

# Entre a bomba e o traque: poesia brasileira pós junho de 2013

## Between Bombs and Firecrackers: Brazilian Poetry after June of 2013

Sergio Bento  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
sergiobento@ufu.br

**Enviado:** 6 septiembre 2021 | **Aceptado:** 3 diciembre 2021

### Resumo

As jornadas de junho de 2013 se constituíram espontaneamente nas ruas de todo o Brasil, iniciando uma era de intensa polarização política e gerando todo um legado social e cultural nos anos seguintes. O objetivo do presente artigo é compreender e analisar o cenário da poesia nacional desde então, buscando rastros daqueles acontecimentos nos poemas recentemente produzidos. Para tal, buscou-se aprofundar dois universos poéticos distintos e muito pouco relacionados: o slam e a chamada “poesia tradicional”, a partir da leitura de autores como Luz Ribeiro, Paulo Ferraz e Pádua Fernandes.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea, slam, Luz Ribeiro, Paulo Ferraz, Pádua Fernandes.

### Abstract

The June 2013 protests happened spontaneously all over Brazil, starting an era of deep political polarization and creating a social and cultural legacy in the following years. This article aims to comprehend and analyze the national poetry scene since then, searching traces of those events in recently published poems. To do so, it sought to dive into two different unrelated universes: slam poetry and the so-called “traditional poetry”, using as a resource the work of poets such as Luz Ribeiro, Paulo Ferraz and Pádua Fernandes.

**Keywords:** Brazilian contemporary poetry, slam, Luz Ribeiro, Paulo Ferraz, Pádua Fernandes.

A segunda década do presente século foi marcada, no Brasil, por uma agitação política peculiar, cujas reverberações sociais e culturais ainda demorarão a ser plenamente compreendidas. O ponto de partida indubitável são as pungentes manifestações de junho de 2013, levantes populares apartidários e espontâneos, sem líderes claros e aparentes, comoção rizomática que parte do aumento da tarifa do transporte público e se transforma em revolta generalizada contra a falta de segurança pública, o excesso de violência dos aparelhos de Estado, a corrupção, enfim, contra desafios históricos do país não superados nem em governos à direita tampouco na era lulista.

Desde então, a sociedade brasileira vive uma fase “hipermobilizada”, para usar um termo de Pablo Ortellado, com grande número de protestos de rua e forte engajamento nas redes sociais, visíveis em eventos históricos como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos, o controverso *impeachment* de Dilma Rousseff, a Operação Lava-Jato, a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018.

Dessa maneira, o artigo em tela busca compreender os impactos de tantos anos de turbulência institucional na produção de certa poesia brasileira. Sem nenhuma intenção panorâmica, serão analisadas obras que indiquem a presença, evidente ou subterrânea, de tal cenário nacional na trama dos textos. Para tal, parte-se da percepção de que há, no período demarcado, dois universos poéticos independentes e concomitantes: um deles, de natureza periférica e ligado à cultura hip hop, se deflagra principalmente nos eventos de slam, competições de poesia falada que agregam milhares de poetas e interessados em diversas partes do país; o outro, ligado à tradição poética nacional e à academia, que se inclina mais intensamente ao empírico e ao social nos últimos anos.

A ausência de comunicação entre esses dois macrocosmos chama a atenção: há raríssimos eventos ou publicações em que se note uma mistura de seus membros, e quase nenhuma referencialização mútua notada nos textos de parte a parte. Para slammers e artistas periféricos, as fontes mais comuns de diálogo são o RAP nacional e internacional e autores mais consagrados que dividam a mesma origem (como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus), com poucas citações ao cânone branco e tradicional. Da mesma forma, vê-se pouca penetração do universo da dita “literatura marginal” na produção de poesia “acadêmica”, ainda que haja exceções, como a visível influência do RAP em poetas importantes como Fabiano Calixto e Tarso de Melo.

É difícil precisar os motivos de tal fenômeno. Seguramente, cada um desses campos se retroalimenta de suas próprias obras, formando sistemas literários isolados. Mas tal percepção é limitada e não capta suas causas. Parece possível dizer, ainda, que a pouca circulação dos livros de poesia (especialmente nas regiões mais pobres das grandes cidades) dificulta a interação entre tais grupos. Ainda, o fato da poesia periférica estar atrelada a eventos presenciais e publicações em editoras independentes não permite sua ampla divulgação.

Há, porém, outros fatores. Não é raro encontrar, nos versos de slammers e rappers, uma rejeição à poesia tradicional e à academia em geral. Do outro lado, não é absurdo

supor uma resistência a uma poesia desvinculada da tradição, de cunho altamente social e de estrutura mais discursiva, muito próxima da prosa. Cada um deles possui uma gama de livros, eventos e até de espaços acadêmicos (raros são os críticos que se debruçam sobre ambos) próprios. Desse modo, cabe buscar, em cada um, aspectos de ressonância da política recente nacional, para posteriormente tentarmos perceber semelhanças e diferenças.

## Slam

O *slam poetry*, apesar de se constituir como uma cena artística sólida nos Estados Unidos desde meados da década de 80, viria a ter seu início formal no Brasil apenas em 2008, com a criação do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, por Roberta Estrela D’Alva e seu coletivo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Em texto recente, a autora ressalta a importância dos múltiplos saraus periféricos que se instauraram no país no começo do século, e que ajudaram a delimitar a chamada “poesia marginal”, resignificação que afasta o termo dos poetas da “Geração Mimeógrafo” dos anos 70 (estes, poetas à margem do sistema editorial, mas majoritariamente oriundos da elite econômica). Em seguida, ela descreve o processo do slam:

a ideia do formato poetry slam é a de democratizar o acesso à poesia, devolvendo-a novamente às pessoas, a partir de um jogo cênico no qual, como em todo jogo, a torcida, a emoção e o senso de participação façam parte do encontro. As regras que o formatam são: poemas próprios, de no máximo três minutos, apresentados sem acompanhamento musical, adereços e figurinos. Os jurados são escolhidos aleatoriamente em meio ao público, para atribuírem notas de zero a dez aos poetas que performam ele, que não só tem a permissão de participar, como também, na verdade, é vivamente incitado a fazê-lo (270).

Ao longo desses doze anos, o formato se expandiu por todo o país, e é uma de suas mais consistentes formas de arte urbana, com uma peculiaridade: a prevalência de poetas mulheres competindo e vencendo os múltiplos eventos, fato percebido por Daniela Silva de Freitas, que especula: “Talvez por contraste com as batalhas de MC’s e seu universo majoritariamente masculino, o protagonismo da *slam poetry* no Brasil tende a ser feminino” (8). Mais que masculino, não é exagero afirmar que o meio hip hop é machista,<sup>1</sup> assunto já amplamente debatido e que tem levado rappers como Mano Brown, Emicida e Criolo, a fazerem um *mea culpa* sobre algumas de suas letras. Além disso, o espaço para MCs mulheres é historicamente reduzido, o que parece ter contribuído para que o slam se tornasse uma espécie de *safe space* onde tais artistas

---

1 Para as raízes históricas do machismo no RAP, tanto nos EUA como no Brasil, ver Inácio.

pudessem se expressar livremente. A consequência é o surgimento de diversas novas poetas surgindo em tais campos de atuação, confirmando uma demanda reprimida e abafada anteriormente por falta de espaços possíveis.

Além do machismo, outros temas recorrentes nas performances são o racismo e a violência policial. Tal viés identitário (que parece ser uma constante na modalidade em todo o mundo) foi investigado mais profundamente por Susan Somers-Willett, que identifica um tipo de retroalimentação entre poetas e público que perpetua os temas ligados às minorias como prevalentes nos textos declamados. Afinal, afirma a autora, o ambiente de competição estimula a preferência por temas que gerem engajamento de jurados e espectadores: “More often than not, marginalized gender, class, sexual, and racial identities are celebrated at poetry slams, and poets performing marginalized racial identities can be especially rewarded. Proclamations of such identities undoubtedly attract slam audiences, who may see poetry slams not only as literary or performative but ultimately as political events (53-54).

Tal viés garante ao *performer* um tom de autenticidade junto ao público que é, no caso americano, formado em maioria por brancos de classe média em busca de uma arte mais diversa e menos acadêmica (além da amenização daquilo que a pesquisadora chama de “white liberal guilt”). Não há dados para se ampliar tal afirmação ao Brasil: embora o slam tenha atingido diferentes extratos da sociedade, nada parece indicar que o expectador periférico e negro ainda não domine a audiência da maior parte dos eventos. De todo modo, seja por identificação com uma plateia marginalizada, seja pela “culpa” do privilegiado, o fato é que as declamações premiadas são quase exclusivamente sobre temas sociais e políticos. Um exemplo paradigmático é o poema abaixo, de Lara Nunes, integrante do Slam das Mulé, na Bahia:

Eduardo  
Derrubado  
Corpo estirado  
Ensanguentado  
Vitimado  
Destino acabado no Alemão  
E o que pensam da mulher  
Arrastada no camburão?  
Claudia Ferreira  
Moça guerreira  
Foi comprar pão e acabou no chão  
Lágrimas rolam  
Filhos que choram  
Ferida inchada  
Arrastada no asfalto a apodrecer  
DG  
Poderia ser você

Sem ninguém pra interceder  
Mais um ser abandonado  
Assassinado  
Dilacerado  
Pra polícia mais um verme esquecido  
Como fizeram com o corpo do Amarildo  
Bem escondido  
“Confundido”  
Falso bandido  
Enquanto os verdadeiros disparam tiros...  
E não param  
Chagas não saram  
Eu tenho medo de encarar uma viatura  
Vivo insegura  
Quanta loucura  
NUMA AÇÃO POLICIAL SE FORAM DOZE NO CABULA!  
Eu  
Poderia  
Ser a filha  
Mãe, vó  
Ou tia  
De tantos mortos  
De tantos corpos  
Maculados pelas balas das armas dos porcos  
Fardados  
Despreparados  
Desonestos  
Desumanos  
Bichos insanos que se acham soberanos  
Mas podem ter certeza que o revide tá chegando! (Manos e Minas).

Estão postos, no texto, diversos traços estéticos recorrentes nos poemas falados do slam, em especial o modo como toda a arquitetura discursiva circula ao redor da rima, elemento-chave de diversas manifestações do hip hop, como o RAP e o *free style* (versos improvisados, geralmente em batalhas de MCs). Essa centralidade da rima liga todo o movimento à tradição da poesia oral africana (D’Andrea 61-62) o que ressalta seu caráter de maior expressão de negritude na contemporaneidade (embora haja limites para tal aproximação, como se verá adiante). Além da acústica musicalizada e da amarração semântica entre os termos ecoados, rimar promove uma facilitação mnemônica tanto ao autor como ao receptor. No poema acima, nota-se que a figura sonora como que “ordena” figuras sintáticas que surgem a partir dela. O primeiro exemplo é a enumeração

que liga o nome “Eduardo”<sup>2</sup> a diversos adjetivos que funcionam como um “crescendo” musical: “derrubado – estirado – ensanguentado – vitimado – acabado”. Tal sequência cria uma expectativa no ouvinte, que aguarda pelo desfecho daquele “bloco” semântico conduzido pelas rimas, reforçando o magnetismo entre poeta e plateia.

Outro recurso usado, embora de forma sutil, é o paralelismo dos versos “De tantos mortos/ De tantos corpos”. Aqui, a estrutura fixa da frase repetida destaca os sinônimos “mortos-corpos”, sendo imediatamente quebrada pelo verso seguinte, de natureza sintática diferente. O binômio anterior, então, se ligará por meio da rima a “porcos”, referência aos policiais. Nesse caso, portanto, a sonoridade opera por meio de um antagonismo, em que o rompimento do paralelismo marca uma inversão de perspectiva do texto. O “eu” que narra e descreve ao longo do poema passa a se referir à polícia, engendrando, então, outra sequência de caracterizações paralelísticas em rimas finais e anafóricas.

Nota-se que as marcas de oralidade do texto em questão servem a ressaltar a confrontação entre a população periférica e a polícia. Os casos reais citados, amplamente divulgados pela mídia, são aludidos em outros poemas e em raps, tentativa de manutenção de uma memória coletiva comum aos grupos contra-hegemônicos. O de maior repercussão talvez seja o desaparecimento de Amarildo Dias de Souza, morador da Rocinha, no Rio de Janeiro, ocorrido em julho de 2013, ainda sob a comoção dos protestos de junho. Embora sem relação direta com as manifestações, o fato avivou a revolta de boa parte da sociedade com a violência dos aparelhos repressivos do Estado, e Amarildo se juntou a Rafael Braga (preso arbitrariamente em 20 de junho durante um dos levantes no Rio de Janeiro) como símbolos dos abusos policiais. Apesar do uso de força excessiva e gratuita estar longe de ser um contexto novo no país (basta ver o amplo repertório que o RAP e a literatura marginal construíram sobre o tema desde os anos 90), o fato de a classe média ter experimentado as agressões, e estas serem filmadas em diversas cidades, acarretou um novo olhar sobre a instituição da Polícia Militar e das ocupações do exército em comunidades do Rio de Janeiro.

Essa percepção mais generalizada (que depois seria contraposta por uma parcela da população defendendo as PMs, como atestam as diversas imagens de aplausos dos manifestantes pró-Lava Jato e pró-*impeachment* em 2016) e o aguçamento do debate sobre segurança pública é um dos legados de junho de 2013. Para a poesia de slam, esse período histórico representou uma alavanca de crescimento, de busca de locais de expressão, como confirma Luiza Romão, uma das precursoras do movimento, falando sobre a expressão feminina nos eventos de poesia falada:

Foi uma revolução que aconteceu nos últimos quatro anos, de 2014 para cá. Acho que tem muito a ver também com o movimento feminista na sociedade. É difícil a

---

2 Menção a Eduardo de Jesus Ferreira, de 10 anos, morto por disparos de policiais durante tiroteio no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro.

gente falar de uma representatividade, uma produção feminina e feminista na literatura desvinculado do que foram os movimentos de 2013 e em seguida as manifestações todas contra o então presidente da Câmara, Eduardo Cunha. Acho que de fato tem um marco no Brasil nos últimos tempos de colocar as questões de gênero, contra a violência sexual e doméstica, e isso se reflete na literatura.

Como se sabe, ainda que a violência sexual e doméstica não tenha sido um tema específico das agitações sociais citadas pela poeta, essas parecem ter gerado um ciclo de posicionamento e desejo de tomada de voz que acabaria por impulsionar pautas paralelas. Desde então, o número de coletivos e encontros de slam cresceu nacionalmente, bem como sua visibilidade. Charles de Jesus, um dos fundadores do Slam Resistência, de São Paulo (cuja página no Facebook é seguida por mais de 600 mil pessoas), atrela o início das atividades do grupo à repercussão de junho de 2013:

Começou em reuniões que aconteciam na Roosevelt, chamadas Quintas de Resistência. Essas reuniões aconteciam entre movimentos sociais e advogados ativistas. Esses grupos debatiam e falavam muito sobre violência policial contra manifestantes. Em 2013, aconteceram manifestações em diversos lugares do país. [...] Dentro dessas reuniões, entre uma e outra fala, tinha algumas intervenções poéticas. Uma dessas pessoas que fazia parte gostou das intervenções e sugeriu a criação do slam.

Com a explosão do gênero, um fenômeno curioso passou a acontecer: paralelamente ao caráter coletivo do slam, seus poetas passaram a ganhar notoriedade entre um público específico, principalmente aquele já ligado ao hip hop. Isso ocorre menos por um crescimento da plateia dos eventos que pela viralização de vídeos registrando os encontros. Há, então, uma dupla fruição possível: aquela que capta a corporeidade da performance presencial e outra *a posteriori*, gravações compartilháveis nas redes sociais e disponíveis nas plataformas audiovisuais. Aumenta, então, o intercâmbio entre slammers, rappers e autores marginais, o que ajuda a destacar a repercussão individual dos poetas e a natureza autoral de seus poemas, que se desvinculam da seara do episódico, natural ao evento, e ganham status de permanente. Susan Somers-Willett discute a questão impondo um limite à associação entre a poesia falada e a tradição oral africana, feita em diversos estudos sobre o tema:

The current critical emphasis on orality also ignores the importance of the role of the author in slam poetry. Far from harkening back to poetry's preliterate origins in which the boundaries of authorship were muddled by oral transmission, slam poetry puts exceptional emphasis on the role of the author and his or her identity. [...] the vast majority memorize from written work, and some even choose to perform their poetry from the page. The fact that almost all slam poems are executed in print and yet are intended for performance ensures a chimeric relationship with text. [...] All of this to say that slam poetry lives on both the page and the stage (17-8).

Assim, se há características formais de oralidade nos poemas de slam que remetem à poesia das sociedades exclusivamente orais, o seu estatuto é muito diferente, já que, ao contrário destes,<sup>3</sup> aqueles têm uma autoria claramente definida, além de não possibilitarem a figura do “intérprete”. O papel da escrita prévia, ressaltado por Somers-Willett, é fundamental ao processo de composição, e tem proliferado, nos últimos anos, um terceiro modo de veiculação desses textos: além da performance e do vídeo, agora há uma série de publicações em livros desses autores, o que os insere no circuito literário tradicional.

A transposição do que fora escrito para ser declamado em registro no objeto livro traz alguns problemas preliminares: certos procedimentos formais são escolhidos em função da performance, de modo a valorizá-la, como repetições, pausas, acelerações e versos cantados. O texto-roteiro é uma latência que apenas ocorre efetivamente na troca corpórea entre autor-intérprete e ouvinte. “*Performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata”, lembra Zumthor em livro clássico sobre o tema (*Performance* 50). Mesmo no registro em vídeo há uma perda significativa de recepção, que se acentua no livro. Pode-se pensar em um paralelo: o *songbook*, coletânea de letras de música de determinado autor. Em ambos os casos, percebe-se o fenômeno da ausência de elementos semióticos intrínsecos à obra artística, que Adélia Bezerra de Meneses bem definiu como “mutilação” em artigo sobre Chico Buarque: “Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos [...] significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado” (170).

Não por acaso, uma antologia recente, organizada por Mel Duarte (2019), apresenta um sugestivo subtítulo: “poemas para serem lidos em voz alta”, que ao mesmo tempo funciona como uma resposta ao título (*Querem nos calar*) e como uma marca genética de poemas escritos por slammers. Com quinze poetisas colaborando para a coletânea, o livro tem evidente valor afirmativo e histórico. Esteticamente, também, contribui para uma melhor compreensão do slam. Há poemas já conhecidos em vídeos de competições, e outros aparentemente inéditos. Embora seja difícil precisar quais já foram declamados publicamente, algumas autoras parecem ter optado por formas diversas, talvez não voltadas à palavra falada (ou, no mínimo, ajustando graficamente o texto para que se adequasse ao formato de livro). Vê-se, então, poemas curtos, raríssimos em performances (como os de Bell Puã e Luiza Romão), poemas em prosa (os de Bor Blue), uso de estrofação tradicional (como nas quadras de Roberta Estrela D’Alva), sugerindo adaptações estruturais que transcendem o slam e recrutam instrumentos da poesia escrita.

3 “O texto [exclusivamente] oral, devido a seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social em que é produzido” (Zumthor, *Introdução* 276).



Com outras antologias e livros individuais sendo publicados, um problema teórico surge: tais poetas, na página, deixam de ser slammers? A transcrição pura e simples, portando mutilada, do poema declamado, gera um poema escrito que necessariamente é pobre? É inegável que alguns textos, sem a voz, tornam-se banais. Entretanto, tem-se visto, também, livros que contornam essa ausência com múltiplos recursos diferentes. Um exemplo é *Espanca/Estanca*, de Luz Ribeiro, facilmente classificável como uma das publicações mais notáveis de poesia dos últimos cinco anos. Sem perder o DNA do slam (diversos textos podem ser encontrados no Youtube sendo performados em competições), há nele uma organicidade editorial e um trabalho gráfico que o sustentam por si só. De fato, é um livro duplo, bipartite, com cada uma das seções (“Espanca” e “Estanca”) independentemente impressas, cada uma em uma direção. Há duas capas, cada uma com um nome de seção diferente, e ao se virar o códice ao contrário, pode-se ler a outra parte como um livro autônomo. Dessa forma, não há fim ou começo, mas dois livros que se encontram exatamente no meio da costura, página essa que contém um texto da poeta Luiza Romão.

Em “Espanca” tem-se uma estética que lembra mais o slam, com textos alongados e temas sociais. Em “Estanca”, uma identidade que se revela em intertextualidades e memorialismos que quebram a verve agressiva da outra metade. A obra é claramente pensada como um tomo impresso, e sua vertebração gera alta complexidade literária. Em entrevista quando do lançamento, Luz Ribeiro ressalta alguns dos aspectos aqui discutidos:

Penso que a oralidade é o aqui e agora, com as ferramentas da internet hoje, conseguimos imortalizar alguns dizeres, mas nem tudo o que falo e penso estão nos slams, saraus, penso que publicar escritos faz com que deixemos de construir histórias fundamentais em lacunas, nós deixamos registros, gravamos de forma palpável nossa marca na história [...] penso que impressos não se perdem com o vento, o que algumas vezes acontece com a palavra falada (“espanca-estanca” s. p.).

Diversos poemas do livro demonstram a preocupação com essa transição interse-miótica, como “meta fora”:

#### META FORA

meu texto não cabe em três minutos  
minha métrica extrapola as margens

era pra ser bela  
vim fera, selvagem

hei  
como ser dez falando daqui da borda?

como ser dez nascendo a esquerda  
game over  
alguém me ouve?

apelo para o movimento corpo  
catástrofe  
querem metáfora?  
desculpa, minha meta tá fora  
do que você procura

não vou embelezar a dor  
não vou embelezar a dor  
não vou

me engula seca  
indigesta

meu lirismo esvai  
a cada beco escuro que percorro  
foge por cada palmo de roupa  
a mais que visto  
escapa por cada não que escuto

quer poesia?  
visite a academia  
seus livros enfeites de instantes  
eu estante  
persisto

há quem duvide  
mas minha palavra falada  
carrega meus cortes  
sem cortes, só cortes

até ontem, açoite  
em diante revide

minha poesia soul eu  
por isso, respeite meu tempo  
respeite meu não tempo  
as mãos tremulando

o falt\_\_ do ar

as notas deviam ser dada só após o meu sentar

eu protelo o decorar disto  
por que insisto em coagular

levei tanto  
tempo  
soco  
\_oco  
\_oco  
\_oco  
para despedir

e você vem me pedir:  
lirismo, feminismo, devagarismo, periguismo  
sobre ismo: sou só, abismo

caio sempre  
se quiser  
nem sempre de pé  
levanto-me quando der

daqui da borda mais funda pergunto?  
como ser dez ponta de adaga?  
como ser tez sem metáfora  
como ser \_ sem lirismo

não espere muito de mim  
mas espere  
até eu preciso me reinventar  
para acreditar em mim (Ribeiro, Espanca/Estanca 65-67).

Os versos iniciais apontam a existência de uma energia poética primeva que independe do meio em que é expressa: “meu texto não cabe em três minutos/ minha métrica extrapola as margens”. Os três minutos são referência ao limite de tempo tradicional para a apresentação de cada competidor no slam. Assim, há um impulso de poesia que não é limitado ou rotulado nem pelo cronômetro nem pela margem da página, mas uma essência original adaptável a ambas as formas. Ao mesmo tempo, porém, há uma demarcação de seu próprio lugar como poeta “da borda”, à margem, que

mesmo aderindo à escrita não se insere em uma poética de metáforas e lirismos, que se recusa a “embelezar a dor”.

Tal enunciação crua e objetiva faz com que o “eu” do poema crie uma contraposição entre si e a academia (com seus “livros enfeites de instantes”). Essa percepção da poeta corrobora o que já se disse sobre a ausência de interpenetração entre a produção poética “tradicional” e o slam. Se aquela é “instante”, esta é “estante”, sólida e durável. Mais adiante, a condenação dos “ismos” reforça a verve anti-intelectual em tom autoafirmativo.<sup>4</sup>

Se o poema mantém traços de oralidade, como repetições e paralelismos, também traz recursos típicos da poesia escrita (e que são imperceptíveis na leitura em voz alta), como o uso do sinal do *underscore* para simbolizar a ausência. No verso “o falt\_ \_ do ar”, reproduz-se mimeticamente o “ar” em falta, com o sufocamento sendo transposto no vazio imposto pelo sinal gráfico. Também em “soco/ \_oco/ \_oco/ \_oco” há tal representação, criando uma dupla leitura, “sequência de socos” ou “soco no vazio”. Já em “minha poesia soul eu”, a exploração da homonímia entre o ritmo musical afro-americano e o verbo “sou” também não é notável em uma declamação, mas no papel adquire um acréscimo de sentido ao reivindicar para si uma tradição de negritude.

Nos versos finais, porém, há como que uma relativização desse desejo de extirpar o lirismo do discurso. De certa forma, os próprios recursos citados já efetuam esse abrandamento, afinal há um despojamento lírico vertendo por meio deles. O caldo poético aludido no começo do texto é indomável, como atesta a anáfora da penúltima estrofe: “como ser dez ponta de adaga?” traz a oposição entre a nota máxima dos jurados no slam e um discurso cortante, contundente; em “como ser tez sem metáfora”, a ideia é reforçada com a introdução do elemento racial; finalmente, a poeta se pergunta: “como ser \_ sem lirismo”, mais uma vez explorando o *underscore* como marca de ausência – aqui, não de uma letra, mas de respostas.

Esse processo de conversão da palavra falada à escrita faz com que o poema soe quase como uma “justificativa”, não só de sua própria linguagem mais trabalhada, mas da de todo o livro. Disso se trata a “reinvenção” da última estrofe, uma poeta que “persiste” como alguém que fala das mazelas de seu povo, mas que ao mesmo tempo lida com um lirismo que escapa de si.

Tal conflito é compreensível, especialmente porque Luz Ribeiro, campeã do Slam BR e representante brasileira na Copa do Mundo de Slam em 2017, em Paris, é uma das autoras mais proeminentes do movimento de poesia falada no país. O próprio tema da inserção do artista em uma esfera midiática mais ampla (e uma posterior “cooptação” pelo discurso hegemônico) é recorrente em manifestações periféricas

4 O uso de uma linguagem informal e agressiva como oposição ao que identificam como “poesia acadêmica” é um tema recorrente na poesia de slam, como em “aquela que não te pertence”, de Bell Puã: “eles querem que/ eu use língua formal/ e muitas metáforas [...] literatura marginal é coisa de/ não intelectual?!/ vai vendo, vai/ além do *Manifesto comunista e O capital*” (Duarte 34).

que se popularizaram, como o RAP e a narrativa marginal.<sup>5</sup> Adentrar o mundo dos livros,<sup>6</sup> assumindo uma voz que muitas vezes se distancia da slammer consagrada, gera uma insegurança identitária natural, expressa por meio dessa resistência ao “lirismo tradicional”. Sobre isso, aliás, cabe uma consideração: a ideia de que poemas de linguagem informal seriam recusados pela academia é obviamente exagerada. De fato, desde o Modernismo, a poesia brasileira é marcada pelo coloquialismo e por uma fluidez que a aproxima, em diversos momentos importantes, da prosa. A reprovação (ou falta de interesse) por parte de certa *intelligentsia* ao slam parece estar mais atrelada ao caráter exclusivamente político dos textos, sendo observados mais como um fenômeno social que literário. A repetição incessante dos temas e o pouco acabamento estético de alguns poemas falados podem corroborar essa visão. Porém, quando consideramos a poesia escrita canônica e estabelecida, não é ela, também, uma espiral discursiva sobre assuntos recorrentes? E não é ela filtrada a partir de um infinito conjunto de poetas, dentre os quais muitos são descartados pela crítica?

Embora haja exceções, parece haver, nos dois universos aqui destacados da poesia brasileira, pouco conhecimento mútuo, o que leva a opiniões pré-concebidas de parte a parte. Com o surgimento de livros escritos por slammers, entretanto, o intercâmbio tende a aumentar, o que deverá ser profícuo para ambos os lados. Finalmente, se o movimento hip hop fala de um lugar contra-hegemônico, e tem nessa cisão uma de suas motivações primordiais, é bom lembrar que – mesmo tendo boa parte de seus principais nomes atrelados à elite universitária – a poesia “tradicional” brasileira está longe de possuir espaços de mídia ou qualquer notoriedade, sendo confinada em um nicho de publicações reduzidíssimas e editoras independentes. Assim, embora o local social de onde falam seja diferente – o que é absolutamente relevante em suas produções –, muitas vezes compartilham preocupações e temas nacionais, como se verá na sequência.

## Poesia “tradicional”

Em um contundente texto de 2006, publicado na revista *Inimigo Rumor*, Ricardo Domeneck analisa o contexto da poesia da época, reconhecendo, no excessivo apego à tradição de brasilidade herdada de certo Modernismo e em uma leitura abstratizante do construtivismo do grupo Noigandres, uma dissociação entre o contexto do mundo contemporâneo e a produção poética de então. Usando termos como “bibelô cultural”, “separação drástica entre vida e obra” e “beletrismo desenfreado”, o poeta e crítico vê nas obras de seu tempo uma tentativa de “evitar a impureza do próprio mundo

5 Cf., por exemplo, as canções “Quanto vale o show”, dos Racionais MC’s, e “Hoje Cedo”, de Emicida.

6 Embora em 2013 a autora já tivesse lançado um livro, *Eterno contínuo*, o contexto de fama após seu título no Slam BR faz de *Espanca/Estanca* um marco de tais conflitos.

concreto, mantendo entre nós ainda outra trincheira entre o sublime e o grotesco, a ‘poesia pura’ e a ‘suja’”, acentuando a sua própria irrelevância a um público leitor fora do reduzidíssimo nicho de sempre:

Mas num mundo sem qualquer ponto fixo, que vem sofrendo abalos descentralizadores desde que se descobriu num canto desimportante do Universo, apregoando a morte de Deus (e dela a proposta de Barthes da morte também do autor-divindade), e como último desdobramento chegando hoje à descentralização do próprio sujeito, do deslocamento e suas bases, como esperar que a poesia tal como vem sendo praticada possa participar do debate no mundo contemporâneo, quando ela simplesmente dá sinais de ter suas costas voltadas para este mundo tal qual ele hoje escolhe ser visto, ou é construído por outras artes para a coletividade? (Domeneck).

Ele propõe, então, uma poesia mais atenta ao cenário internacional, que se reconheça como “construção coletiva/individual” e, portanto, seja mais permeável às “transformações contextuais do mundo” em vez de se encerrar em uma “vegetação metafórica” que aceite como universal a perspectiva de mundo dos “artistas brancos, homens e heterossexuais”.

Embora Domeneck pensasse, àquela altura, especialmente nos poetas de filiação neobarroca,<sup>7</sup> é um fato notório que, desde a chamada “geração de 90”, havia um movimento de retorno ao sublime e a uma poesia mais fechada em si própria, menos porosa aos acontecimentos externos (e que produziu grandes obras, como os livros iniciais de Carlito Azevedo e Marcos Siscar), com exceções notórias, como se vê em poemas de Fabio Weintraub, Cláudia Roquette-Pinto e Ricardo Aleixo. A sensibilidade do jovem crítico percebe, então, um esgotamento de tal tendência, e a necessidade de se retomar um imbricamento com o dado empírico, com o “fora” do texto.

Os anos posteriores ao texto de Domeneck seriam decisivos para uma virada de perspectiva da poesia brasileira. Entre outras, obras como *Cinco lugares de fúria* (2008), de Pádua Fernandes, *Aleijão* (2009), de Eduardo Sterzi, e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas – este, com grande repercussão e apelo comercial (para os parâmetros dos livros de poesia) –, trariam, de maneiras variadas, uma relação entre eu e mundo mediadas pela violência e pelo desabrigo. Temas políticos, urbanos e identitários passam a estar cada vez mais presentes de maneira direta nos poemas tanto de autores iniciantes como daqueles mais consagrados.

Seria a partir das jornadas de junho de 2013, porém, que a agitação política no país adentraria a produção poética de modo irreversível. Um marco fundamental é a publicação da coletânea *Vinagre* disponibilizada na rede incriveis 5 dias após a grande manifestação de 13 de junho de 2013, em que uma desproporcional repressão

7 O que o autor admite em breve apresentação do texto, em 2013, ao republicá-lo em um blog. Ver Domeneck.

da polícia militar do estado de SP chamou a atenção da sociedade como um todo. A rapidez de articulação coletiva, a repercussão nas redes sociais, o estabelecimento de uma posição política de tais parcelas de poetas participantes e, por fim, o esforço por uma descida da poesia ao rés do real são conquistas inegáveis da obra, aproximáveis, talvez, àquilo que diversos autores realizaram no começo da década de 60 na coleção *Violão de rua*, embora, ali, o mote fosse mais estrutural que factual, pois grande parte dos poemas aludiam à desigualdade social e temas afins. Tal qual o *Violão de Rua*, aliás, a antologia é marcada pela heterogeneidade da expressão poética, e, também, por uma irregularidade estética. Se na iniciativa de seis décadas antes a verve panfletária acabava minimizando o apuro formal dos textos, em *Vinagre* nota-se um conjunto de procedimentos desgastados e pouco impactantes ao leitor, como paródias um tanto forçadas, enxurradas de imagens que se pretendem fortes mas que, na prática, apenas replicam tudo que o já fora exaustivamente debatido na imprensa e nas redes sociais, e exageros retóricos que aproximam certos poemas de um texto escrito às pressas.

Isso não significa, por certo, que não haja bons poemas incluídos no volume, como o original “Índio (Poema-Wikipedia)”, de Rodrigo Lobo Damasceno, espécie de mistura entre uma paródia da canção “Um índio”, de Caetano Veloso, e de uma colagem de verbetes da enciclopédia virtual relacionados ao ano de 1964, em sutil sugestão de proximidade da repressão policial de 2013 com os desmandos do exército brasileiro durante a ditadura; ou ainda a muito bem construída imagem de abandono na cidade pós-batalha em “nem o corpo”, de Donizete Galvão.

Merece destaque, ainda, o lúcido prefácio de Alberto Pucheu, que liga os protestos de 2013 a uma crescente insatisfação da população em geral a desmandos como a abusiva carga tributária, a corrupção e os astronômicos gastos federais com a Copa do Mundo. Tal texto, no calor do momento, é um documento de grande valia para relativizar certa leitura prevalente daqueles eventos em parte do espectro político de esquerda no Brasil,<sup>8</sup> que apontam terem sido aqueles levantes populares o germe da onda conservadora que tomou de assalto a sociedade brasileira nos últimos anos. Aliás, além do prefácio, os poemas (aqui, entendidos como documento histórico – esse, um grande mérito da obra) corroboram tal interpretação. Favoráveis à luta travada na rua, em nenhum momento denunciam um viés reacionário ou punitivista nos atos; ao contrário, os temas mais trazidos à tona, além da repressão policial, são os gastos com a Copa do Mundo e o aumento da passagem de ônibus em São Paulo. Sem qualquer adesão a algum partido específico, os poemas condenam igualmente políticos de todas as matizes ideológicas, como se vê na lâmina visual de Ricardo Pedrosa Alves e Rubens Guilherme Pesenti, que mimetiza graficamente a suástica a partir de uma frase dos Racionais MC’s (“Adolf Hitler sorri no inferno”) e menciona tanto Geraldo Alckmin como Fernando Haddad.

8 Para uma detida refutação de tal leitura, ver Avelar.

Gustavo Silveira Ribeiro bem nota que *Vinagre* não pode ser lido isoladamente, mas como mais um elemento de uma retomada do debate político na poesia brasileira, que responde a fatores como “o acirramento das disputas ideológicas em torno do lugar e do papel da arte num mundo em flagrante processo de desagregação” e “uma leitura crítica da história recente da própria poesia no Brasil, [...] [com] debates quase todos voltados a iliações estéticas e a dilemas da tradição moderna da cultura brasileira” (167-168). Isso fica patente na repetição do modelo de “antologia de diálogo direto” da poesia com o contexto sócio-político da contemporaneidade, algo que talvez só se faça possível com a ampla digitalização do cotidiano, que permite pular processos como a impressão e a distribuição de livros, cuja demora natural esfriaria a ligação entre o fato histórico e o produto literário. Um exemplo claro é *Golpe-Antologia Manifesto*, lançada, também exclusivamente em contexto digital, 37 dias após a aprovação da abertura do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff no Senado federal, ocorrida em 11 de maio de 2016, e que culminou em seu afastamento – à época, ainda temporário – do comando do país.

Um caso um pouco diferente, mas também relacionável, é *Lulalivro – Lulalivre*, disponível de forma impressa e virtual, que surge em 13 de agosto de 2018, 128 dias após a prisão do ex-presidente. Apesar da escolha pelo tomo de papel ter causado um hiato significativamente maior entre o fato histórico gerador e a antologia-resposta que nos outros dois casos aludidos, a manutenção do nome de Lula como candidato à presidência pelo Partido dos Trabalhadores fez com que tal evento permanecesse na agenda principal da opinião pública por meses, garantindo assim o frescor histórico da publicação. Aqui, a presença de nomes midiáticos como Chico Buarque e Raduan Nassar e o tom evidentemente mais partidário da publicação a afasta do caráter anárquico e marginal de *Vinagre*, embora também evidencie o tom político prevalente na produção poética brasileira recente.

Para além das três coletâneas, a política permeou muitos dos livros de poesia pós-junho de 2013 no Brasil, como *Manual de flutuação para amadores* (2015), de Marcos Siscar, que traz os levantes à cena do poema:

#### JUNHO

alguns voltam às ruas outros saíram agora  
 cada um se esfrega como pode  
 mas as bandeiras antes portais da situação  
 hoje são pedágios que não queremos mais pagar  
 o rei morreu viva o transporte! o transporte é livre!  
*revolutions are going to be easier to start google*  
 disse *but harder to finish* a todos doravante  
 a carona do coletivo a cada um entretanto  
 o estorvo de guardar o próprio assento (44).



Por meio da metonímia da “bandeira”, Siscar lembra da recusa dos manifestantes de junho de se deixarem associar com quaisquer organizações ou partidos políticos específicos, antigos “portais” de mobilização popular hoje substituídos pela possibilidade de comunicação online. Essa conexão se acentua, no poema, com a citação em itálico (“google disse”) da frase de Eric Schmidt, presidente do Google, ao falar sobre as manifestações do movimento “Occupy Wall Street” e seus desdobramentos pelo mundo. A associação é oportuna: os protestos americanos que começaram em setembro de 2011 em Nova Iorque foram marcados pela ausência de lideranças ou filiações ideológicas declaradas, e tiveram seu planejamento feito de maneira espontânea pelas redes sociais, características essas que se repetiram nos eventos de 2013 no Brasil. A partir disso, o poeta apresenta uma aporia contrapondo a natureza do transporte público à condição hiperconectada do contemporâneo: a dicotomia público-privado em um estágio agudo jamais vivenciado. A possibilidade de articulação coletiva às custas da perda de privacidade (inerente à própria lógica dos algoritmos) e de identidade: uma das marcas mais profundas do presente evidenciada nos eventos populares ocorridos no início da década, em diversas partes do mundo, símbolos de um tempo de subjetividades embaralhadas e democracias desestabilizadas.

Outro livro que merece destaque no trato com o dado político é *Íntimo desabrigo* (2017), de Tarso de Melo, especialmente na seção “Outros desabrigos”, em que fatos como violência urbana, genocídio indígena e o abuso de agrotóxicos surgem em poemas contundentes sobre a situação brasileira, com citações diretas a figuras então centrais no noticiário nacional como Michel Temer, Sergio Moro e Rodrigo Janot. Finalizando a obra, “Toda sentença é um antipoema” surpreende o leitor com a colagem da sentença de Rafael Braga praticamente sem edições, apenas transformando-a em versos, configurando um *readymade* que diz, por si só, o absurdo da condenação.<sup>9</sup> Em tal operação, apropria-se do discurso jurídico e o insere na cena do poema, desvirtuando-o e esvaziando seu caráter sério e oficial. Uma vez descontextualizado e vertido em arte, tem escancarada a sua vacuidade e sua injustiça.

Já *Vícios da imanência* (2018), de Paulo Ferraz, estabelece uma visão atual do país a partir de um confronto com a sua história, visível em diversos momentos, como as dedicatórias “por oposição” de alguns poemas (“contra o General Médici”; “contra Erasmo Dias”); o nome “Para não esquecer” que denomina treze diferentes poemas numerados; e as múltiplas alusões a nomes e fatos históricos ao longo das páginas. Especialmente na primeira seção (não por acaso, também chamada “para não esquecer”), nota-se a prevalência de elementos que remetem à ditadura brasileira e, de modo mais abrangente, a um clima de temor. Lançado no ano em que Jair Bolsonaro venceu as eleições presidenciais, e primordialmente escrito após os levantes de junho de 2013 (tendo sorvido, portanto, a ampla discussão sobre violência policial que sucedeu

9 Comento de modo mais detido tal procedimento, recorrente na poesia contemporânea, em Bento.

aqueles eventos) e as manifestações pelo *impeachment* de Dilma Rousseff (onde se viu uma considerável parcela da população brasileira aplaudindo a Polícia Militar – e tudo o que ela representa), o livro capta o ambiente que circundava a expectativa do pleito eleitoral e a crescente onda conservadora que se consolidava em toda a nação.

O primeiro poema, “E se me amputassem a língua”, já sugere no título a insegurança sobre sua própria liberdade, o que se aprofunda no texto seguinte, sugestivamente denominado “Em verdade temos medo”, que serpenteia um texto de alerta ao redor da menção de diversos serviços de inteligência e polícias secretas, como “Okhrana”, “KGB” e “STASI”. Curiosamente, nenhuma delas brasileira, como se a alusão, por exemplo, ao SNI, fosse de alguma maneira perigosa. O recrudescimento desse sentimento de terror liga imediatamente o leitor ao Brasil do final da década de 2010, quando a presença do período militar, encerrado havia mais de trinta anos, mostra-se intensa e viva.

Em muitos momentos, nota-se um tom documental, que ironiza os aparelhos burocráticos de Estado responsáveis pela atmosfera sombria. Ferraz lança mão, ainda, do recurso do *readymade* em poemas como “Para não esquecer n. 11”, em que transcreve, com leves alterações, um relatório do DOPS de 1953, referente a uma busca no quarto de hotel do poeta comunista Paulo Torres, descrito como “elemento de alta periculosidade”. Os objetos “do investigado, ou de outros extremistas” encontrados no dormitório abandonado, absolutamente banais (cinto, pratos, entre outros), e o tom hiperbólico do relato (“Saúde e fraternidade, repressão à vadiagem”) imediatamente o transporta à seara do humor, desvelando seu caráter nonsense.

Além da apropriação do discurso documental, o autor alterna recursos narrativos, próximos da historiografia, e poemas visuais, como “Formação do Brasil Contemporâneo”, que graficamente simula uma nuvem de palavras, instrumento de uso recorrente no meio digital que agrega termos ou assuntos mais usados de um site ou blog, por exemplo. Ferraz é fiel à estética mais comumente vista da forma, com sintagmas maiores (que costumam representar maior incidência) e menores, alguns em preto e outros em vermelho. A apresentação deles é uniforme: há um ano entre parênteses e um momento histórico brasileiro imediatamente ao seu lado, como “(1840) AI5”. Percebe-se, então, que o fato marcante do passado nacional não está em consonância com a data a ele atribuída, configurando um embaralhamento entre tempo e dado histórico. O ano real do AI5, 1968, está ao lado de “Assassinato de Sepé Tiaraju”, e assim por diante, criando uma espécie de tempo ahistórico que liga os eventos independentemente de suas peculiaridades cronológicas, como um ciclo infinito de execuções políticas, revoltas abafadas violentamente e casos de negligência estatal. Em tipografia mais destacada, a “Revolta da Chibata”, a “Guerra dos Emboabas” e a manchete “Frei Caneca é fuzilado” sugerem uma representação simbólica da história brasileira: o genocídio negro, as consequências da exploração econômica e o sufocamento de movimentos populares. Como bem ressalta Renan Nuernberger no posfácio do livro, o poema “gera uma imagem desconfortável desse país, que solapa tanto a coragem insistente quanto o massacre covarde dos vencidos” (112).

Muitos outros autores e obras poderiam ser citados nesse movimento de politização e aproximação da recente poesia brasileira com a sua realidade política e social. Não se pretende, aqui, catalogar ou esgotar essa tendência, mas perceber e analisar algumas de suas características mais prevalentes, como a ridicularização do discurso oficial e a pronta resposta poética a fatos do noticiário nacional. Por fim, cabe citar aquela que é talvez a mais radical obra nessa direção, *Canção de ninar com fuzis*, de Pádua Fernandes, publicada em 2019, que reproduz o tom bélico do título em praticamente todas as suas páginas. Como em *Vícios de Imanência*, há aqui a percepção de uma história em círculos, de um presente que se coloca como escancaramento do passado: “*anacrônicos, os relógios;/ em que década,/ em que século estamos/ que é sempre meia-noite?*” (Fernandes, *Canção* 17).

Seria necessário um texto de escopo muito maior que esse para dar conta de todos os temas e recursos usados pelo poeta nesse complexo livro. Pádua Fernandes não poupa a direita militarizada (“– o fuzil, ele abate/ o cidadão de mal/ – ele poderia matar o de bem?/ – se morreu, alguma coisa fez:” [151]); a direita liberal (“Salário, pois, não deve ser o motivo/ para que cruces os braços logo hoje./ Para teu bem, toma a vassoura e te ergue/ Empreendedores não fazem greve” [43]); a esquerda petista (“– O governo entra agora em cadeia nacional: boa noite, aviso que criticar a necessidade da lei contra o terrorismo é um ato terrorista que confirma a necessidade da mesma lei” [26]);<sup>10</sup> ou a esquerda identitária (“discriminada no movimento LGBTTT/ por ser negra/ discriminada no movimento negro/ por ser mulher/ discriminada no movimento feminista/ por ser trans/ discriminada no movimento trans/ por ser negra” [92]).

Numa ampla revisão do contemporâneo, o autor critica duramente o governo de Dilma Rousseff (especialmente em uma sequência de poemas denominados “#Não-VaiTerCopa” e “#VaiTerCopa”, lembrando a violência policial contra manifestantes durante a Copa do Mundo de 2014) e de Jair Bolsonaro (em poemas como “Campanha eleitoral das botas”, com múltiplas referências bélicas). Traz, ainda, estilhaços dos eventos de 2013 na série de poemas “Amar-o-ido”, que ecoa o nome de Amarildo e elenca símbolos dos levantes, como o coquetel molotov, as vitrines quebradas e o cassetete.

Parece estar claro que há semelhanças formais entre os livros de Ferraz e Fernandes, como a apropriação irônica do discurso oficial e a apreensão do presente nacional por meio de sua historicidade. Repete-se ainda, no último, um recurso já identificado no primeiro: o *readymade*, aqui composto a partir de falas públicas. Em “Canção de ninar com fuzis – IV”, 61 frases são dispostas no poema sem qualquer presença direta de uma voz lírica: as 30 primeiras, de autoria de Jair Bolsonaro, como “Quem mata não é a arma, é a pessoa que está ali” (146), ou “Eu sou favorável à tortura, tu sabe disso” (147). A última dessa primeira sequência é “Meus filhos todos atiraram com cinco anos de idade, real, não é de ficção nem de espoleta não:” (148). A partir de tal alusão

10 Alusão à controversa lei nacional brasileira n. 13.260/2016, de autoria do Governo Dilma Rousseff.

aos filhos, terminando nos dois pontos, o poeta passa a dispor 16 frases de autoria dos quatro filhos do presidente da república, todas em itálico, como “*Campanha Nacional: ONU, VÁ TOMAR NO CU!*” (150), a maioria escrita no Twitter. Acabado esse segundo grupo de falas, o itálico é abandonado e retornam as declarações do pai, sendo a primeira “Meus filhos foram muito bem educados”.

Percebe-se, então, que embora toda a composição do poema seja baseada no *objet trouvé*, há uma mediação desses dados brutos que adiciona sentido ao texto: as falas do pai sobre seus filhos emolduram ironicamente as atrocidades discriminatórias destes, causando um curto circuito entre o que foi dito e a realidade. A manipulação do itálico ajuda a graficamente separar a autoria das frases, ordenando uma certa lógica ao que à primeira vista parece uma aglutinação caótica de falas públicas. No conjunto, salta aos olhos o desrespeito institucional, os preconceitos arraigados e a violência prevalente no pensamento da família Bolsonaro.

A manobra poética de rearranjar elementos empíricos no espaço do poema apresenta, no mesmo livro, uma variação interessante. Em “#NãoVaiTerCopa VI”, Pádua Fernandes simula a operação com frases forjadas, mas absolutamente verossímeis se considerado o contexto histórico. Escrito em 2014, no calor das manifestações contra a Copa do Mundo, o poema aglutina falas ficcionais que captam idiosincrasias do mandato de Dilma Rousseff, como “Este é um governo popular”, “nunca antes bancos e empreiteiras lucraram tanto com justiça social” ou “recorde mundial de suicídio de índios, o progresso escalou os troncos derrubados” (64). De modo sarcástico, o autor expõe diversas contradições do governo de esquerda, em que se esperaria menos submissão à força do capital, ou mais consideração com pautas identitárias ou ambientais. As orações são separadas por um travessão e compõem uma estrofe única, com apenas um verso destacado, ao final: é quando aparece a voz lírica, que conclui o texto:<sup>11</sup> “montar, combinar, inútil” (64), demonstrando o total desencanto pelas ações do governo.

*Canção de ninar com fuzis* é, assim, um livro orgânico, que dialoga em cada uma de suas páginas com o presente do país sem ceder a arroubos panfletários ou relaxamentos formais, mas mantendo a tensão entre sua estrutura poética – que busca os limites da linguagem, as dissonâncias entre som e sentido, a fronteira entre realidade e ficção – e o seu conteúdo, mostrando que a poesia tem como participar do jogo sócio-político sem abdicar de sua essência estética.

\*\*\*

Os exemplos vistos, tanto no slam quanto na “poesia tradicional”, mostram que, apesar de suas profundas diferenças de forma, estratificação social dos autores e público alvo, ambos os universos parecem convergir a um diálogo com os múltiplos discursos que

---

11 Quando publicado em 2014 em “O palco e o mundo”, blog do poeta, o poema tinha como verso final “montar, combinar, com essas peças, inútil” (Fernandes).

atravessam a existência humana: a política, a propaganda, a mídia, as redes sociais. Menos encastelada em si própria, a produção poética tem buscado, nos últimos anos, uma permeabilidade interventora com o real, ainda que dentro de seu reduzido alcance.

Tal processo não é exclusividade brasileira. Nos Estados Unidos, pesquisadores como Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith e Brian Reed têm escrito sobre experimentações poéticas que usam como substrato a internet e outras fontes empíricas, em procedimentos semelhantes ao *readymade*, ou ainda que explorem certa aleatoriedade desses dados coletados no poema, denominando tais processos, respectivamente, “word processor”, “uncreative writing” e “redirected language”.

Já na França, um grupo de poetas e pensadores agregados na editora “Question Théoriques” buscam uma poética de impacto e participação social.<sup>12</sup> Aqui, interessa-nos especialmente Christophe Hanna, que em *Poésie Action Directe* desconstrói a histórica definição jakobsoniana de “função poética”, que, para ele, transforma o poema em um corpo alienado e estetizante. Toda a sua teorização mantém tal tom polêmico e iconoclasta (e que por diversas vezes recai em exageros típicos de um vanguardista, por mais que ele rejeite o rótulo), o que seguramente gera problemas, mas por vezes atinge pontos altos, como a interessante analogia de certo tipo de poema com o vírus: o vírus-poema é um corpo estranho ao código linguístico, que nele se difunde, transformando-o quase imperceptivelmente.<sup>13</sup> A ação do vírus é pontual, e se dá na exploração da fraqueza do hospedeiro – nesse caso, o discurso dominante. Hanna fala, ainda, da similitude de tal ideia com uma guerrilha urbana, clandestina e cirúrgica no ataque. Tal conceito parece aplicável, de modo geral, às produções poéticas analisadas neste artigo.

Finalizando, cabe aqui pensar em um poema de Paulo Ferraz, presente no livro anteriormente aludido. “Poema bomba” tem estrutura paralelística, com suas quatro primeiras estrofes começando por “Projeto o poema como”, ao que se seguem diferentes analogias de poder: “artefato explosivo”, “coquetel molotov”, entre outras. Na estrofe final, entretanto, a série paralelística é quebrada em uma curta estrofe: “Mas ao fim o que explode, ou-/ vido só por amigos,/ vale sequer um traque” (96). Entre a intenção e a repercussão está a aporia do poeta contemporâneo diante do real: sabedor do reduzidíssimo alcance de sua arte, busca uma intervenção “viral” e “de guerrilha” que, de partida, mostra-se utópica. Em tal insistência, porém, acaba fazendo subsistir a própria poesia.

12 Críticos recentemente aproximaram alguns poetas contemporâneos de certos conceitos do grupo francês. Ver Lemos e Penna.

13 “O vírus não é senão um processo de sabotagem dos sistemas simbólicos de uma sociedade” (Hanna 25, tradução minha).

## Referências

- Avelar, Idelber. “The June 2013 Uprisings and the Waning of Lulismo in Brazil. Of Antagonism, Contradiction, and Oxymoron”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 54, nº 1, pp. 9-27, jun 2017.
- Bento, Sergio. “Internet trouvé: impactos da vida digital em certa poesia brasileira”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraecompoetics*, nº 11, 2018, pp. 145-169.
- D’Alva, Roberta Estrela. “SLAM: voz de levante”. *Rebento*, nº 10, 2019, pp. 268-286.
- D’Andrea, Tiaraju. “A Forma o dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo”. Tese para a obten o do título de Doutora em Sociologia. Universidade de São Paulo, 2013.
- Domeneck, Ricardo. “Ideologia da Percep o”. *longoestudo*, 5 fev. 2013, <http://longoestudo.blogspot.com/2013/02/ideologia-da-percepcao.html>.
- Dredge, Stuart. “Eric Schmidt to dictators: ‘You don’t turn off the internet: you infiltrate it’”. *Guardian* [Londres], 7 mar. 2014, <https://www.theguardian.com/technology/2014/mar/07/google-eric-schmidt-jared-cohen>.
- Duarte, Mel, organizador. *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo, Planeta do Brasil, 2019.
- Fernandes, Pádua. *Can o de ninar com fuzis*. São Paulo, Urutau, 2019.
- —. “#N oVaiTerCopa, algo como um poema”. *O palco e o mundo*, 17 jun. 2014, <http://opalcoemundo.blogspot.com/2014/06/naovaitercopa-algo-como-um-poema.html>.
- Ferraz, Paulo. *Vícios de Imanência*. São Paulo, Dobradura Editorial/Sebastião Grifo, 2018.
- Freitas, Daniela Silva de. “Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 59, 2020, pp. 1-15.
- Hanna, Christophe. *Poésie action directe*. Paris, Romainville/Calam o, 2003.
- In cio, Matheus Moraes. “A constru o da masculinidade e do machismo no rap”. *Medium*, 27 set. 2019, <https://medium.com/revista-subjetiva/a-construcao-da-masculinidade-e-do-machismo-no-rap-3074100ca70c>.
- Jesus, Charles Monteiro de. “Slam Resistência: A poesia e a voz de quem sempre sofreu calado. Entrevista concedida a Gabriel Valery”. *Revista do Brasil*, nº 138, 10 mar. 2018, <https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2018/03/slam-resistencia-a-poesia-e-a-voz-de-quem-sempre-sofreu-calado/>.
- Lemos, Mas . “A Mecânica L rica: Alguns Objetos Contempor neos”. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraecompoetics*, nº 3, 2014, pp. 63-88.
- Manos e Minas. “Eu poderia ser a filha, mãe e v  ou tia de tantos mortos...”. YouTube, 4 jun. 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=LVhUWsUGehU&ab\\_channel=ManoseMinas](https://www.youtube.com/watch?v=LVhUWsUGehU&ab_channel=ManoseMinas).
- Melo, Tarso de. * timo desabrigo*. São Paulo, Dobra Editorial, 2017.
- Meneses, Ad lia Bezerra de. “O ‘eterno feminino’: modula es (a propósito das letras de Chico Buarque)”. *Literatura e Sociedade*, vol. 2, nº 2, 1997, pp. 170-185.

- Nuernberger, Renan. “Entre a matéria e a memória (posfácio)”. Paulo Ferraz. *Vícios de Imanência*. São Paulo, Dobradura Editorial/Sebastião Grifó, pp. 105-112, 2018.
- Ortellado, Pablo. “O longo junho”. *Folha de São Paulo*, 4 jun. 2019, <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2019/06/o-longo-junho.shtml>.
- Penna, João Camillo. “O dispositivo. Questions théoriques”. <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/03/dispositivo-questions-thecc81oriques-versacc83o-para-leitura.pdf>
- Ribeiro, Gustavo S. “A noite explode nas cidades. Três hipóteses sobre Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos”. *Outra travessia*, nº 20, UFSC, pp. 165-183, 2015.
- Ribeiro, Luz. *Espanca/Estanca*. São Paulo: Quirino, 2017.
- . “espanca-estanca’ o novo livro de Luz Ribeiro. Entrevista concedida a Katy Illy”. *Las Pretas*, 24 nov. 2017.
- Romão, Luiza. “Dez anos de slam no Brasil: uma conversa com Luiza Romão sobre literatura e feminismo. Entrevista concedida a Mayara Paixão”. *Brasil de Fato*, 11 jan. 2019, <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/dez-anos-de-slam-no-brasil-uma-conversa-com-luiza-romao-sobre-literatura-e-feminismo/>.
- Siscar, Marcos. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.
- Somers-Willet, Susan. “Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 38, nº 1, Special Convention Issue: Performance (Spring, 2005), pp. 51-73.
- . *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte, UFMG, 2010.
- . *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed, São Paulo, Cosac Naify, 2007.