

## TERRITORIALIDADES DE ESCUTA: SONS E SILÊNCIOS EM BATALHAS DE POESIA<sup>1</sup>

### LISTENING TERRITORIALITIES: SOUNDS AND SILENCES IN POETRY BATTLES

Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama<sup>1</sup>

Cíntia Sanmartin Fernandes<sup>2</sup>

#### RESUMO

Neste artigo temos por objetivo discutir batalhas de poesia (*slams*) como territorialidades sônico-musicais (Fernandes; Herschmann, 2015) afetivas e potentes, em que o corpo se torna instrumento de fala e de escuta em rituais de partilha. Tais performances, popularizadas no país na última década, buscam criar espaços de expressão e têm sido promovidas especialmente em locais periféricos de centros urbanos ou por comunidades socialmente minoritárias, como de mulheres, pessoas negras ou LGBTQIA+. Consideramos, desse modo, que não apenas as trilhas sonoras que acompanham as batalhas como as sonoridades produzidas pelos atores dão forma às ambiências (Thibaud, 2013) do *slam*, representadas em seus modos de “estar-junto” (Maffesoli, 1998). Assim, pensando nas sonoridades em suas dimensões afetivas (Moreaux, 2014) e políticas (Lima, 2019), nesta análise refletimos sobre as dinâmicas de sons e silêncios nos *slams* como importantes elementos produtores de sentidos. Para tal, metodologicamente utilizamos a observação participante das performances de dois eventos de *slam*: o Slam da Onça, em uma associação comunitária no bairro de Sussuarana, em Salvador, na Bahia, e o Slam 188, do qual participamos em uma praça no centro do Rio de Janeiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** *slam*; sonoridades; ambiências.

1 Doutoranda em Comunicação (PPGCOM-UERJ), mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), graduada em Comunicação pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ) e bolsista CAPES. dani.dagama@hotmail.com

2 Doutora e mestre em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e coordenadora do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade na UERJ. cintiasan90@gmail.com

## ABSTRACT

In this article we aim to discuss poetry slams as affective and powerful sonic-musical territorialities (Fernandes; Herschmann, 2015), in which the body becomes an instrument of speech and listening in rituals of sharing. Such performances, popularized in the country in the last decade, seek to create spaces of expression and have been promoted especially in peripheral locations of urban centers or by socially minority communities, such as women, Black people or LGBTQIA+. Thus, we consider that not only the soundtracks that accompany the battles but also the sounds produced by the actors shape the ambiances (Thibaud, 2013) of slam, represented in their ways of “being together” (Maffesoli, 1998). Thus, thinking about sonorities in their affective (Moreaux, 2014) and political (Lima, 2019) dimensions, in this analysis we reflect on the dynamics of sounds and silences in slams as important elements that produce meanings. To this end, methodologically we used participant observation of the performances of two slam events: Slam da Onça, in a community association in the neighborhood of Sussuarana, in Salvador, Bahia, and Slam 188, of which we participated in a square downtown Rio de Janeiro.

**KEYWORDS:** *slam*; sonorities; ambiances.

## INTRODUÇÃO

As competições de poesia falada conhecidas por *slams* popularizaram-se por todo o país na última década. Tais eventos buscam criar espaços de expressão e têm sido promovidos especialmente em locais periféricos de centros urbanos, ou por comunidades socialmente minoritárias, como as de mulheres, pessoas negras ou LGBTQIA+. O nome *slam*, que não é traduzido na maioria dos locais onde acontece, remete à onomatopeia que demarca um “barulho repentino e alto”<sup>2</sup>, conforme o dicionário de Cambridge (Slam, [202-], tradução nossa). As batalhas surgiram nos Estados Unidos em fins da década de 1980 e proliferaram por todo o mundo.

No Brasil, os primeiros *slams* aconteceram em 2008, em São Paulo, com o ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), idealizado e organizado pela artista e pesquisadora Roberta Estrela D’Alva junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, coletivo artístico que trabalha entremeando teatro e *hip-hop*. Os poemas recitados devem ser sempre autorais e performados dentro de três minutos cronometrados, sem uso de adereços ou acompanhamentos musicais, embora seja permitido cantarolar um refrão.

O entrelaçamento do *slam* com o *hip-hop*, no país, trouxe para a recitação dos poemas a musicalidade própria do *rap* (traço que não é comum a recitadores em outros locais, como o norte da América ou a Europa), e sua associação a eventos como batalhas de rimas (ou duelos de MCs), em que os competidores disputam fazendo versos de improviso sobre batidas de *rap*. A oralidade já presente nas manifestações culturais do Nordeste brasileiro, como o repente, e na cultura afro-brasileira também podem estar refletidas nas apropriações das batalhas pelo país<sup>3</sup>.

Ademais, os *slams* no Brasil inserem-se em um contexto maior de produções artístico-culturais de regiões periféricas de conglomerados urbanos, a exemplos de saraus de poesia originados nos subúrbios de São Paulo nas primeiras décadas deste século. É nas periferias urbanas que historicamente se percebem as ausências e faltas de equipamentos e investimentos públicos no atendimento às populações, além de todas as violências físicas e simbólicas sofridas por moradores desses locais, recorrentemente denunciadas por movimentos sociais e de direitos humanos.

Desse modo, performados em locais públicos, aproveitando-se de equipamentos urbanos existentes, ou em espaços público-privados, como sedes de associações comunitárias, os *slams* se tornam ritos em que se busca, através da poesia, o desvelamento e reflexão sobre questões sociais, num processo que se constrói na interação entre artista e plateia. Produzem-se nessas performances, momentos vividos em comum, em que o corpo é o instrumento de fala e de escuta, num ritual de partilha. Junto ao cenário de saraus e duelos, os *slams* vêm, assim, representando nas últimas décadas uma retomada da poesia oral que devolve ao povo a produção e a fruição da poesia, potencializando sobremaneira a expressão de vozes de minorias sociais através da performance poética.

Nessa interação, o público é também ator. Ele não só aplaude, incentiva, se agita, como plateia, mas atua respondendo, comentando, completando, algumas vezes declamando o poema junto com o poeta em ação. Na performance existe, assim como apontou Zumthor (1997, p. 85), o corpo individualizado de cada uma das pessoas nela engajadas, e o corpo da “coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns”. No mesmo sentido, Lucena (2017, p. 103) reflete que a voz na performance poética “não é a voz de um ou de outro”, mas a “interlíngua que vemos e ouvimos quando estamos diante do poema”.

Consideramos, assim, que não apenas as trilhas sonoras que acompanham os eventos - e que remetem em geral à cultura negra, ao *rap*, ao *soul* e ao R&B - como também os sons

produzidos pelos próprios atores dão forma às ambiências do *slam* configurando territorialidades sônico-musicais (Fernandes; Herschmann, 2015) afetivas e potentes, como lugares de acolhimento e autoafirmação. Os autores consideram que territorialidades sônicas temporárias configuram estéticas coletivas nos espaços públicos, compondo ou alterando, ainda que de forma efêmera e pontual, o imaginário e o ritmo de seu cotidiano. A territorialidade é compreendida, seguindo Haesbaert (2005), enquanto imagem ou símbolo de um território, composta entre suas apropriações materiais e simbólicas e podendo ser agenciada como estratégia política-cultural no espaço. É nessa perspectiva que propomos refletir as territorialidades nas batalhas a partir das ambiências sonoras observadas e representadas em seus modos de “estar-junto” (Maffesoli, 1998).

Entendemos aqui a ambiência, no sentido dado por Thibaud (2013, p. 4, tradução nossa), como um meio (no sentido de mídia) que serve como “[...] plano de fundo a partir do qual o mundo se dota de uma certa fisionomia e dispõe o sujeito perceptivo em um certo estado corporal e afetivo”<sup>4</sup>. O autor enfatiza a importância de pensar não o que as ambiências nos provocam, mas como nos fazem sentir um determinado espaço, como esfera da mediação, da composição de sua atmosfera. Nesse sentido, o sonoro atua em nossas formas de fazer território e de “sentir juntos”, enquadrando situações, dando-lhes consistência e tecendo junto outros compostos (Thibaud, 2013). Partimos, também, da reflexão de Moreaux (2014) em seus estudos sobre intervenções artísticas em espaços públicos, do som como afeto, trazendo uma centralidade para o aspecto sonoro das performances, para além das musicalidades.

Para nossa análise, metodologicamente elegemos a observação participante das performances de dois eventos de *slam*: o Slam da Onça, em uma associação comunitária no bairro de Sussuarana, em Salvador, na Bahia, e o Slam 188, do qual participamos em uma praça no centro do Rio de Janeiro. As observações realizadas no Slam da Onça fizeram parte de investigação de mestrado, de cunho etnográfico, sobre a cena de batalhas de poesia em Salvador, e são complementadas com trechos de entrevistas realizadas na época. As observações no Slam 188, por sua vez, são parte da investigação de doutorado em andamento, em que vimos buscando cartografar performances artísticas em espaços públicos na cidade do Rio.

## SLAM DA ONÇA: CHAMA QUE VEM

O Slam da Onça acontece desde 2014 no anfiteatro Abdias Nascimento, no Centro de Pastoral Afro Padre Heitor (Cenpah) no bairro de Novo Horizonte, em Sussuarana, na periferia de

Salvador. O *slam* foi criado ali a partir do Sarau da Onça, para dar espaço à expressão poética de jovens do bairro, de maioria negra, visibilizando suas narrativas contra a forma estigmatizada como são tratados na mídia e nos discursos hegemônicos sobre a cidade.

Ainda que ocorra em um espaço fechado, trata-se este de um centro de referência no bairro e suas portas ficam abertas para quem quiser participar. Quanto a esse aspecto, um de seus idealizadores, Sandro Sussuarana, explicou em conversa que tivemos:

Não tem a questão de carro, equipamento de som que a gente não precisa utilizar, porque o espaço é um espaço fechado. E também pela questão, tipo assim, as pessoas que vão pro Sarau da Onça, e vão pro Slam da Onça, elas sabem que nos determinados momentos elas precisam fazer silêncio [...]. O poeta não pode ser interrompido, e na rua a gente não tem como manter, por exemplo, esse controle. Porque existem as conversas paralelas, um carro que está passando, é um avião, é alguma coisa que vai sempre interferir [...] (Sandro Sussuarana - Trecho de entrevista) (Gama, 2019, p. 121).

É preciso ainda ressaltar que no *slam* no Brasil, como fenômeno urbano que se desenvolve no seio das contradições e desigualdades que afetam corpos de maneiras diversas na configuração de nossas metrópoles, as temáticas dos poemas estão sobremaneira ligadas a questões da vida na cidade e de experiências nos territórios, em particular, de favelas e periferias. Em Salvador, como no Rio de Janeiro, é possível notar que existe um trânsito de atores que participam de *slams* em diferentes bairros, seja na direção periferia-centro como entre diversos bairros periféricos, gerando uma experiência espacial que perpassa as conversas e poemas nas batalhas, como intervenções que os ajudam a construir os sentidos de sua relação com a própria cidade. Desse modo, pode-se falar do *slam* como evento *de* rua não só quando acontece *na* rua, mas, principalmente, por suas falas provirem e falarem *da* rua, usando termos de La Rocca (2022, p. 409), “[...] dando forma a uma estética da narração urbana”.

Nesse sentido, configurando “pedaços” (Magnani, 2002) da juventude negra da capital, as caixas de som nos *slams* costumam tocar músicas *rap*, *soul* e R&B nacionais e internacionais, o que, aliado à estética representada nas roupas, cabelos (*black* ou trançados) e gestuais vindos do *hip-hop*, formam uma “gramática de ocupação” (Magnani, 2002) negra nesses eventos. Mas, para além das trilhas sonoras, compreendemos também os cumprimentos, incentivos e gritos de guerra como sonoridades outras, completadas, nesse cenário, pelo repertório dos poetas, que fazem constante referência às experiências de marginalidade e opressão vivenciadas por esses atores na cidade. Tomemos nesse sentido

o argumento de Thibaud (2013, p. 5, tradução nossa), de que “colocar em ambiência um território supõe não apenas gerir os elementos físicos de um meio, mas dotar esse território de um certo caráter, de um certo valor emocional e existencial”<sup>5</sup>.

Neste ponto, destaca-se a característica ritualizada do *slam*, com dinâmicas aprendidas e compartilhadas entre organizadores, poetas e público e performadas em um contínuo de certo modo ritmado - por pausas e timbres, gritos e sussurros, e trechos entoados. Nessa composição de versos e gestos, pode-se refletir, conforme Turner (2015), na performance do *slam* como um ritual que “dramatiza” vidas: experiências e lutas do campo social são reapresentadas e revividas por artistas e público na arena da batalha, promovendo o debate e reflexão de questões caras ao grupo. Nesse sentido, o fluxo da performance tende a fornecer, segundo Turner, uma avaliação clara às ações dos atores. No caso das batalhas, embora sendo uma competição em que as notas dadas pelos jurados são cruciais para decidir quem passa ou não para a próxima rodada, a avaliação dos poemas não acontece só pela resposta do júri, mas, especialmente, pela reação do público que interfere, incentivando e torcendo, mas também encorporando e re-vivendo o poema junto do autor. Seria possível, assim, usando termos de Turner (2015), “mergulhar no *design*” do jogo a fim de sentir o poema ao tocar o público - e, participando do rito ser, também, por ele tocado.

Moreaux (2014, p. 8), ao tratar de artes de rua, no que podemos enquadrar o *slam*, fala de um ritmo que se materializa nas performances “[...] momentaneamente através de presenças e relaciona os corpos através dos afetos”. No Slam da Onça, a fim de que ali se torne um espaço de acolhimento, são normas da casa: a vaia é proibida e é necessário absoluto silêncio durante a declamação; para poeta estreante, as palmas no final devem ser dobradas; quando a plateia é pouca, cada um deve aplaudir por dez. Assim, nos dizeres de Lima (2019, p. 58), “tanto o ruído quanto o silêncio enfatizam uma vitalidade das coisas”, embora a partir de diferentes intensidades. O *slam* deve ser um espaço em que as pessoas se sintam à vontade para participar, e o intuito é acolher e estimular os poetas. São incentivados, assim, poetas e plateia, a confraternizar, em dinâmicas rituais de quietude e manifesto.

Nesse espaço de voz e escuta, silêncio e som, a participação da plateia perpassa todos os momentos do *slam*. Assim, mesmo antes de a batalha começar, quando chega alguém ao anfiteatro que seja conhecido no lugar, ganha uma recepção calorosa. Ao longo das apresentações, a cada novo competidor o *slammaster* (apresentador e organizador do

*slam*) Sandro Sussuarana anuncia com um efusivo “Recebam com palmas e  *muito barulho... Fulano!*”, a que o público responde com vigorosos aplausos, gritos e incentivos enquanto o poeta desce da arquibancada e se dirige ao placo. Nesse sentido, Thibaud (2013, p. 7, tradução nossa) afirma que uma ambiência “não é apenas sentida, mas também produzida”, o que leva o autor a ressaltar a relevância do elemento sonoro para evidenciar sua dimensão “generativa e performativa”<sup>6</sup>.

Para marcar o início de cada performance, Sandro puxa então o “grito de guerra” da batalha, bradando: “Slam...!” ao que o público completa: “...da Onça!”, tal repetindo-se três vezes. Só então o *slammer*<sup>7</sup> começa a ter seu tempo de apresentação contado. Gritos de guerra e bordões são comuns na cena de saraus e *slams*, tendo função de representação daquela coletividade. Conforme Miranda (2015, p. 72), referindo-se aos saraus, a utilização dos bordões pelos apresentadores reforça, ao lado dos textos apresentados, seu recorte identitário, como é o caso, citado pela autora, do “É nós” e da chamada de abertura do sarau da Cooperifa (um dos primeiros da periferia de São Paulo): “povo bonito, povo inteligente”.

Ao mesmo tempo, o bordão serve como ferramenta ritual, um mote rítmico para o início dos poemas, causando certa tensão que traz atenção ao poeta que vai se apresentar. Em uma ocasião no Slam da Onça, o *slammaster* convocou o grito de guerra “Slam... da Onça!” três vezes, mas o *slammer*, tendo um “branco” no começo de seu poema, acabou pedindo: “Puxa de novo...!”. Além de marcar a contagem do seu tempo, parece-nos que o poeta necessita desse “grito” para restaurar sua apresentação.

Já o tom da recitação do poeta costuma ser de um diálogo, como se o poeta conversasse com o público: aponta, questiona, interroga. A plateia costuma reagir baixinho, com onomatopeias como “tsss...”, “ooou...”, ou, silenciosamente, com meneios afirmativos de cabeça. Por vezes, em resposta a versos que se sobressaem, a reação do público pode ser mais enfática, inclusive demandando que o poeta espere a reação do público para prosseguir. Quando o verso assim reverbera, ele “bateu”. Tais reações comuns apontam que, nas batalhas, por agregarem pessoas que partilham vivências de opressão, é como se ali elas estivessem “sendo ditas”.

Oliveira e Bocchetti (2022) referem-se a esse verso de destaque como a “*punchline*” do poema, um “gatilho”, elemento que, ao lado do silêncio, convoca a reação do público com mais intensidade:

A gente sente ali, quando ouve a *punchline* do poeta, que ele faz uma referência, pega um conjunto de coisas e isso reverbera na experiência das pessoas, é a hora que a gente grita, bate palma, interrompe o poeta mesmo [...] eu falo muito isso quando vou apresentar *slam*: ‘Gente, gritem, berrem, reajam à poesia do poeta!’ O *slam* é interativo. (Conversa com W-Black 28/01/2022) (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 169).

No Slam da Onça, quando os poemas chegam ao fim, o público reage com firmeza: “Oooou!!!”, “Deus é mais!” e outras manifestações de apreço como “Acabou o *slam*!”, indicando que, de tão bom o poema, não haveria mais nada a ser dito. Enquanto o poeta retorna para seu lugar na plateia, depois de declamar, vai sendo celebrado com palmas, gritos, saudações. Caso o poeta se confunda, ou se “perca” no momento da declamação, o público aciona o gesto de estalar os dedos ritmadamente (gesto que pode ser acompanhado da expressão “chama que vem!”), som que encoraja o poeta enquanto este tenta lembrar seu próximo verso. Em outros *slams* há outras formas de atuar, como no Slam 188, em que o público levanta e balança as mãos silenciosamente a fim de enviar “energia” ao poeta mantendo a conjunção afetiva do momento.

A batalha, assim, refere-se a afetos, tanto do poeta no público, quanto do público no poeta. Entendemos aqui afetos pela perspectiva fenomenológica do cotidiano, apontada por Thrift (2004, p. 60, tradução nossa), como “[...] conjunto de práticas incorporadas que produzem conduta visível”<sup>8</sup>, na forma de “estados e processos corporais”<sup>9</sup>, dependentes do contexto e também das reações dos outros. Em todas essas manifestações - exclamações e silêncios, palmas, elogios e cumprimentos -, sonoridades materializadas em reações comuns atuam no acolhimento do poeta, daquilo que ele nos conta e de sua própria subjetividade. Estão também os sentimentos de representação dos que participam das batalhas como plateia, e no intuito da poesia no *slam* que é “passar a mensagem”, “pegar a visão”. O *slam* é performance que envolve transmissão de saberes (Taylor, 2003) e está na potência desse encontro o direito evocado de ali colocar-se e dizer de si e, ao fazê-lo, ressoar no outro.

Na performance ocorre uma experiência de contágio, um “impacto”, como afirma Thibaud (2013, p. 5, tradução nossa), pelo qual entramos “em simpatia com o mundo”, impregnados de sua sonoridade: “eu me animo com sua vitalidade”, em uma ressonância corporal e afetiva<sup>10</sup>. O sonoro ensina como o mundo ressoa, afirma o autor, as maneiras de ser e de sentir num lugar. Desse modo, há uma premência no *slam* de que os poemas declamados têm que “bater”, usando um termo êmico, ou seja, causar impacto, reverberar. Nesse sentido, um mote de muitas poesias na cena de *slams* é a palavra poética

como um “tiro”, uma “pedrada”, um “disparo”, contra a violência física e simbólica sofrida cotidianamente por seus atores. Nas performances, muitas vezes é feito o sinal de arma, de disparo, por vezes uma arma pequena, com uma das mãos, por vezes, um fuzil - usando também a extensão dos braços. Os textos, assim, ressoam, não como o som do tiro que acorda trazendo o medo, mas como antídoto para o medo.

Onomatopeias de disparos também eram utilizados no Slam 188, que abordaremos a seguir, para vibrar com um bom poema: “Pou-pou-pou-pou!!”, ressignificando a metáfora do tiro a modo de aplauso e reconhecimento. Assim, ainda quando não tematize a violência dos disparos, a poesia nas batalhas quase sempre trata de embates com o inimigo - o “sistema”, o preconceito - e é produzida como vetor de reflexão e mudança entre seus atores. Nas vivências que se restauram na performance (Schechner, 2011) e no “experimentar e sentir em comum” (Maffesoli, 1998, p. 108) reside a função comunicativa dos *slams*, como atuações subjetivas e simbólicas, numa comunicação político-poética do corpo, impregnado que está seu cenário de todas as sonoridades que também significam a batalha.

### “SOCORRO!, SLAM 188!”

O Slam 188 foi criado em 2020, durante a pandemia, com o intuito de voltar-se a questões de saúde mental. Assim, embora não seja vetado declamar poemas sobre outros assuntos, os *slammers* que se mantêm nessa temática ganham um bônus em sua pontuação (nesse caso, os jurados são instruídos a erguerem uma plaquinha de bonificação se julgarem que o poema cumpriu o requisito). Como pudemos perceber na batalha a que assistimos, o cuidado com o aspecto emocional perpassa todo o *slam*. Quando surgia algum tema muito sensível, como violência familiar ou suicídio, o *slammaster*, após os aplausos do público, fazia algum comentário incentivando as pessoas a pedirem ajuda e divulgando o número do telefone 188, do Centro de Valorização da Vida, que deu origem ao nome do *slam*<sup>11</sup>.

Nós assistimos à batalha que aconteceu no Buraco do Lume (Praça Mario Lago), na região do centro do Rio. Enquanto aguardávamos o *slam* começar, sentados num banco da praça, começamos a conversar com uma senhora que estava ali brincando com seu neto, de cerca de 2 anos. Quando dissemos a ela que estávamos ali para assistir a uma batalha de poesia ela ficou contente e disse: “Eu gosto também, vou ver”. Como o netinho não parava quieto e fazia muita bagunça, ela o alertava: “Daqui a pouco os moços vão cantar ali” e, para ele ficar quietinho, orientava: “Nós vamos ser plateia”<sup>12</sup>.

Importante notar em sua fala como a performance da poesia era, para ela, similar a “cantar” (ou como escolheu explicar assim, de forma simplificada, para seu netinho). Nesse sentido, como defendem Fernandes e Herschmann (2020), os cenários do *slam* e do *freestyle* (improvisado) do *rap* apagam um pouco as fronteiras entre palavra falada e cantada. Os autores apoiam-se nos argumentos em Cura:

A musicalidade e o ritmo da fala recitada são elementos cruciais para a absorção dos sentidos que emanam do texto poético. O impacto desses elementos é notado pela forma como o público é embalado pela performance, na medida em que até pequenas variações de timbre, tempo, respiração, altura ou ritmo da voz fazem toda a diferença para a recepção. [...]. Outro ponto é, pelas regras do *slam*, não é permitido apoio musical junto ao texto. Mas o canto que ecoa regularmente da performance poética não soaria música para os nossos ouvidos? [...] A música já está por trás das sílabas entoadas, independente da categoria em que é fixada (Cura, 2019, p. 265).

Ademais, eventos de *slams* “conversam” com batalhas de rima: é comum os frequentadores irem a um e a outro. Um *slammer* explicou-nos quando o entrevistamos: “Às vezes escrevo umas letras que vira poesia, que às vezes é um *rap* aí vira poesia” (Bolha - Trecho de entrevista) (Gama, 2019, p. 86). Certa vez, em uma eliminatória do Slam da Onça, aguardávamos para entrar no anfiteatro do Cenpah, porque o organizador não estava com a chave e estava tentando obtê-la com os responsáveis pelo espaço. Muitas pessoas já se aglomeravam na calçada em frente, conversando, esperando pela abertura. No início, o *slammaster* pensou em cancelar o *slam*, preocupado com a segurança das pessoas na rua. Depois considerou realizá-lo ali fora mesmo, porque havia competidores que vinham de longe. Nesse momento, enquanto transcorria esse impasse, formou-se subitamente uma roda na calçada em que alguns garotos começaram a rimar de improviso.

Assim, a palavra no *slam* é

[...] tratada como um pedaço de barro ou de madeira, modelada, talhada, pintada com cores, em meio a recursos de velocidades, intensidades, repetições, densidades, timbres e ‘marcadores de oralidade’, é organizada para materializar o que ‘não existe’ e que os poetas desejam presentificar para a audiência (D’Alva, 2011, p. 123).

Na noite em que assistimos ao Slam 188, enquanto esperávamos o início do evento, outro ritmo tomou conta do espaço: um grupo de pagode começou a tocar num bar próximo. Os poetas ainda estavam por ali treinando seus poemas, mas havia pouco público. Conversando com a senhora que cuidava do neto, comentamos que se eles pusessem também uma pequena caixa de som poderiam chamar mais público. Ela respondeu,

perspicaz, que podia ser que eles fossem, ainda, iniciantes, e que estivessem arrecadando dinheiro para comprar o equipamento.

Desse modo, quando o *slam* começou, em resposta ao ruído vindo do pagode do bar, o *slammaster* não se deu por vencido: “Meu trabalho é abafar caixa de som!”. Ao longo de toda a batalha, os gritos, a voz, a vibração, tanto dos poetas como da plateia, tornaram-se parte ainda mais fundamental da batalha, ao que os apresentadores chamavam atenção o tempo todo: “O poeta está preparado e vocês não estão preparados?! Cadê a energia pro poeta?!”, então nos convocando decisivamente a erguer os braços acima da cabeça, balançando as mãos para enviar-lhe energia. Eles também argumentavam que “o poeta é carente, quanto mais barulho, melhor”. Se o poeta errava, ou se perdia, o *slammaster* também se “chateava”: “mas vocês não mandaram energia suficiente...!” Então voltávamos a balançar as mãos com ainda mais ênfase.

Ao grito introdutório de cada recitação, “Entre escolher se vivo ou se morro, eu escolhi gritar!”, a senhora com quem vínhamos conversado, ainda que um pouco atribulada pela atenção ao neto, participava entusiasmada, entoando o grito que a plateia devia responder: “Socorro!, Slam 188!”. Só então o *slammaster* autorizava: “Desabafa, poeta!”. Um aspecto relevante era que os jurados deviam dar suas notas através de cartõezinhos coloridos de papelão, e não de uma pontuação numérica. Cada cartão tinha um valor de nota, que só o matemático (função de um dos organizadores) conhecia. Assim, quando os jurados erguiam uma plaquinha, ninguém do público sabia que nota estava sendo dada. Mesmo assim, para cada plaquinha erguida o público aplaudia e ovacionava, mesmo sem saber se a avaliação estava pior ou melhor: “Uooooou!!”, em êxtase. Como nas palavras de Oliveira e Bocchetti (2022, p. 164): “Os encontros e seus movimentos se relacionam à capacidade que os corpos dos poetas têm de se deixar vibrar [...]”. O importante, assim, mais que a nota, é o grito, a vibração.

Apesar de, em alguns momentos, a música do bar ter atrapalhado um pouco (como um dos jurados comentou no final a um colega, foi um “anticlima”), nós conseguíamos ouvir a maior parte dos poemas. Os organizadores pediram que ficássemos todos mais próximos, de modo que o poeta pudesse falar em uma direção só e potencializar o som de sua voz. Nesse caso, argumentamos com Thibaud (2013, p. 2, tradução nossa) que a ambiência “dá o tom aos territórios”, pondo “em ambiência sons coextensivos”. Colocar em ambiência, assim, “consiste em instalar territórios existenciais jogando com diversas tonalidades afetivas”, preparando o terreno e convocando “uma maneira de estar juntos”.

O som do bar, então, “conversava” com o evento, e não só porque tivemos que estar mais próximos espacialmente em razão dele, mas também porque, em alguns momentos, os poetas ou alguém da plateia se punham a cantarolar uma canção que o conjunto tocava, ou mesmo a ensaiar passos de *funk*, ritmo que tocava nos intervalos. Ainda conforme Thibaud (2013, p. 6, tradução nossa): “Soando, o mundo dá também a ouvir um rumor, um fundo, uma tonalidade singular que não resulta da simples soma dos sinais em presença, mas mais de sua interpenetração.”<sup>13</sup>

No mesmo sentido, afirmam Oliveira e Bocchetti (2022, p. 170): “A relação do poeta com o público e com o território são forças que forjam as experiências do *slam*, pois entrelaçadas, se coproduzem”. Quando acontece na rua, o *slam* sofre outras influências: do bar, dos ônibus, das pessoas que passam fazendo outras coisas. Por isso, entendemos, seguindo Thibaud (2013) que “dar o tom” não é o mesmo que harmonizar um território, já que, como afirma o autor, sempre há a possibilidade do desacordo de outras tonalidades. Trata-se, logo, mais de pensar “[...] como o sensível faz território e questionar as potências tonalizantes dos espaços”<sup>14</sup> (Thibaud, 2013, p. 3, tradução nossa). Sons e ruídos, assim, não são elementos previamente definidos, podem influenciar de modos variados conforme o contexto e assumir diferentes configurações, gerar dobras, em que as diversas sonoridades do ambiente coproduzem novas ambiências.

Desse modo, para Thibaud (2013), podemos ouvir uma ambiência se fazendo ao nos colocarmos à escuta de um território. No caso do *slam*, ele próprio um território de escuta. Tomando o depoimento do *slammer* Kuma França, de Salvador:

Eu me desconstruí muito com relação ao *slam*, porque eu odiava ouvir só essa palavra, ‘me recuso a ir, porque as pessoas vão estar julgando a poesia do outro’, e tal. Mas depois eu entendi que é necessário esse lugar, né, é um lugar de visibilidade, é um lugar de escuta, né, de fala e escuta [...]. E aí eu entendi isso como um local de fala, né, de possibilidade de visibilizar aquela luta, de visibilizar não só aquela luta, mas aquele ser humano específico que pode não estar levantando bandeira nenhuma a não ser a dele, que também é tão importante quanto todas as outras (Kuma França - Trecho de entrevista). (Gama, 2019, p. 140-141).

**Roberta Estrela D’Alva, em carta escrita à pesquisadora Cibele Lucena reproduzida em sua dissertação, tem uma interpretação semelhante quando propõe que o *slam*, “[...] esse processo todo que está acontecendo e que a gente pensa que é sobre ‘ter voz’, é muito mais sobre ‘ter escuta’” (D’Alva apud Lucena, 2017, p. 121). Pode-se entender como um processo mútuo, assim, uma ressonância: ao**

escutar o outro, como que escutam a si, confirmam-se; quando vibram juntos, seu corpo escuta, vibra e também se faz escutar. Compreendemos que a ressonância “[...] testemunha o poder dos sons e marca a sonoridade dum lugar”<sup>15</sup> (Thibaud, 2013, p. 4, tradução nossa), sendo a partir dela que se instaura nossa capacidade de ser afetado, de vibrar, pelo ambiente.

Lima (2019) volta-se em seu estudo à materialidade dos sons considerando sua dimensão política, ou seja, capaz de alterar um estado de coisas, pela sua potência em criar intensidades e expectativas. Nessa direção, o autor considera o ruído como produtor de um dissenso, no sentido discutido por Rancière, “uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996, *apud* Lima, 2019, p. 74), fazendo emergir, “no que antes era ruído, a sua voz” (Lima, 2019, p. 74). Isso nos faz aproximar as ambiências construídas nos *slams* da noção de territorialidades sônico-musicais (Fernandes; Herschmann, 2015) afetivas e potentes. Consideramos o entendimento de Moreaux sobre os afetos, refletindo a partir de Thrift (2004), “[...] como ordenamento das relações entre os corpos, o que resulta em um aumento ou uma diminuição do potencial de ação” (Moreaux, 2014, p. 33). É nesse sentido que os autores enfatizam o potencial político dos afetos, a partir do que Thrift nomeia ressonância emocional<sup>16</sup>. Nas batalhas, seus elementos sonoros, dos ruídos aos silêncios, dos ritmos à escuta, podem ser entendidos como formas de afeto que constroem lugares de expressão e acolhimento, além de, ao emitirem seus sons no espaço, realizarem denúncias e fomentarem reflexões, criando cenas dissensuais na cidade, conforme argumentam Fernandes e Herschmann, ao abordar os *slams* e rodas de rima femininos no Rio de Janeiro:

Os gestos, a entonação da voz, a proxemia com o público potencializam interações sensíveis capazes de transmutar os territórios (do corpo e da cidade) através do jogo, da ludicidade e da teatralização. Desse modo, considera-se que os conjuntos de gestos, memórias (que se expressam de forma poética e discursivas) e entonações com as quais os corpos performam (cartografando sensivelmente o espaço) - fundando lugares pautados por *iniciativas dissensuais* (Rancière, 1996) que visam promover *revoluções moleculares* (Guattari, 1977) como expressões relevantes capazes não só de alterar os imaginários urbanos, mas também de possibilitar a elaboração de *territorialidades* (Haesbaert, 2010) potentes. (Fernandes; Herschmann, 2020, p. 176).

Assim, partem dos afetos ali gerados movimentos a partir dos quais seus atores dialogam com outras manifestações culturais e artísticas, “fazendo barulho” pela cidade.

Para esse movimento, como afirmam Oliveira e Bocchetti (2022, p. 170): “O clima de alegria e celebração, os olhares atentos, a vibração com as performances poéticas, o caráter inclusivo e libertário e as convivências são aspectos fundamentais [...]”. Uma *slammer* entrevistada pelos autores, Laura Conceição, define tais aspectos como sendo “a situação do *slam*” (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 170), interpretação muito próxima da “ambiência” que aqui tentamos escutar.

## CONSIDERAÇÕES

Neste texto refletimos sobre os *slams* como territorialidades sonoras e musicais nas quais seus atores agenciam formas de expressão e acolhimento em dinâmicas de falas e escuta, sons e silêncios. Foi possível observar, nos eventos acompanhados, que suas sonoridades - configuradas nas recitações dos poemas, nas trilhas sonoras do evento ou ao redor, e nos gritos e refrões entoados em comum - podem ser compreendidas em suas dimensões afetivas e políticas, como reações comunicacionais num ritual de partilha.

Importante também pensar que outras formas de *slam* podem produzir modos diversos de vibração, como é o caso do Slam do Corpo, que reúne poetas e públicos surdos e ouvintes, no qual os poemas são declamados na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Ainda, certa vez, ao final de um *slam* em Salvador, pudemos ouvir duas *slammers* conversando sobre o evento e uma delas dizia que ficara sem saber se deveria aplaudir o poema da amiga, porque ele foi muito “triste e pesado” - o que nos fez refletir sobre possibilidades outras de reação às histórias que ali se compartilham, e que não se limitam a aplausos e brados. Um poema doloroso poderia deixar a plateia em silêncio, denotando o mesmo acolhimento? Assim, consideramos que há um campo de investigação relevante relacionado às dimensões sonoras dessas performances, que podem ser investigados em outros trabalhos.

Consideramos, então, que os atores no *slam* produzem ambiências através de musicalidades e sonoridades potentes, agendando publicamente suas narrativas e abrindo espaços na cidade que muitas vezes os exclui. As dinâmicas de sons e silêncios, falas e escutas agenciadas por eles nos territórios das batalhas podem, então, ser compreendidas como importantes elementos produtores de sentidos. A vibração conjunta e composta entre os atores e elementos do lugar demarca, assim, territorialidades politicamente relevantes, que encaminham outros ritmos e imagens possíveis para a urbe.

## REFERÊNCIAS

CURA, T. F. **Manas de batalha: feminismo(s) em rodas de ritmo e poesia**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

D'ALVA, R. E. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o *poetry slam* entra em cena. **Synergies Brésil**, [France], n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. Música, sons e dissensos: a potência poética feminina nas ruas do Rio. **MATRIZES**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 163-179, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/164902>. Acesso em: 11 jul. 2023.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Fronteiras**, São Leopoldo, v. 17, n. 3, p. 290-301, set./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.173.03/4989>. Acesso em: 11 jul. 2023.

GAMA, D. M. H. L. **A voz e a vez de dizer: batalhas de poesia em comunidades de periferias de Salvador/BA**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019.

HAESBAERT, R. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *In*: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: [s. n.], 2005. p. 6774-6792. Disponível em: <http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2024.

LA ROCCA, F. Formas de criatividade culturais: uma leitura estética das ambiências e atmosferas urbanas. *In*: FERNANDES, C. S. *et al.* (org.). **A(r)tivismos Urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 405-422.

LIMA, C. A. B. **Muros ruidosos: o ruído como ação política**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

LUCENA, C. T. **Beijo de línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [São Paulo], v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092002000200002&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 29 jun. 2023.

MIRANDA, C. A. **Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Departamento de Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOREAUX, M. P. **Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de arte de rua como rupturas dos ritmos do cotidiano da cidade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, C. M.; BOCCHETTI, A. Uma cartografia poética do *slam*: itinerâncias políticas entre corpo e palavra. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 155-175, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50537>. Acesso em: 11 jul. 2023.

SALLES, E. **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>. Acesso em: 1 abr. 2019.

SLAM. In: CAMBRIDGE dictionary. Cambridge, UK: Cambridge University Press, [202-]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/slam>. Acesso em: 30 mar. 2024.

TAYLOR, D. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

THIBAUD, J.-P. Donner le ton aux territoires. In: COLON, P.-L. (coord.). **Ethnographier les sens**. Paris: Pétra, 2013. p. 235-255. Disponível em: <https://hal.science/hal-00995503>. Acesso em: 19 jun. 2023.

THRIFT, N. Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. **Geografiska Annaler: series B Human Geography**, [s. l.], v. 86, n. 1, p. 57-78, 2004. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x>. Acesso em: 11 jul. 2023.

TURNER, V. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

## NOTAS

1. Pesquisa financiada com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Este artigo foi submetido, no formato resumo expandido, para comunicação oral no congresso Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) Nacional-2023, não sendo autorizada sua publicação nos anais do evento.
2. “a sudden loud noise”.
3. Ver discussão sobre o tema em Salles (2007).
4. “c’est l’arrière-plan à partir duquel le monde se dote d’une certaine physionomie et dispose le sujet percevant dans un certain état corporel et affectif”.
5. “Mettre en ambiance un territoire suppose non seulement de maîtriser les éléments physiques d’un milieu mais doter ce territoire d’un certain caractère, d’une certaine valeur émotionnelle et existentielle”.
6. “C’est dire qu’une ambiance n’est pas seulement ressentie mais aussi produite. Là encore, le sonore est d’une aide précieuse pour mettre en évidence cette dimension générative et performative”.
7. Utilizamos aqui os termos slammer, para o poeta do slam, e slammaster, que denomina os organizadores e apresentadores do evento.
8. “[...] set of embodied practices that produce visible conduct”.
9. “[...] bodily states and processes”.
10. “Dans le phénomène du retentissement j’entre en sympathie avec le monde, je m’imprègne de sa sonorité, je m’anime de sa vitalité. Résonance corporelle sans doute, résonance affective aussi”.
11. O CVV é uma organização voluntária que realiza apoio emocional e de prevenção ao suicídio. Ver em: <https://www.cvv.org.br/>.
12. As falas citadas nesta seção foram registradas em caderno de campo da investigação doutoral em andamento, à data de 27/01/2023.
13. “En sonnant, le monde donne aussi à entendre une rumeur, un fond, une tonalité singulière qui ne résulte pas de la simple somme des signaux en présence mais plutôt de leur interpénétration”.
14. “[...] comment le sensible fait territoire et questionner les puissances tonalisantes des espaces habités”.
15. “Non seulement elle témoigne du pouvoir des sons et marque la sonorité d’un lieu”.
16. Ver em Thrift (2004) seu conceito de “sensual solidarities” (solidariedades sensuais).

Recebido em: 18 de julho de 2023

Aceito em: 7 de novembro de 2023