomada como necessária para a transfiguração da conjunção das instâncias paratópicas. Ainda assim, também vimos como bastante problemática a consideração de que cada atualização dos poemas se configura unicamente como uma “repetição” exata, ignorando aspectos de seu eixo de formulação. Assim, a retomada é um vetor técnico que possibilita, simultaneamente, um trabalho com um texto cuja unidade é possibilitada por uma função-autor; um fazer-atravesar de diferentes normas sobre um texto-manifestação (que pode ou não ser registrado); e a gestão de certa cadeia de trabalho, uma vez que os poemas que o autor decide retomar e os modos pelos quais essas retomadas são feitas

também recaem diretamente sobre sua carreira e sobre a vida da própria rede de circulação do poema, que certamente também direciona as próximas retomadas.

Tendo alguma repercussão em certa comunidade, um poeta pode decidir por seguir retomando um poema ou não, por declamá-lo novamente de determinado modo ou não. Mas mesmo o sucesso ou o fracasso não podem sempre ser tomados como bússolas absolutas para a realização ou não de uma retomada: assim como um poeta pode deixar de declamar um poema “bem sucedido” (em termos de aceitação da plateia, notas nos slams de poesia ou requisições das pessoas para que ele o declame, por exemplo) devido a uma série de motivos que podem variar desde a própria relação pessoal do poeta com aquilo que declama até um medo de se tornar conhecido como “poeta de um só poema”, outro poeta (ou o mesmo) pode declamar constantemente um poema que apenas ele valore positivamente e que receba notas ruins, olhares feios ou mesmo comentários maliciosos, seja na esperança de “algum dia ser compreendido” ou como forma de protesto/afronta. A retomada nos parece, portanto, um fenômeno de fundamental importância para a compreensão das identidades que se constituem nas práticas que envolvem, de modo específico, a declamação de poemas e, de modo geral, todo o conjunto de práticas editoriais e de circulação dos textos.

Assim, guiados pelo funcionamento dos mídiuns, podemos afirmar que, assim como “uma bola chutada com sua forma redonda pode chegar ao gol com uma forma oval ou, até mesmo, quadrada” (DEBRAY, 1995, p. 62), também a vida de um poema pode ser transmutar ao longo de sua cadeia de transmissão (compreendida nos termos que apresentamos anteriormente). No capítulo anterior, aproximamos esses processos de retomada ao “modelo de propagabilidade” proposto por Jenkins, Green e Ford para referir estratégias de difusão de conteúdos / textos em uma cultura de conexão, destacando alterações nos espaços associados a esse espaço canônico; entretanto, é necessário compreender que esse modelo de propagabilidade afeta diretamente o próprio espaço canônico e a configuração paratópica do coletivo, relacionando-se mesmo a certa afirmação que emergirá nas entrevistas com os integrantes do grupo, que associa a contínua atualização dos poemas a partir de performances como um modo de mantê-los pulsantes, ampliar sua interpretação (Maingueneau, 2006, p. 72) nos lembrará que “o aumento das interpretações pede sempre mais interpretações: quanto mais interpretado é o texto, tanto mais enigmático ele é” e novamente mais digno de ser interpretado ele é).

Ainda que diversas dessas materializações coexistam (o poema impresso habitando o livro, as performances sendo registradas e colocadas juntamente a outros vídeos para streaming na internet), podemos afirmar que elas estão constantemente envolvidas em processos de

construção de cronografia (isto é, os modos pelos quais as coordenadas temporais se manifestam nas textualidades), seja a partir de localizadores como datas de publicação dos materiais na internet, seja a partir de localizadores cenográficos – enunciados nos próprios poemas / indiciados a partir da topografia apresentada ou a partir das próprias marcas corporais (o processo de envelhecimento aí atuando como um construtor discursivo dessa cronografia, embora também possamos pensar em outros indicadores, como cortes e cores de cabelo, vestimentas, talvez cicatrizes etc.)

Também nesse sentido, é importante notar que as diversas transformações de mídiun passíveis de acontecimento nem sempre seguem uma ordem predeterminada. Embora possamos advogar que o mais recorrente no caso dos poemas declamados em saraus e slams seja sua manifestação primária, vimos anteriormente que a maioria desses textos tem como parte de seu rito genético um processo de escrita e registro em papel bastante proeminente e, de todo modo, também podemos encontrar poemas que primeiramente encontram vida em páginas impressas e somente depois passam a ser declamados, ou que mesmo tendo sido declamados antes, seguem sendo retomados e se modificando.

Embora não tenhamos registros completos da rede de transformações do poema “ideias de televisão” de Victor Rodrigues, as seqüências discursivas a que temos acesso nos permitem afirmar que o poema se enquadra ao menos no último caso que citamos (um poema que, mesmo após ser publicado em livro, segue se modificando). Podemos assim traçar sua cronografia, constituída a partir das materializações a que tivemos acesso:

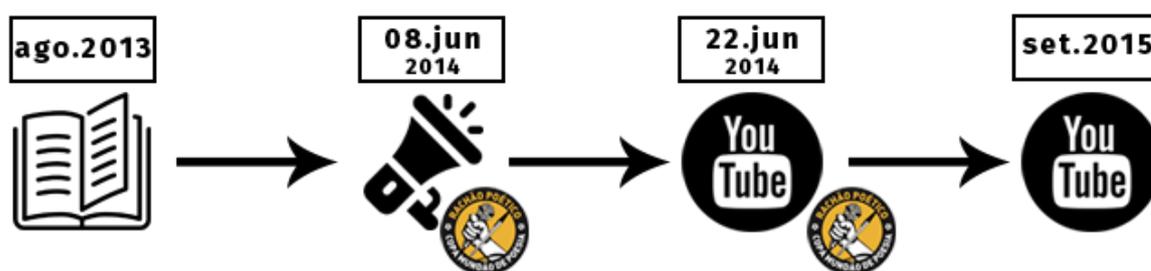


Figura 3.17. Cadeia de transformações do poema “Ideias de Televisão”. **Fonte:** Autoria Própria.

Sendo publicado no livro “Sinceros Insultos” em agosto de 2013, o poema foi apresentado na semifinal do Rachão Poético (performance posteriormente publicada no YouTube no canal Mundo em Foco, conforme afirmamos anteriormente⁵⁹) e, em setembro de

⁵⁹ Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Mundo em Foco (2014c).

2015, foi publicado no canal de Victor Rodrigues no YouTube⁶⁰ como parte de uma série de poemas declamados em formato de vlog, com apenas seus ombros e rosto sendo enquadrados pela câmera. Além de certas diferenças menores em termos de uso léxico (notamos diferenças léxicas apenas em um verso do poema), as diferentes materializações apresentam uma diferença significativa em termos do qualificador de Ação nas manifestações (com o livro apresentando ação nenhuma, a performance no Rachão tendo uma alta quantidade e a performance em vlog assumindo uma escala muito menor), além de a materialização impressa ser acompanhada por ilustrações:

<p>patifes superpops dizem ser mais você mulheres fabricadas e galãs de fachada apresentam fórmulas pra ser feliz mostram casas dos artistas pra te fazer aprendiz ídeos em larga escala não saia da sala é hora da audiência subir</p> <p>big brothers preparados dentro de um caldeirão amigos comercializados movidos à malhação é só falar que te escutam sem demora têm o melhor do brasil num domingo legal espetacular fantástico é fazer o que quiserem ensinar</p>	<p>sua cabeça ponto a ponto disputam até altas horas com o controle na mão te querem na programação então ensinam a moda que sua essência poda escolhem seu gosto modelam seu rosto quem topa tudo por dinheiro facilmente se acomoda quem liga primeiro garante seu posto [...]</p>
---	--

⁶⁰ Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Victor Rodrigues (2015).

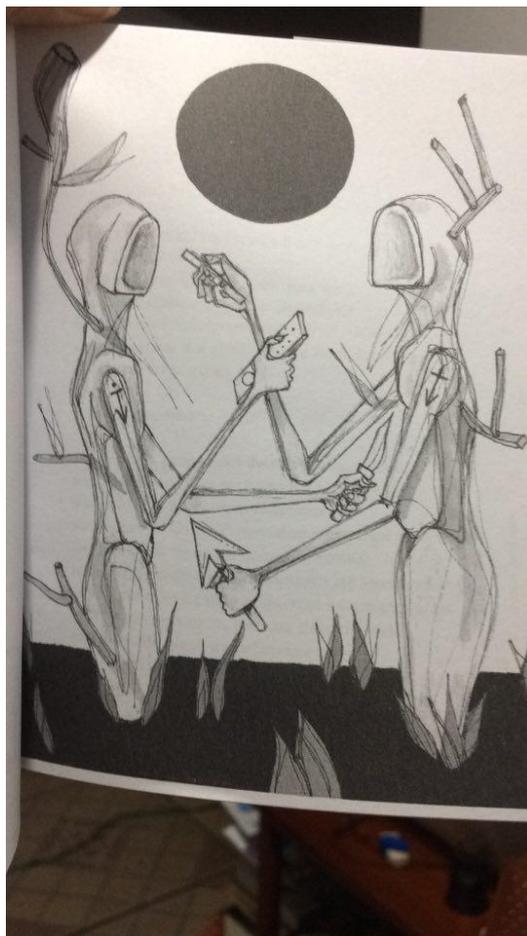


Figura 3.18. Ilustração do poema “ideias de televisão”. **Fonte:** Victor Rodrigues (2013).

Podemos afirmar que as ilustrações oferecem outro corpo ao poema: ao invés da voz e do corpo do autor (presentes nos vídeos), a ilustração presente no livro retrata duas figuras de estrutura corporal próxima à humana, ainda que robotizadas. No lugar de suas cabeças estão o que parecem ser televisores, leitura sustentada pelo fato deles portarem em suas mãos controles remotos, que apontam um para o outro – uma figura controla a outra. Ao alto, descansa o que parece ser um sol (embora o formato circular também nos permita indagar se não se trata da silhueta de um logo das emissoras de TV, uma vez que tais logos também possuem em sua maioria esse formato e a temática do poema dialogue diretamente com essa realidade – de fato, boa parte do poema acima é composta por citações a nomes de programas televisivos, em sua maioria da emissora TV Globo, conforme veremos abaixo). Na mão em que não seguram o controle, seguram armas brancas (facas), objetos estes que nos permitem resignificar os primeiros: não seriam, também os controles, armas? Ainda que na ausência de uma voz e de um corpo que declama o poema, poderíamos argumentar, assim, que a intensidade e a ação seguem presentes, materializados em outras semioses.

Em termos dos programas televisivos mencionados ao longo do poema de Victor Rodrigues, podemos levantar a citação de pelo menos 44 diferentes deles, seja a partir de uma retomada completa de seu nome (sobretudo os mais curtos, como “Ídolos”, “Superpop”, “Malhação”), uma retomada parcial (“caldeirão” ao invés de “Caldeirão do Huck”, “pânico” ao invés de “Pânico na TV”) ou retomada por aglutinação (“domingão legal espetacular” para retomar os programas “Domingão do Faustão”, “Domingo Legal” e “Domingo Espetacular”). Além de serem usados para tecer o código linguageiro do poema, as diferentes menções possuem ainda o papel de atuar como particitações (conferir nota de rodapé 58):

PROGRAMAS DE TELEVISÃO MENCIONADOS NO POEMA “IDEIAS DE TELEVISÃO”, DE VICTOR RODRIGUES		
Nome do Programa / Quadro	Emissora	Período de Transmissão Original*
		<small>* Aqui, entenda-se “presente” por “primeiro semestre de 2018”.</small>
SuperPop	Rede TV	1999 – presente
Mais Você	Rede Globo	1999 – presente
Casa dos Artistas	SBT	2001 – 2004
O Aprendiz	Record TV	2004 – 2014
	Rede Bandeirantes	2018 – presente
Ídolos	SBT	2006-2007
	Record TV	2008-2012
Big Brother Brasil	Rede Globo	2002 – presente
Caldeirão do Huck	Rede Globo	2000 – presente
Malhação	Rede Globo	1995 – presente
O Melhor do Brasil	Record TV	2005 – 2014
Domingão do Faustão	Rede Globo	1989 – presente
Domingo Legal	SBT	1993 – presente
Domingo Espetacular	Record TV	2004 – presente
Fantástico	Rede Globo	1973 – presente
Ponto a Ponto	Rede Globo	1996
Altas Horas	Rede Globo	2000 – presente
Topa Tudo por Dinheiro	SBT	1991 – 2001
Pânico na TV	Rede TV	2003 – 2012
Show da Fé	Rede Bandeirantes	1997 – presente
Tudo é Possível	Record TV	2005 – 2012
Alta Rotação	RBI	2007 - ?
Sessão da Tarde	Rede Globo	1974 – presente
Tela Quente	Rede Globo	1988 – presente
No Limite	Rede Globo	2000 – 2009
Passa ou Repassa	SBT	1987 – 2000; 2013 – 2016; 2018 - presente
Se Vira nos 30 (quadro do programa Domingão do Faustão)	Rede Globo	2002 – presente
Vale a Pena Ver de Novo	Rede Globo	1980 – presente
Os Trapalhões	Rede Globo	1969 – 1994

Sai de Baixo	Rede Globo	1996 – 2002; 2013
	Canal Viva	2013
Jogo Aberto	Rede Bandeirantes	2007 – presente
Jornal Hoje	Rede Globo	1971 – presente
Jornal Nacional	Rede Globo	1969 – presente
Horário Eleitoral Gratuito	Todas emissoras de TV Aberta	1965 – presente
Zorra Total	Rede Globo	1999 – 2015
Porta da Esperança	SBT	1984 – 1996
A Praça é Nossa	SBT	1987 – presente
Casos de Família	SBT	2004 – presente
A Grande Família	Rede Globo	2001 – 2014
Amor & Sexo	Rede Globo	2009 – presente
Namoro na TV	SBT	2007
TV Fama	Rede TV	2000 – presente
Fantasia	SBT	1997 – 2000; 2007 – 2008
Cidade Alerta	Record TV	1996 – 2005; 2011 – 2011; 2012 – presente
Brasil Urgente	Rede Bandeirantes	1997 – presente
Tudo a Ver	Record TV	2004 – 2006; 2006 – 2009; 2009 – 2009; 2010 – 2012; 2013 – 2013; 2014 – 2014

Tabela 3.3. Programas de televisão mencionados no poema “ideias de televisão”. **Fonte:** Autoria própria.

Ainda que pudéssemos nos deter de modo mais detalhado em cada uma das materializações do poema, no entanto, por ora nos interessa olhar para os modos como cada um dos poetas do Clube Atlético Passarinheiro realiza os processos de retomada dos seus poemas, particularizando-se dentro da configuração paratópica mais ampla do coletivo e simultaneamente a constituindo. Os modos de retomada acima diferenciam-se daqueles adotados por Luiza Romão para a retomada de seu próprio poema “Palpites da Copa” declamado na semifinal do Rachão Poético: declamado por Luiza durante o evento⁶¹, poucos dias depois o poema recebeu uma diferente gravação audiovisual em que vemos a poeta declamar diretamente à câmera, a céu aberto, vestindo a camiseta do Clube Atlético Passarinheiro e portando a medalha obtida com a vitória da equipe na disputa, indício cronográfico (não mencionado como tal, na medida em que em nenhum momento no vídeo ou em suas informações se menciona o Clube ou o Rachão Poético) de que o vídeo, de fato, foi gravado entre os dias 08 e 11 de junho de 2014, quando foi publicado no canal Jacqueline Castro no YouTube com o título “O melhor vídeo sobre a Copa”⁶². Posteriormente, o poema foi publicado no livro *Coquetel Motolove* (2014, Selo Doburro), sem título.

⁶¹ Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Mundo em Foco (2014b).

⁶² Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Jacqueline Castro (2014).

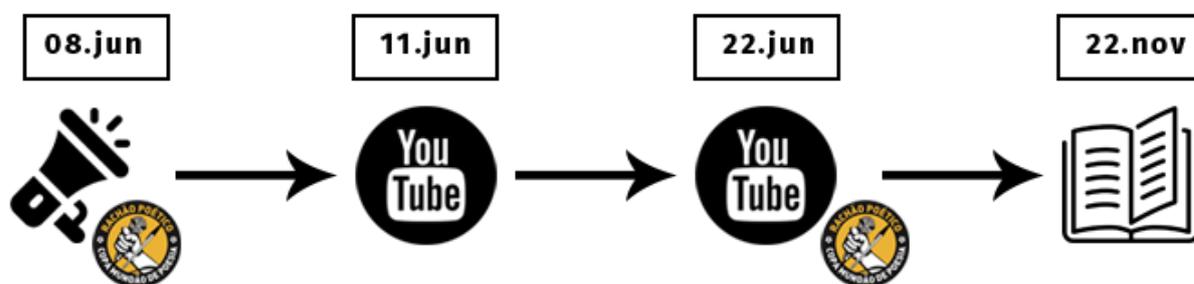


Figura 3.19. Cadeia de transformações do “Poema sobre a Copa”. Fonte: Autoria Própria.

<p>Era pra ser de várzea, te fizeram Itaquerão. Era pra ser pelota, pelada Pedala, Pelé, projeto de pátria, bola no pé mas virou World Cup pro elenco de estrelas, investimento estratosférico, não sei mais o nome dos teus astros, por isso escalo o que vejo no estádio:</p>	<p>Fiat na zaga; Adidas pelo meio; BR cruza pra Unimed lá vem Semp Toshiba olha o Habbibs chegando LG com Liquigaz, e é GOOOOOOL!!! (Linhas áreas inteligentes) [...]</p>
---	---

Nesse caso específico, mais do que as transformações ocorridas em termos inscricionais dos poemas, chama-nos a atenção o fato de o YouTube atuar como um vetor técnico que possibilita a emergência de um tipo específico de espaço associado: os comentários em vídeo. Diferentemente da performance, que é passível de ser comentada e mesmo resenhada somente em uma plataforma diferente daquela em que ela se manifesta (se a performance se dá no teatro, suas resenhas poderão emergir em materiais impressos, postagens na internet, mas dificilmente haverá uma performance para falar sobre a performance), o YouTube permite a coexistência do vídeo hospedado pelo usuário no site e comentários dos outros usuários, em geral disponíveis para visualização pública.

Não tardou para que o vídeo recebesse uma série de comentários poucas horas e dias depois, deslizando as instâncias paratópicas para diferentes direções. Dentre os comentários, destacamos 9 para uma breve análise:

<p>Comentário 1 Golaço da Passarinha... / Falou quem tem experiência em ganhar caneco... / Parabéns, nêga!</p>
<p>Comentário 2 Excelente video . parabéns . A mídia comprada não vai mostrar . mais quem precisar deles... Juntos somos nação .pena que 90% brasileiros estão anestesiados , foram manipulados pela midia e são individualistas</p>
<p>Comentário 3 Essa, do vídeo, é a verdadeira copa das copas. A copa da verdade. A outra, a da Fifa, é a copa da vergonha. Da vergonha de um país que, submisso, se abaixou tanto que mostrou os fundilhos. Excelente vídeo!</p>
<p>Comentário 4 NOSSA MANO! GOSTARIA DE CASAR COM ESSA GAROTA... MUITO BOM MESMO. NUNCA TINHA OUVIDO PALAVRAS TÃO BELAS. É EM PESSOAS COMO VOCÊ QUE DEVEMOS SE ORGULHAR! MEUS PARABÉNS!!!</p>
<p>Comentário 5 Sesc Itaquera, SDDS ♥</p>
<p>Comentário 6 O dinheiro mal gasto pelo governo tem origem nas pessoas que esta criatura aí ajudou a eleger! Agora fica aí posando de protesto!</p> <p>E o Itaquerão é obra da vida do Corinthians! Apenas aproveitando a onda usou-se para a Copa! E lá não foi investido nenhum dinheiro público não! Apenas como estímulo e para ser usado para a Copa, recebeu incentivos fiscais e renúncia de impostos só isso!</p> <p>O pior é que esta criatura vai ficar se achando por causa desse vídeo!</p>
<p>Comentário 7 que moça mais chata.</p>
<p>Comentário 8 Maconha!!!</p>

Tabela 3.4. Comentários retirados do “Melhor vídeo sobre a copa” no YouTube. **Fonte:** Autoria própria.

Em termos da instância pessoa, a paratopia criadora se manifesta aqui como um entrelaçamento complexo entre pelo menos duas posições discursivas, que parecem assumir como base do poema certa figura-escritora militante, parafraseando tal caráter militante de diferentes modos de acordo com os posicionamentos em que se inscrevem: o primeiro conjunto de sequências indicia uma militância ligada ao ato de “falar verdades” (comentário 3), de “ser motivo de orgulho” – a ponto de o comentarista manifestar um interesse por casar-se com a poeta (comentário 4) – e que se mostraria não-alienado (comentário 2). Os comentários 1 e 5 traçam, ainda, aspectos da instância escritor, mencionando o Clube Atlético Passarinheiro ao denominar Luiza “passarinha” e possivelmente retomando a realização do Rachão Poético ao

comentar “Sesc Itaquera, SDDS ♥”, indício de que a pessoa a comentar provavelmente acompanhou a performance do Clube.

Já os comentários de 6 a 9 inscrevem-se em determinados regimes parafrásticos em que o viés “militante” mencionado é compreendido não como motivo de valoração positiva, mas justamente como razão de uma valoração *negativa*: o comentário 6 não apenas denomina Luiza Romão uma “criatura”, como também afirma que ela “posa de protesto”, levando a configuração paratópica a um tropismo de “pseudo-militância”, necessariamente a associando com uma determinada agenda partidária (“o dinheiro mal gasto pelo governo tem origem nas pessoas que esta criatura aí ajudou a eleger”)⁶³. Por sua vez, os comentários 7 e 8, bastante breves, mas não menos significativos, chamam a poeta de “Chata” e mesmo de “maconheira”, a partir de relação sinonímica com a exclamação “Maconha!!!”, ainda que não possamos afirmar certamente se tal comentário adquire aqui conotação positiva ou negativa.

Poderíamos assim organizar uma cartografia desse deslizamento das instâncias pessoa e escritor:

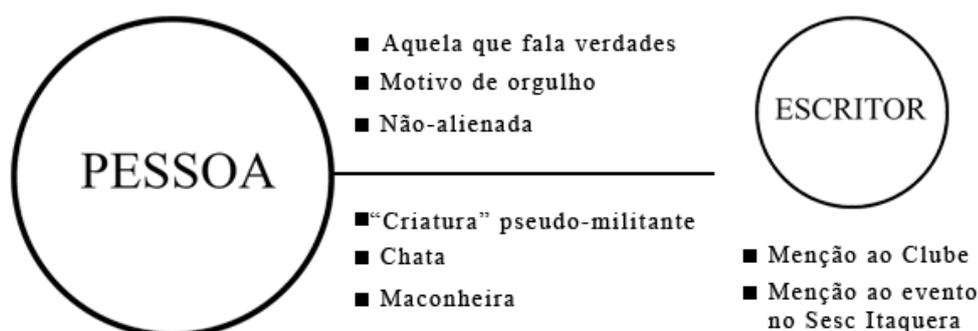


Figura 3.20. Configuração das instâncias pessoa e escritor no caso de Luiza Romão. **Fonte:** Autoria própria.

Ainda que não possamos afirmar com certeza, podemos supor que um dos motivos pelos quais o número de comentários em tal vídeo se destacou em relação a outros vídeos do Clube se deu pela própria utilização do título (“O melhor vídeo sobre a Copa”) e sua postagem no portal de esportes Trivela UOL (onde circulou sob o título “Uma das críticas mais criativas à Seleção veio em forma de poesia”). Nesse sentido, não apenas a utilização da temática da Copa

⁶³ O governo mencionado pelo comentário se refere ao governo federal exercido, à época, por Dilma Rousseff, presidenta filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT) e primeira mulher a exercer o cargo de chefe de Estado e de governo no Brasil. Há aqui a construção de uma cadeia parafrástica que identifica as críticas constituídas ao longo do poema como “críticas de quem elege o PT” e, ao identificar a poeta como “petista”, também a classifica como “criatura”.

parece ter sido tomada como propícia e seus gestos inscricionais elogiados, mas também os vetores técnicos utilizados para otimização das buscas no YouTube foram utilizados corretamente, com o título atuando como uma forma fácil de ser encontrado nos buscadores e mesmo servindo como um call-to-action (uma chamada para ação) para que os usuários cliquem sobre o vídeo.

Essas estratégias de retomada diferenciam-se ainda das utilizadas em um terceiro caso, que diz respeito ao livro-poema “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, de Ni Brisant⁶⁴. Quando declamado na apresentação do Rachão Poético por Ni Brisant e pelos outros integrantes do Clube Atlético Passarinheiro (e assim levando-os à vitória na competição)⁶⁵, alguns dos micro-poemas que compõem o poema maior já haviam circulado ao menos em uma postagem no blog de Ni Brisant no dia 7 de novembro de 2013 em que o poeta elencava 25 palavras seguidas de breves definições. As palavras eram:

Água	Fardas	K	Ócio	Vento
Boxe	Garoa	Lobisomem	Pódio	Whisky
Bahia	Horas	Montanha	Riacho	Xadrez
Ciúmes	Inverno	Mãe	Sorvete	Yes
Doutor	Jardim	Navio	Saudade	Zero

Tabela 3.5. Conjunto de micropoemas postados por Ni Brisant em novembro de 2013. **Fonte:** Autoria própria.

Mãe: Reticências, só por garantia de nunca acabar.

⁶⁴ A análise sobre o caso de “Se eu tivesse meu próprio dicionário” foi publicada por nós em um artigo completo no periódico *Pontos de Interrogação* (cf. PINTO, 2017).

⁶⁵ Cf. Referências do corpus e guia de links > Vídeos Mencionados > Mundo em Foco (2014a).



Figura 3.21. Screenshot de 2018 da postagem “Se eu tivesse meu próprio dicionário” postada em 2013 no blog de Ni Brisant. Fonte: Blog de Ni Brisant.

Já na apresentação na final do Rachão Poético, foi declamado um total de dezenove micropoemas, dentre os quais treze não haviam circulado na postagem original. O modo de inscrição dos poemas também se transformava drasticamente, não apenas expandindo as definições de alguns deles (como o poema “mãe”), mas também pela própria dinâmica dos poetas declamando, com Victor Rodrigues e Luiza Romão também apresentando alguns dos micropoemas compostos originalmente por Ni Brisant e assim compondo uma performance conjunta:

Amigo	Cachaça	Sonho da Valsa	Garoa
Água	Whisky	Jardim	Retirante
Paixão	Yes	Horizonte	Sorriso
Ciúmes	Travesti	Felicidade	Mãe
Divórcio	Abraço	Montanha	

Tabela 3.6. Conjunto de micropoemas apresentados pelo Clube no Rachão. Fonte: Autoria própria.

Ni	Se eu tivesse meu próprio dicionário, “Água” seria vitamina pra sertanejo. “Água” seria vitamina pra sertanejo!
Luiza	“Paixão” seria quando a vida nos dá orvalho e a gente tem sede de cachoeira. “Ciúmes” quando um filme de ficção, com pelo menos 1 ator fantasma,
Luiza e Victor	Ou não
Luiza	“Divórcio”, “separação”, é quando duas pessoas guardam o amor tão bem, tão bem, mas tão bem... que até esquecem
Victor	“Cachaça” seria um adesivo pra alma, pro coração. Cuidado quando for descolar.

Interessa notar que a diferença na seleção de micropoemas apresentados no Rachão Poético e na postagem no blog também existe em outras apresentações de Ni Brisant. Seguindo o padrão do enunciado “Se eu tivesse meu próprio dicionário...”, Ni altera as ordens dos micropoemas a cada apresentação, amplificando a singularidade geral das mesmas – se no caso de Victor e de Luiza as diversas “versões” dos poemas já se mostravam consideravelmente distintas entre si, ainda que mantendo um conjunto de qualidades, no caso de “Se eu tivesse meu próprio dicionário” esse sistema de técnicas de retomada dos poemas adquire certa complexidade notável, de modo que não apenas a performance geral seja distinta, como também cada poema possa ser alterado individualmente.

Veja-se, abaixo, uma comparação entre o conjunto de “definições” (em ordem de ocorrência no texto) que constam em cada vez que “Se eu tivesse meu próprio dicionário” se atualiza (ora como livro, ora como um conjunto de poemas declamados em um sarau, em um slam...), tomando como base a postagem no blog, a performance no Rachão Poético com o Clube Atlético Passarinheiro, a performance no Slam do Corpo e a publicação em livro, feita no final de 2014 (ano de realização dos dois slams aqui comparados):

Se eu tivesse meu próprio dicionário			Postagem no Blog	Rachão Poético	Slam do Corpo
Abraço	Fome	Pódio	Água	Amigo	Água
Água	Forró	Poesia	Boxe	Água	Abraço
Amigo	Garoa	Poeta	Bahia	Paixão	Forró
Amor	Goleiro	Quadril	Ciúmes	Ciúmes	Vento
Aspas	Graça	Retirante	Doutor	Divórcio	Poesia
Bahia	Gratidão	Riacho	Farda	Cachaça	Óculos
Boxe	Herói	Saudade	Garoa	Whisky	Amor
Brincar	Horas	Solidão	Horas	Yes	Felicidade
Cachaça	Horizonte	Sombra	Inverno	Travesti	Jardim
Canibal	Inferno	Sorvete	Jardim	Abraço	Garoa
Canos	Introspecção	Teletransporte	K	Sonho da Valsa	Sorriso
Ciúmes	Inverno	Torneira	Lobisomem	Jardim	Mãe
Corda	Jardim	Travesti	Montanha	Horizonte	Whisky
Cumprimento	K	Umbigo	Mãe	Felicidade	Cachaça
Dentro	Lobisomem	Utopia	Navio	Montanha	Travesti
Desperdício	Mãe	Último	Ócio	Garoa	Navio
Dinheiro	Mentira	Vento	Pódio	Retirante	Horizonte
Divórcio	Montanha	Vírgula	Riacho	Sorriso	Retirante
Doutor	Morte	Whisky	Sorvete	Mãe	
Encantado	Natal	Xadrez	Saudade		
Engarrafamento	Navio	Yes	Vento		
Espanto	Nunca	Zelo	Whisky		
Eternidade	Ócio	Zero	Xadrez		
Farda	Óculos		Yes		
Felicidade	Paradoxo		Zero		
Filho	Parque				

Tabela 3.7. Comparação entre os conjuntos de micropoemas apresentados por Ni Brisant e pelo Clube em diferentes situações. **Fonte:** Autoria própria.

Se pensamos em termos de efeitos gerais de sentido, em cada uma dessas atualizações as performances materializam linhas temáticas diferentes, cuja ordem é importante para a realização dos variados momentos das apresentações (semelhante à linha de construção narrativa do primeiro poema apresentado pelo Clube Atlético Passarinheiro). Nenhuma dessas materialidades parece ser tomada como uma “referência-base” acima da qual as outras se constroem – ainda que apresente a grande maioria dos poemas, mesmo o livro deixa outras de fora (como “sorriso”), além do fato de ter sido lançado quando essas sequências já estavam em processo de retomada e os poemas por vezes se expandirem durante o processo. Vejam-se,

abaixo da figura de capa do livro e como indício dessas expansões, as variações do micropoema “mãe”, que apresentamos acima:



Figura 3.22. Capa do livro “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, de Ni Brisant. **Fonte:** Ni Brisant (2014).

“Mãe”	
Modo de Circulação	Atualização do Poema
Postagem no Blog	“Reticências, só por garantia de nunca acabar.”
Rachão Poético	“Reticências, só por garantia de nunca acabar nem precisar de palavra que explique. Ficaria ali ao pé da página pra gente nunca esquecer que é raiz.”

Tabela 3.8. Comparação entre duas atualizações do micropoema “Mãe”. **Fonte:** Autoria própria.

Ainda que não nos detenhamos em uma análise da imagem da capa do livro ou de outras ilustrações, interessa salientar que sua versão impressa é feita em tamanho ainda menor que as típicas edições de bolso, não possuindo mais de 5 centímetros de largura e trazendo um micropoema por página – fator técnico que também delimita o espaço para caracteres e que parece impor sobre a lógica global do produto certa brevidade de sua textualidade.

Já os das mudanças ocorridas nos micropoemas são particularmente representativos da mobilização das diferentes normas por parte de Ni Brisant para a constituição de suas performances (característica que incorpora ao modo de fazer performances do próprio Clube Atlético Passarinheiro, seja ao declamarem “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, seja no modo como trazem diferentes micropoemas individuais em suas apresentações mais amplas). Se retomamos o gráfico proposto por Muniz Jr (2009, p. 12) que citamos no capítulo 2, podemos pensar que as diferentes normas (N) a atravessar o texto (T) podem se revestir ora por critérios de ambiente de performance (a escolha dos micropoemas e o modo como eles são apresentados pode variar de um sarau para um slam), ora por motivos temáticos desses mesmos eventos (a performance pode variar se realizada em um ambiente com temáticas mais “militantes”, mais “irreverentes”, mais “cômicas”...), dentre outros possíveis critérios, assim modificando o estatuto tanto do texto (conforme vimos acima) e também das normas (diante de uma reação da plateia, por exemplo).

Poderíamos mobilizar como caso indiciário desse funcionamento a declamação do micropoema “Travesti” no Rachão Poético e no sarau Encontro de Utopias: enquanto a performance no Rachão Poético se dá de modo leve, mesmo provocando risos na plateia, a declamação no Encontro de Utopias em 2016 – sarau de teor mais militante e organizado no Centro Cultural São Paulo – se deu em um tom geral mais solene e sério, com a textualidade do micropoema se expandindo e Ni Brisant acrescentando um trecho à sequência que expressa verbalmente esse tom mais solene:

“Travesti”	
Modo de Circulação	Atualização do Poema
Rachão Poético	“Mulher que nasceu com a vagina em braile alto relevo”
Encontro de Utopias	“Mulher que nasceu com a vagina em braile alto relevo e, exatamente por isso, exige muito mais respeito”

Tabela 3.9. Comparação entre duas atualizações do micropoema “Travesti”. **Fonte:** Autoria própria.

Assim, ainda que Maingueneau (2006, p. 139) aproxime o espaço canônico do regime delocutivo em que o autor “se oculta diante dos mundos que instaura” e eleja o espaço associado como aquele em que de fato haveria o deslizamento das três instâncias paratópicas, o ato de

declamar “os mesmos poemas” em diferentes situações (isto é, aquilo que aqui denominamos “vetores técnicos de retomada”) não apenas se mostra como modo poderoso de ajustar esses poemas em termos de sua malha textual e prosódica, como também atua como um dispositivo inscricional (isto é, um dispositivo de espaço canônico) que, no entanto, mobiliza também as instâncias pessoa e escritor, na medida em que a malha textual se confunde com “o próprio autor”, presente diante da plateia, produzindo tal presença nos movimentos que descrevemos acima e assim conjugando espaço canônico e espaço associado de uma maneira bastante particular – aquilo que o poeta declamado é diretamente associado a sua própria figura de autor. Nesses casos, a própria autoria é, portanto, obra.

conclusões e apontamentos

Ao longo deste trabalho, buscamos compreender as identidades que emergem das práticas de declamação poética nos slams de poesia a partir do caso do Clube Atlético Passarinho, mobilizando como conceitos principais o conceito de *mídiun* (proposto por Régis Debray e incorporado à AD por Dominique Maingueneau) e de *paratopia* criadora, conceito teórico-metodológico utilizado por Maingueneau para a investigação dos fenômenos de autoria, sobretudo no que diz respeito ao discurso literário.

Inicialmente, traçamos um arquivo sobre o que poderíamos nomear como as condições de produção dessas discursividades, sublinhando que a historiografia dos slams de poesia também se configura como fenômeno discursivo, apoiado em uma ampla rede de materialidades editoriais, em instituições próprias para seu controle/manutenção e em uma galáxia de corpos que carregam a prática dos slams de poesia em suas próprias vozes e gestualidades.

Em seguida, discorreremos sobre os modos como, sob uma perspectiva discursiva, podemos tomar o próprio corpo como dispositivo comunicacional e como instância de inscrição autoral, de maneira que diferentes qualificadores de performance (como a intensidade da voz, a presença ou ausência de gestualidades, a velocidade com que os poetas declamam seus versos, dentre outros) atuam como diferentes jeitos de levar um texto a público – nesse sentido comparando-se a práticas editoriais numa acepção mais ampla e mobilizando práticas mediológicas específicas.

Finalmente, nos detivemos sobre a emergência do coletivo Clube Atlético Passarinho, delineando certas características do evento *Rachão Poético*, circunstância em que o coletivo se apresentou pela primeira vez. Em relação ao modo pelo qual o evento se constituiu, notamos um conjunto de normas divergentes daquelas propostas pelas instituições internacionais fomentadoras dos slams (particularmente a *Fédération Française de Slam Poésie* e a *Poetry Slam, Inc.*), sendo que a utilização de uniformes de time e a nomeação das etapas do slam seguindo uma analogia com o futebol agem como indícios de uma identidade em que a utilização de um humor específico sobrepõe-se a outras temáticas e a outros modos de fazer poético.

Ainda nesse sentido, compreendemos que essas características não se demonstram exclusivas do *Rachão*, sendo também indiciadas em casos como o *Menor Slam do Mundo*, apresentado no primeiro capítulo, e mesmo os casos que não se utilizam necessariamente do humor (como o *Slam da Guilhermina*, o *Slam Resistência* ou o próprio *Slam BR*) se utilizam

de formatos distintos do slam em sua configuração (por vezes incorporando saraus, debates e peças de teatro em sua grade de evento). Da mesma forma, essas características não se colocam como "externas" ao modo como as manifestações linguísticas ocorrem nesses ambientes, desde o nível prosódico a níveis léxicos, com as identidades se corporificando nessas manifestações.

Ao considerarmos toda essa rede de fenômenos como constitutiva do trabalho inscricional de um coletivo específico e, ainda, de sua autoria, adotamos uma perspectiva simultaneamente mediológica e discursiva, encontrando nos vestígios materiais de parte da produção poética do Clube um conjunto de características definidoras de sua identidade autoral, quais sejam:

(1) Utilização de sobreposições temáticas em suas textualidades, dentre as quais se destaca a sobreposição futebol - piriguismo, base de sua primeira performance e a partir da qual se derivam outras temáticas;

(2) Consonância entre essas movimentações temáticas e certos movimentos nos qualificadores de sua performance em termos da escala de Whitmore, dentre os quais destacamos certa oscilação de intensidade, ação e tempo, de modo em que os momentos mais "tensos" da declamação coincidiam com uma intensidade e uma ação mais marcados e os momentos mais humorísticos coincidiam com qualificadores mais amenos;

(3) Em relação à condição complexa e paratópica da existência do coletivo, podemos afirmar que ela se manifesta mesmo nos uniformes que os poetas utilizam – ainda que declamem sobre seu pertencimento a certo “futebol amador”, os poetas carregam em seus peitos o logo de uma empresa de renome internacional (o Twitter), do mesmo modo como os grandes times carregam seus patrocinadores – exceto pelo fato de que a utilização pelo coletivo é feita sem motivação financeira, mas com motivação simbólica e possivelmente humorística;

(4) Tanto na declamação coletiva quanto nas declamações individuais, destacamos a existência de técnicas de retomada de poemas que já haviam circulado previamente em diferentes materialidades, ao que denominamos de "vetores técnicos de retomada", considerando que tais técnicas tem relação direta com a organização da matéria e implicam um movimento incisivo (mesmo violento) de consolidação de autorias a partir de um trabalho inscricional;

(5) A partir dessas considerações, podemos afirmar que, a despeito de sua configuração paratopica apoiar-se sobretudo em uma instância inscridor, delineia-se uma instância escritora em que a atualização "dos mesmos poemas" se mostra como gesto de manutenção de uma carreira no campo da literatura, e em que a instância pessoa se mostra relacionada a tropismos apoiados tanto nos valores imaginados pelas comunidades slammers (como "democracia",

"acesso a informação", "poesia marginal") quanto em tropismos mais específicos, sobretudo no caso de Luiza Romão (a quem se ligaram adjetivos como "partidária", "revolucionária", mas também "maconheira" e o substantivo "criatura");

(6) Ainda mantendo em mente tais tropismos, é necessário ressaltar que no caso aqui analisado o espaço associado (tal qual definido originalmente por Maingueneau) especificamente a Luiza Romão se indiciou mais amplo - o que podemos associar tanto a maior circulação e à temática de sua obra, mas que também poderíamos problematizar como ligados à sua condição de sujeito-autora-mulher: a despeito de também tratarem de temáticas tidas como "críticas", os vídeos citados de Victor Rodrigues e de Ni Brisant em geral não suscitaram comentários na plataforma YouTube, ao passo em que o vídeo de Luiza recebeu tanto comentários a favor daquilo que ela declamava quanto contra sua manifestação: de todo modo, nos parece um dado interessante o fato da maioria dos comentários ter sido realizada por homens, e o fato de tanto entre os poemas a favor da autora quanto contra constar certa intimidade que os permitia tanto a chamar de "criatura" ou "maconheira" (comentários que podemos julgar como pejorativos) quanto a expressar um desejo por "casar-se" com a autora, em oposição a somente expressar admiração por seu trabalho.

Todas essas considerações nos levam à compreensão de que, no caso das identidades constituídas a partir dos slams de poesia e especificamente no que diz respeito ao Clube Atlético Passarinheiro, não apenas *corpo é texto*, como também frequentemente *o texto performático é tomado como o próprio autor*, fenômeno ampliado pelas normas que atravessam toda a comunidade (que aceita apenas poemas "de autoria própria") e que possui como efeito um apagamento da construção clássica de "eu-lírico" e certo borramento das instâncias pessoa, escritor e inscitor. De modo similar, borram-se os limiares entre espaço canônico e espaço associado, na medida em que as aparições públicas dos poemas atuam simultaneamente como modo de construir sua obra e de dar-se a ver como autor.

Em termos teóricos, essas conclusões apontam para a necessidade de aprofundamento investigativo a partir da ampliação de corpus e a partir do foco em um conjunto mais amplo de casos, para que possamos testar ainda mais os limites entre espaço canônico e espaço associado. Ainda que nosso trabalho tenha se voltado primordialmente aos conceitos de *mídiu* e de *paratopia criadora* (com foco na instância inscitor), também nos parece terem se delineado certos indícios do comportamento das comunidades discursivas, que parecem se configurar não apenas pelo modo como mobilizam os códigos languageiros, como se nomeiam e como sustentam seus valores (bem como pelos próprios valores que sustentam), mas ainda pelo modo

como gerem seus trabalhos inscricionais – os modos pelos quais gerem suas formas de violência mediológica.

Também salientamos que os resultados aqui observados foram constituídos a partir deste corpus específico e que de modo algum este trabalho cobriu exaustivamente a produção dos poetas participantes dos slams de poesia no Brasil ou mesmo do próprio Clube Atlético Passarinheiro, que após sua participação no Rachão Poético seguiu atuando em outros eventos e produzindo uma série de materiais (conforme vimos no capítulo 3), também produzindo uma performance inteira apresentada de modo isolado, fora dos slams e dos saraus (configurando-se, portanto, como material *spoken word*), lançando outros livros e postando mais produtos em redes digitais.

Até o momento, acreditamos que esses materiais – e os demais materiais produzidos por um conjunto considerável de autores do país e do mundo – não tem recebido a devida atenção dos analistas do discurso e dos estudiosos das materialidades da cultura, ainda que cada vez mais possamos encontrar conteúdos sobre a temática dos slams de poesia sendo produzidos por seus próprios participantes e por alguns estudiosos interessados em seu caráter performático. Acreditamos também que um aprofundamento futuro nesses materiais possa gerar resultados profícuos em relação ao modo como compreendemos as vidas e as transformações das comunidades discursivas (neste caso em particular, os coletivos, as redes e as galáxias de poetas) e também os regimes que presidem o funcionamento dos mídiun, dos fenômenos de transmissão/discursivização e dos próprios modos de “subjeter-se autor” na contemporaneidade, assim nos apropriando ainda mais de um fazer-AD e de um fazer-ciência que não se limitam apenas à compreensão *dos textos, das autorias* ou mesmo *dos efeitos de sentido*, mas entrelaçam essas unidades para entender como elas interferem em nossos corpos e são por eles interferidas, como elas transfiguram nossas identidades e são por elas transfiguradas, como elas constituem o andamento de nossas vidas e são por ele constituídas.

O voo só depende de quem voe.

referências do corpus e guia de links

livros ⁶⁶

BRISANT, Ni. *Revolução dos Feios*. São Paulo: Selo Povo, 2017.

_____. *Se eu tivesse meu próprio dicionário*. São Paulo: Edição do autor, 2014.

_____. *Para Brisa*. São Paulo: Edição do autor, 2013.

_____. *Tratado sobre o coração das coisas ditas*. São Paulo: Edição do autor, 2011.

RODRIGUES, Victor. *Deuses fazendo bolo ou ingredientes pra nascer de novo*. São Paulo: Patuá, 2017.

_____. *Aprender Menino*. São Paulo: Edição do autor, 2014.

_____. *Versos para aumentar o mundo*. São Paulo: Selo Doburro, 2014.

_____. *Sinceros Insultos*. São Paulo: Edição do autor, 2013.

_____. *Praga de Poeta*. São Paulo: Edição do autor, 2012.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selo Doburro, 2017.

_____. *Coquetel Motolove*. São Paulo: Selo Doburro, 2014.

páginas no facebook

Brasil Slam Poetry: [/brasilpoetryslam](#)

Clube Atlético Passarinheiro: [/passarins](#)

Coquetel Motolove (Luiza Romão): [/coquetelmotolove](#)

Menor Slam do Mundo: [/menorslamdomundo](#)

Ni Brisant: [/nibrisant](#)

Poetry Slam, Inc: [/poetryslaminc](#)

Praga de Poeta (Victor Rodrigues): [/pragadepoeta](#)

Primeiro evento do Rachão Poético: [/events/1499369073607960](#)

Slam BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada: [/poetryslambrasil](#)

Slam da Guilhermina: [/slamdaguilhermina](#)

Slam National et Coupe du Monde: [/grandslamnationaletcoupedumonde](#)

Slam Rachão Poético: [/slamrachaopoetico](#)

⁶⁶ Aqui foram incluídos também os livros publicados por Luiza Romão, Ni Brisant e Victor Rodrigues nos anos posteriores aos dados analisados ao longo desta dissertação.

Slam Resistência: [/slamresistencia](#)

canais no youtube

Luiza Romão: [/channel/UCNEWSH274szjIPuAmMjYqBg](#)

Mundo em Foco (vídeos do Rachão Poético): [/user/Mundoemfoco](#)

Ni Brisant: [/user/NiBrisant](#)

Victor Rodrigues: [/channel/UC6YwfAiz7P1S5yTJR1iGTFw](#)

Sociedade dos Poetas Livres (vídeos do SLAM BR, dentre outros): [/user/hackalandia](#)

vídeos mencionados ⁶⁷

introdução

REDE TVT, 2016. “Luiza Romão: a arte e a mulher”. Postado no YouTube no dia 09 de abril. <<https://www.youtube.com/watch?v=OjwicAYXn9I>>

capítulo 1

Emerson Alcalde, 2017. “TOP 5 SLAM | MANOS | História”. Postado no YouTube no dia 05 de dezembro. <<https://www.youtube.com/watch?v=93SHPv7Opos>>

Pedro Tostes, 2011. “Daniel Minchoni recita seu clássico poema "Sandy & Junior"”. Postado no YouTube no dia 06 de junho. <<https://www.youtube.com/watch?v=-HF6zXrZW88>>

Slam Tribu, 2014. “Interview de Marc Kelly Smith (Slam Intercollèges de la Marne) (Poetry Slam Reims / Slam Tribu)”. Postado no YouTube no dia 07 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=Is_CRuBaaA0>

capítulo 2

Luiza Romão, 2014. "coquetel motolove - Luiza Romão". Postado no YouTube no dia 16 de novembro. <<https://www.youtube.com/watch?v=JQxqRrly4A4>>

Periferia Invisível, 2013. "Certo Olhar com Ni Brisant - Periferia Invisível - HD". Postado no YouTube no dia 31 de maio. <<https://www.youtube.com/watch?v=0m4IMZBwGKs>>

_____, 2014. "Certo Olhar - Victor Rodrigues". Postado no YouTube no dia 06 de abril. <<https://www.youtube.com/watch?v=LFrIDayn9sw>>

_____, 2015. "Certo Olhar - Luiza Romão". Postado no YouTube no dia 19 de abril. <<https://www.youtube.com/watch?v=G9ZmlA31VuI>>

⁶⁷ Todos os links foram acessados pela última vez no dia 05 de março de 2018.

sonorus (FOCUS) graphia, 2014. "LUIZA ROMÃO - COQUETEL MOTOLOVE". Postado no YouTube no dia 17 de dezembro. <<https://www.youtube.com/watch?v=zao0af1OLFs>>

capítulo 3

Jacqueline Castro, 2014. "O melhor vídeo sobre a Copa". Postado no YouTube no dia 11 de junho. <<https://www.youtube.com/watch?v=NzGhBMHXJSw>>

Mundo em Foco, 2014a. "Rachão Poético – Maloca PC x CA Passarinheiro". Postado no YouTube no dia 23 de junho. <<https://www.youtube.com/watch?v=JWPyoXvw5Oc>>.

_____, 2014b. "Rachão Poético – Almeida (Trietê) X Luiza (Passarinheiro)". Postado no YouTube no dia 22 de junho. <https://www.youtube.com/watch?v=W3F2CEt_pfk>

_____, 2014c. "Rachão Poético – Paulo(Trietê) X Victor(Passarinho)". Postado no YouTube no dia 22 de junho. <<https://www.youtube.com/watch?v=-NkWvTGtH-M>>

_____, 2014d. "Rachão Poético - Clube Atlético Passarinheiro". Postado no YouTube no dia 21 de junho. <<https://www.youtube.com/watch?v=n5oapMjIVH4>>

Ni Brisant, 2016. "07 Manifesto Piriguista - Ni Brisant + Luiza Romão [Algodão de Fogo]". Postado no dia 01 de janeiro. <<https://www.youtube.com/watch?v=uUN2jEbANno>>

Victor Rodrigues, 2015. "Poema #5 - ideias de televisão". Postado no YouTube no dia 09 de setembro. <https://www.youtube.com/watch?v=lgN6K_o8YKU>

sites relacionados

Blog de Ni Brisant: <<http://nibrisant.blogspot.com.br/>>

Button Poetry: <<https://buttonpoetry.com/>>

Fédération Française de Slam Poésie: <<http://www.ffdsp.com>>

Grupo de Pesquisa Comunica: <<https://grupopesquisacomunica.wordpress.com>>

LiteraRua: <<https://literaruacommercesuite.com.br/>>

Livre Opinião – Ideias em Debate: <<https://livreopinioao.com/>>

Marc Kelly Smith: <<http://www.marckellysmith.net/>>

Margens: <<https://margens.com.br/>>

Poetry Slam, Inc.: <<https://poetryslam.com/>>

Power Poetry: <<http://www.powerpoetry.org/>>

referências bibliográficas

APTOWICZ, Cristin O’Keefe. *Words in your face: a guided tour through twenty years of the New York City poetry slam*. Nova Iorque: Soft Skull Press, 2008.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

BRASIL. Lei n. 9.990 de 28 de Maio de 1998. São Paulo, SP, 1998. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1998/lei-9990-28.05.1998.html>>. Acesso 5 mai 2018.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI - XVIII)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Contexto, 2004.

CORREIA, Margarita; ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo - As Mutações do Olhar: o século XX*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 07 – 12.

D’ALVA, Roberta Estrela da. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça - o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brasil*, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em 23 de junho de 2017.

_____. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Manifestos mediológicos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. Transmitir más, comunicar menos. In: *A Parte Rei: revista de filosofia*, n. 50, p. 1 – 13. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debray50.pdf>>. Acesso em 06 de fevereiro de 2018.

_____. *Introduction à la médiologie*. Trad. Núria Pujol i Valls. Barcelona: Editora Paidós, 2001.

DE SERRÃO, Claudia Maria. *O processo de constituição do livro Dois Irmãos: uma análise da paratopia criadora de Milton Hatoum*. Dissertação (Mestrado). Centro de Educação e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELEVELD, Mark; SMITH, Marc. *The spoken word revolution: slam, hip-hop & the poetry of a new generation*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2003.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOLETTTO, Leonardo. Sobre Cultura Livre, Remix, ativismo digital e a criação das novas formas de (con)viver: entrevista. [29 de abril de 2017]. Portal *Em Rede*. Entrevista concedida a Bia Martins e Reynaldo Carvalho. Disponível em: <<http://www.em-rede.com/site/entrevista/leonardo-foletto-sobre-cultura-livre-remix-ativismo-digital-e-cria%C3%A7%C3%A3o-de-novas-formas-de>>. Último acesso em 22 de junho de 2017.

FOLEY, Helene P. *Reimagining Greek tragedy on the American Stage*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264 – 298.

Vigiar e punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 37. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GLAZNER, Gary (org.). *Poetry slam: the competitive art of performance poetry*. San Francisco: Manic D Press, 2000.

GOLDBERG, Roselle. *A arte da performance - do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da Conexão*. São Paulo: Aleph, 2014.

JOHNSON, Javon. *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

KUNZ, Martine. *Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia*. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 21, n.1, p. 83-98, 2016.

MARANHÃO, Ana Carolina Kalume; GARROSSINI, Daniela Favaro. A Mediologia de Régis Debray: limites e contribuições ao campo comunicacional. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 33 – 47, jul/dez, 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/15053/10435>>. Acesso em 26 de julho de 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária – enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. Discours, intertextualité, interlangue. In: *Champs du signe*, n. 13/14, 2002, p. 197-210.

_____. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

_____. *Cenas da Enunciação*. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez Sousa-e-Silva). São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Vários tradutores, org. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2010.

_____. *Discurso e Análise do Discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MELO, Débora. Caso Rafael Braga: “A Justiça reforça a segregação racial no Brasil”. Entrevista com Nathalia Oliveira. *Carta Capital* (online), postado no dia 26 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/caso-rafael-braga-justica-reforca-a-segregacao-racial-no-brasil>>. Acesso em 21 de julho de 2017.

MORAES, João Quartim de. O humanismo e o homo sapiens. *Crítica Marxista*, n, 21, 2005, p. 28 – 51. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo119artigo2.pdf>. Acesso em 22 de junho de 2017.

MOTTA, Ana Raquel. *A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: 2005.

_____. Entre o artístico e o político. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 97 – 106.

_____. Muito além da cigarra e da formiga. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 3, p. 290-296, jul.-set., 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15864>>. Acesso em 06 de agosto de 2017.

MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MOURA, Maira Moreira de. Língua, cultura e *slam*: traduzindo poemas para o II Rio Poetry Slam. In: *Versalete*, Curitiba, vol. 4, nº 6, jan-jun. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vo4-06/15MairaDeMoura.pdf>>. Acesso em 06 de agosto de 2017.

MUNIZ JR., José de Souza. *O trabalho com o texto na produção de livros: os conflitos da atividade na perspectiva ergodiológica*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MUSSALIM, Fernanda (2012). Tendências em Análise do Discurso: objetos e conceitos. In: *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 41 (3), p. 948-958, set-dez.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 2006. 211f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NOVAK, Julia. *Live poetry: an integrated approach to poetry in performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

OLIVEIRA, Henrique. Rafael Braga: o preso político da política de segurança. *Justificando - Carta Capital* (online). Postado no dia 25 de abril de 2017. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/04/25/rafael-braga-o-preso-politico-da-politica-de-seguranca/>>. Acesso em 21 de julho de 2017.

OLSON, Alix (org.). *Word warriors: 25 women leaders in the spoken word revolution*. Emeryville: Seal Press, 2007.

PIOVEZANI, Carlos. *Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. Sentidos da voz em discursos da imprensa brasileira: uma análise de textos midiáticos sobre o câncer da laringe de Lula. *Estudos da Linguagem*, v. 23, p. 535-558, 2015.

_____. Discursos sobre a voz de Lula na mídia brasileira. *Linguagem em (Dis)curso* (online), v. 15, p. 33-46, 2015.

_____. Discursos sobre a voz na mídia brasileira contemporânea. *Revista da Abralin*, v. 15, p. 161-188, 2016.

PINTO, Pedro Alberto Ribeiro. Aspectos editoriais da poesia spoken word: os dicionários paratópicos de Ni Brisant. In: *Pontos de Interrogação*, v. 7, n. 1, jan.-jun., p. 143-162, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/3935>>. Acesso em março de 2018.

PIRES, Francisco Quinteiro. Críticos decretam o fim da poesia americana. *Carta Capital*. Publicado em 12 de janeiro de 2015. <<https://www.cartacapital.com.br/revista/832>>. Acesso em 15 de julho de 2017.

POSSENTI, Sírio. Humor de circunstância. In: *Filologia e Linguística Portuguesa*, n. 9, p. 333-344, 2007.

_____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

ROSÁRIO, André Telles do. *Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura performática*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2007. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/7722/arquivo7404_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 23 de junho de 2017.

SALGADO, Luciana Salazar. A interlíngua de “Atrás da catedral de Ruão”. *Crítica e Companhia*, www.criticaecompanhia.com, v. ano II, p. 6, 2006.

_____. *Ritos genéticos editoriais: autoria e práticas de textualização*. Bragança Paulista: Margem da palavra, 2016a.

_____. A transitividade das autorias nos processos editoriais. In: *Revista da Abralin*, v. 15, n. 2, p. 187-215, jul./dez. 2016b. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/47890/28825>>. Acesso em 01 jun. 2016b.

_____. Grupo de pesquisa “Comunica – Inscrições Linguísticas na Comunicação”: um trabalho no limiar. *Anais II JIG – Jornada Internacional GEMInIS*, 2016c. Disponível em: <https://grupopesquisacomunica.files.wordpress.com/2016/11/comunica_um-trabalho-no-limiar.pdf>. Acesso em 02 de julho de 2017.

SANTOS, Elaine de Moraes; ROMUALDO, Edson Carlos. O ‘poder-corpo’ nas páginas midiáticas em 2010: um dispositivo teórico-metodológico para a leitura da ‘corporeidade’ de Dilma Rousseff. In S. Lagazzi, E. C. Romualdo, I. Tasso (Orgs.), *Estudos do texto e do discurso: o discurso em contraponto: Foucault, Maingueneau e Pêcheux*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013, p. 13-39.

SILVA, José António Geraldo Marques da. *Registos sonoros de interpretação poética: análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir das gravações em disco*. Coimbra: [s.n.], 2016. Tese de doutoramento. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/29348>>. Acesso em 02 de julho de 2017.

SMITH, Marc. [7 de abril de 2014]. *Slam Tribu*. Entrevista cedida a La Production Rémoise. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Is_CRuBaaA0>. Acesso em 02 de julho de 2017.

SMITH, Marc; KRAYNAK, Joe. *Take the mic: the art of performance poetry, slam and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SOLTYSIK, Agnieszka. *Slam on Screen*. 20-?. Disponível em: <https://www.academia.edu/10886285/Slam_on_Screen>. Acesso em 19 de julho de 2017.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, Tiago Barbosa. *A performance na cantoria nordestina e no slam*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. A Batalha da Poesia: O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe* [online], n. 17, 2015. Disponível em: <<https://pontourbe.revues.org/2836>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online], n. 42, 2013, p. 11-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200001&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: abr. 2018.

VIECELI, Vince; BRADY, Bill. *Stand-up comedy in Chicago*. Charleston: Arcadia Publishing, 2014.

YAMAZAKI, Cristina. Editor de texto: quem é e o que faz. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. Anais... Santos: Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1153-1.pdf>>. Acesso em: jul. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amália Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.