

O viral e o marginal: formas de contágio e recriação de um corpo coletivo na poesia *slam* brasileira

The Viral and the Marginal: Forms of Contagion and Recreation of a Collective Body in Brazilian Slam Poetry

Fabio Roberto Lucas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) | São Paulo | SP | BR
frlucas@pucsp.br
<https://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

Marcella Faria

Dactyl Foundation | Nova York | EUA
almeidaprado.marcella@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4339-5319>

Resumo: Partindo da oposição entre formas parasitárias e geminações críticas, do ensaio “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, de Flora Süssekind (2022), aprofundamos o diálogo entre teoria literária e biologia, sugerido pelas metáforas do título, e propomos os conceitos de “viral” e de “marginal” pautados por correntes da biologia que trabalham com a noção de semiose como constitutiva dos seres vivos, para analisar diferentes modos de formação do coletivo na cultura brasileira contemporânea, tal como elas se apresentariam na experiência da poesia *slam*, produzida na intersecção entre as ruas e as escolas das periferias urbanas. O artigo se conclui com a interpretação de duas performances, “Fanta” do poeta Márcio Ricardo e “Profecia” de Kimani, visando compreender como cada uma delas se deixa contaminar pela dicção e pelo discurso típico de pastores neopentecostais, produzindo diferentes efeitos críticos, retóricos e políticos.

Palavras-chave: poesia *slam*; literatura e biologia; Márcio Ricardo; Kimani.

Abstract: Based on the opposition between parasitic forms and critical geminations, from the essay “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, by Flora Süssekind (2022), we deepen the dialogue between literary theory and biology, suggested by the metaphors in the title, and propose the concepts of “viral” and “marginal” guided by currents in biology that work with the notion of semiosis as constitutive of living beings, to analyze different modes of



collective formation in contemporary Brazilian culture, as they would present themselves in the experience of *slam* poetry, produced at the intersection between the streets and schools of urban peripheries. The article concludes with the interpretation of two performances – “Fanta” by poet Márcio Ricardo and “Profecia” by Kimani – aiming to understand how each of them allows itself to be contaminated by the diction and discourse typical of neo-Pentecostal preachers, producing different critical, rhetorical, and political effects.

Keywords: *slam* poetry; literature and biology; Márcio Ricardo; Kimani.

1 Introdução: parasitas e gêmeo, ou sobre comunidades por repetição

“A forma é essencialmente ligada à repetição” (Valéry, 1957, p. 554, tradução nossa¹). A frase de Paul Valéry sublinhava que a noção de “forma” em arte diz respeito ao modo como ela partilha procedimentos, gestos, atenções e enunciados tomados numa *série* intrinsecamente infundável de repetições, detendo uma *vida própria*, sobrevivente às próprias intenções e determinações presentes no instante de sua criação (Maniglier, 2013). Essa relação entre os conceitos de vida e de forma poética é tão antiga quanto a filosofia ocidental: noções-chave como catarse e mimesis estiveram associadas à ideia de contágio desde ao menos Platão e Aristóteles.² Tal relação trazia consigo uma ambiguidade fundamental, pois nomeava o potencial ao mesmo tempo alienante e terapêutico (se não renovador) da contaminação mimética para o corpo coletivo.

Assim, não surpreende vê-la mobilizar as principais categorias do ensaio de Flora Süssekind “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, ensaio conclusivo do livro *Coros contrários massa* (2022). Nele, a crítica tece um amplo diagnóstico da cultura contemporânea, apontando para o parasitismo como figura paradigmática da dinâmica social brasileira recente, marcada pelo retorno da extrema direita e do fascismo digital. Longe de ser proposta isolada, a associação entre o *socius* fascista contemporâneo e “a relação biológica entre comensal e hospedeiro” teria emergido em diferentes campos da vida cultural, das artes à economia, passando pela literatura e pela ciência política, todas buscando compreender como o outrora inominável foi ganhando espaço:

Nesse sentido, a transposição especulativo-analógica da observação para o campo do parasitismo parece ter oferecido uma via representacional de acesso a esse inexprimível. Por meio desse vínculo imagético, evidenciam-se tanto a densidade e o alcance da malha autoritária encravada nas instituições [...] do país,

¹ La forme est essentiellement liée à la répétition.

² Sobre a relação entre a catarse e a biologia do corpo humano em Aristóteles, cf. Marx, 2015. Sobre a mimesis (e a methéxis) como experiências de contágio na obra de Platão, cf. Nancy, 1983.

quanto a mecânica de funcionamento dos coros teleguiados de massa (insuflados digitalmente) e das apropriações político-discursivas (com inversão ideológica) – nos dois casos, expressões características da tecnopolítica neofascista. (Süssekind, 2022, p. 506)

Note-se desde já a dupla operação do parasitismo fascista, legível no modo como absorve as instituições políticas e como replica seu conteúdo ideológico através de redes digitais. Nos dois casos, o heterogêneo das vozes – sejam elas da política institucional ou da vida cultural – é reduzido ao estado de massa consumida para reprodução do idêntico. E se o primeiro caso evoca diferentes autores das ciências sociais (de Marx a Baumann) que dialogaram com a biologia em suas análises do parasitismo intrínseco aos processos econômicos do capital e às hierarquias de poder do colonialismo (2022, p. 3), o segundo engendrará observações sobre a dinâmica de repetição dos discursos da extrema direita, com suas estratégias de *trollagem*, inversão, esvaziamento e banalização semântica.

Ora, seja na replicação *ad nauseam* de slogans requeentados – agora também sob a forma de hashtags “viralizando” nas redes sociais – seja na reiteração perversa de outros discursos, visando inverter, nulificar ou banalizar seu sentido (como reivindicar o direito à liberdade de expressão como licença para violentar minorias), teríamos um mecanismo de repetição autoidêntica, reificante, violenta e aceleradamente homogeneizadora, que fixa e simplifica a mensagem visando sua viralização. Mesmo na prática da *trollagem*, hábil em criar e explorar campos de indistinção semântica entre seriedade e brincadeira (como fazer em público sinais ambíguos remetendo a gestos nazifascistas), estaríamos diante de uma mensagem falsamente cifrada, que ostenta ao mesmo tempo sua opacidade e o avanço de sua presença no espaço público.³

Esse mecanismo de repetição parasitária revelaria uma “impotência constitutiva” e esterilidade criativa, não só no ressentimento contra as instituições e práticas da vida cultural, mas

em apropriações degradadas da experiência artística [...], ritualizações *kitsch* da prática da performance (como as da ativista de extrema direita Sara Winter, por exemplo), ideologizações agressivas do humor (reapresentado como *bullying*), dissolução de usos dialógicos da linguagem (reduzida ao monológico do sermão religioso ou à repetição automática de refrões, cânticos, *hashtags* e *slogans*)... (Süssekind, 2022, p. 518)

No entanto, se analisarmos o que a crítica literária denomina repetição parasitária à luz da biologia teórica, em particular da conceituação proposta pela biologia dos códigos orgânicos, programa de pesquisa *sensu* Lakatos fundado por Marcello Barbieri (2015), podemos aprofundar o entendimento dos mecanismos que produzem esse tipo de disseminação. Barbieri propõe que a evolução ocorre por dois mecanismos, (1) a “seleção natural” que seleciona formas alternativas decorrentes de variações na informação genética usadas como moldes no processo de cópia e (2) as “convenções naturais”, baseadas na codificação que atribuiria

³ Vale lembrar, a partir de Mladen Dolar (2014), que a repetição como esvaziamento da linguagem já era uma estratégia dos regimes totalitários do século XX. A partir da caricatura crítica feita por Chaplin em *O Grande Ditador*, o psicanalista esloveno mostra como a oratória estridente e espetacular de Hitler – que tendia a se esvaziar como enunciado de sentido para se afirmar como pura voz – veiculava uma mensagem específica para seus seguidores, a do império da própria violência enquanto tal.

correspondência arbitrária e convencional entre elementos de mundos distintos, produzindo significado biológico (caso do código genético e de códigos linguísticos). Assim, parece-nos oportuno analisar a disseminação repetida e enviesada de informações como uma estratégia viral, *i.e.* mecanismo que tira proveito exclusivamente de erros/variações introduzidos por indivíduos no repertório utilizado como molde no processo de cópia. A viralidade utiliza as formas de replicação nucleares para disseminar sua própria informação genética, não se delineiam novos códigos pela articulação criativa de campos heterogêneos à margem dos sistemas.

Vale registrar a presença do monológico sermão religioso dentre essas formas degradadas de apropriação. A difusão do discurso e dicção próprios aos pastores evangélicos – com sua retórica às vezes alinhada às pautas da extrema-direita e à teologia da prosperidade⁴ – é uma das experiências marcantes da cultura das periferias urbanas do Brasil contemporâneo, e – no caso das performances de *slam* que analisaremos adiante – passa por outro mecanismo de repetição, que ligaremos àquilo que Sússekkind chama, em seu ensaio, de *geminção crítica*. Elaboradas para se contrapor ao modelo parasitário, tais formas artísticas encenariam “fabulações-em-dobra”, por acoplamentos, composições em desdobramento, por meio de geminações que antagonizam, criam contracoralidades em meio à repetição nauseante daqueles coros teleguiados. Seus procedimentos de apropriação ou duplicação não submetem o material agenciado a uma intenção retórico-política instrumental, evocam, pelo contrário, a sua resistência, a sua voz. Daí um traço importante, reiteradamente apontado por Sússekkind, dessas geminações: o fato de elas sustentarem a heterogeneidade dos elementos acoplados – gesto que instiga outra dinâmica de coralização, de fazer comunidade (cf. Sússekkind, 2022, p. 15), associando tanto as vozes e discursos sociais quanto as linguagens e meios artísticos por suas diferenças recíprocas, por suas especificidades irreduzíveis. Assim:

[N]essas geminações [...] nada se amalgama plenamente ou cria ordem unida. O oposto do que se dá na obrigatória coesão ideológico-funcional de certas coralidades regressivas construídas por aplicativos e redes sociais que operam [...] no sentido da reificação, do idêntico, e que lucram com o uníssono da adesão, da zoação e do *bullying*, alimentando e se alimentando, parasitariamente da máquina digital neofascista. (Sússekkind, 2022, p. 520)

As geminações críticas apontariam assim para uma comunidade intrinsecamente heterogênea, irreduzível à dissolução tanto no uníssono de uma comunidade substancial neofascista (marcada por elos hierárquicos nacionais, étnicos, sociais etc.) quanto no ruído branco da diversificação homogênea das vozes submetidas ao regime de troca da forma mercadoria. Correlato estético desse gesto político seria a composição por acoplagens entre si de materiais, meios e suportes artísticos e discursivos específicos, à escuta das demandas configuradas “pelo próprio trabalho ao longo de sua realização” (2022, p. 521), numa possível atualização contemporânea da lição adorniana segundo a qual tais demandas tendem a resistir tanto à subsunção do material artístico a um meio artístico específico quanto a sua dissolução numa arte em geral (cf. Nancy, 2001).

⁴ A atuação das igrejas evangélicas no país não se reduz a esse alinhamento e sua complexidade escapa aos propósitos desse artigo. Os elementos citados foram destacados pois contribuirão com a análise dos poemas de *slam* feitas no artigo.

Cabe retomarmos aqui o segundo mecanismo evolutivo proposto por Barbieri, ou seja, as “convenções naturais”. Ao contrário das estratégias virais baseadas na facilidade de cópia de um conteúdo enxertado nos núcleos (centrais) de disseminação de informação, o que temos nas “geminções críticas” são novos acordos arbitrários e convencionais estabelecidos nas margens do sistema e capazes de convencionar novos códigos caso se legitimem como hábito criativo. Nesse sentido, propomos que “o marginal” se contraponha ao “viral” por ser uma estratégia construtiva, baseada na manufatura de significados compartilhados, enquanto o viral seria uma estratégia baseada na cópia de informação enviesada.

Em resumo, dois mecanismos de repetição que produzem comunidade: um pela imposição do homogêneo sobre o heterogêneo, pela composição de univocidades que se reproduzem parasitariamente, como um vírus; outra pela duplicação que acende tensões e diferenças mútuas entre vozes específicas, corralidade que faz da comunidade o próprio “questionamento de seus limites” (2022, p. 15). Se a noção de parasitismo evoca o diálogo com a biologia no primeiro caso, o conceito de geminação, no segundo, não tem uma origem precisa no ensaio, e – para além dele – pode ser associado a práticas científicas tão diferentes entre si quanto a fonética e a cristalografia (Houaiss, s/a). Entretanto, a conversa entre a crítica literária e a biologia recente poderia revelar aspectos importantes das formas parasitárias e das codificações e contaminações produtivas que Süsskind nomeia com a ideia de geminação e que observaremos em ação na poesia *slam* e, mais particularmente, no modo como duas performances “geminam” o discurso e a dicção de pastores evangélicos neopentecostais.

2 O viral e o marginal

Como já mencionado, há inúmeros pontos de convergência entre o biológico e o literário, explorados por procedimentos e métodos como cronologias comparativas e paralelos entre a produção (teórica, crítica, experimental) nas duas arenas. Haraway (2016) e Gagnier (2018), entre outros, demonstram que narrativas de críticos literários e historiadores da biologia se intercontaminam constantemente, multiplicando contatos entre autores e cientistas, células e personagens, descobertas e vanguardas, vacinas e manifestos.

Lorraine Daston, em *Biographies of Scientific Objects* (2000), demonstra como a materialização de objetos científicos implica a apropriação de seu vocabulário por diferentes práticas sociais, estabelecendo novas conotações sobre as denotações habituais. Assim, os transbordamentos lexicais entre as artes, ciência, política, economia e outras áreas confirmariam a realidade de objetos como células, colônias, anticorpos, germes, linhagens. Teriam igualmente reforçado temas como invasão, coexistência, parasitismo, defesa; e legitimado mecanismos como mutação, cópia, código, edição, clonagem, tradução, sequenciamento, vacinação. Aqui, assim como na teoria da narrativa, encontramos estruturas lineares, fragmentadas, cíclicas, recursivas, reversíveis etc.

A obra literária, por sua vez, pode formar um todo orgânico, filiar-se a um gênero, ser estudada geneticamente, receber predicados como híbrida, embrionária. Evolução, desenvolvimento, formação, entelêquia, identidade são, dentre outros, noções aplicadas a viventes, poemas e narrativas. Assim, as metáforas que se deslocam de um campo para outro constituem um “espaço compartilhado” entre modos de experiência (Kövecses, 2013) que

refletem atualizações de contextos diversos e têm caráter convencional.⁵ Dentro desse espaço compartilhado, é possível postular – para além da troca epistemológica, histórica e de caráter formal – a existência de afinidades ontológicas entre as ciências da vida e a experiência literária, com padrões estruturais e dinâmicas tendenciais compartilhadas pelos dois universos, na esteira dos processos de criação e morfogênese que as caracterizam.⁶ Afinal, nos dois campos, veremos novas formas serem geradas a partir de variações em lida com o erro e o acaso, uma lida que ao mesmo tempo se radica no contexto histórico e o transborda, atribui sentidos às oscilações do meio por introjeção de regras convencionadas, regras nem determinísticas nem aleatórias, mas potencialmente mutáveis e imprevisíveis, desde que mantenha a coerência de uma unidade ela mesma indefinível.

Formas literárias e biológicas seriam portanto entidades discretas cujos contornos emergem como causa e consequência de certo modo de organização que, adaptando-se a mudanças no contexto externo, confere estabilidade e singularidade ao conjunto. Individualidades desse tipo reúnem os requisitos do que os físicos chamam “sistemas complexos adaptativos” com suas “condições de contorno”. Assim, conceitos utilizados pelas ciências da complexidade poderiam ajudar a pensar paralelos entre poética e biologia celular, quando se trata de entender os critérios de demarcação dessa unidade ontologicamente complexa, a obra de arte. Também encontramos tal reflexão no ensaio “O modo de existência dos objetos literários”, de Patrice Maniglier (2013), uma releitura contemporânea do formalismo russo – especialmente dos textos de Chklovski sobre a *Teoria da Prosa* e “A arte como procedimento” – feita desde observações de Latour sobre o modo de existência da ficção (2012).

Trata-se ali de compreender como a forma literária ganha contorno, num processo de objetivação, ou seja, como objeto que resiste em sua consistência própria à toda apropriação subjetiva. De início, a história é conhecida: não seria essa afirmação da autonomia da obra literária, de seu estranhamento distanciado da sociedade e da linguagem comum, o que caracterizava o formalismo? E não viria daí a literariedade, a identificação de procedimentos que tornam um ato de linguagem uma forma especificamente literária? É aqui que o diálogo com Latour em torno da ontologia da ficção abre outras veredas. Tomada nessa via ontológica, com suas qualidades sensoriais e conceituais existentes no mundo – não como representação ideológica ou transcendental sobre ele – a forma ficcional se mostra intrinsecamente composta, equívoca, feita de fatores heterogêneos mutuamente implicados e irreduzíveis entre si: não é a obra literária inconfundível com a mera justaposição de seus materiais, signos e frases num texto, pois é inseparável dos efeitos estéticos, conceituais, sociais, existenciais etc. que produz? De outro lado, não é ela também irresumível em paráfrases ideais, intraduzível em outras palavras?

⁵ Nas ciências cognitivas, Faulconier e Turner (2000) chamam esse processo de “blending”. Cornelissen (2006), por sua vez, chamará os acordos entre os diferentes campos nessa zona de transição de “imaginação disciplinada”.

⁶ Vale registrar, nesse sentido, que o presente trabalho comunga com a chamada “virada ontológica” a recusa da dicotomia entre uma suposta objetividade natural exaustivamente – ao menos *de jure* – determinável e uma subjetividade cultural sempre restituída ao campo da liberdade. Dizer que os objetos científicos são construídos e existem dentro das redes de práticas e de relações – mais ou menos consistentes – nas quais se sedimenta historicamente não implica um construtivismo onipotente (seria um absurdo tão grande quanto dizer que a linguagem não tem realidade física no mundo, ou que os processos biológicos não elaboram e partilham convenções entre seres). Significa, pelo contrário, apreender que gêneros e formas tanto literárias quanto vivas (se é que é possível distingui-las assim) são atravessadas por processos de morfogênese especulativa e determinações estruturais, que se articulam em diferenciação recíproca caso a caso. A esse respeito, cf. Latour, 2000.

Se a “forma” é algo de próprio, que resiste, em sua especificidade objetual, às tentativas de apropriação interpretativa do sujeito, é porque ela é o que resta, irreduzível, nessa zona de articulação recíproca e irreduzibilidade mútua entre intencionalidades de sentido e determinações materiais, entre corpo e linguagem, voz e pensamento, som e sentido. Importante ressaltar aqui – considerando as performances de *slam* que analisaremos – o erro mais comum na recepção das ideias formalistas:⁷ que é opor forma ao conteúdo. Na leitura que propomos, o conceito de forma não é definido por essa oposição, mas como *realidade emergente*, ou seja, com vida própria – não absorvível por desígnios ou causalidades – emergindo na transformação contínua das ligações entre efeitos e procedimentos, discursos e materiais.

Assim, a “literariedade” não seria um conjunto de predicados identificáveis por um juízo determinante, nem por uma oposição estática em relação ao uso ordinário da linguagem, nem mesmo pela realização programada de um conjunto de procedimentos previamente legitimado pelo campo literário, mas um elo tenso entre motivação e variação cruzando diversos níveis de um efeito produzido por ela.⁸ Ou seja, sonda-se a partir desse efeito o procedimento virtualmente necessário para sua produção, uma sondagem comparatista, experimental: para perceber a necessidade do elo entre o procedimento e seu efeito, aciona-se em variação o âmbito dos efeitos *potencialmente* perceptíveis e dos procedimentos *potencialmente* acionáveis.

Podemos perceber como, por exemplo, certa rima é necessária para certo efeito de sentido quando sondamos rimas variáveis, que por sua vez acionam outras possibilidades de sentido, que instigarão outras variações sonoras possíveis e assim por diante. Na dança entre acaso e necessidade, procedimentos virtuais e efeitos motivados se entrelaçam e se transformam uns aos outros, repetindo e diferindo mutuamente o modo como se agenciam e se percebem. Não foi à toa que a noção de *ostranenie* aproximou as ideias de *estranhamento* e *singularização*: “para produzir a sensação de vida, sentir os objetos, experimentar que a pedra é pedra, existe o que chamamos arte” (Chklovski apud Maniglier, 2013, p. 59). Trata-se de um vaivém espiralar contínuo entre a busca pelo que há de *singular* e internamente necessário na experiência e o encontro com suas possibilidades latentes de variação, que renovam incessantemente o *estranhamento* em relação aos hábitos perceptivos que a haviam feito demasiadamente genérica e familiar.

“Forma” então se torna o nome desse processo emergente de transformação, por meio do qual a busca por sua unidade e consistência interna coincide com seu contínuo deslocamento, ao longo do qual se articulam, se chocam e diferem projetos interpretativos (do autor,

⁷ Erros que, segundo Maniglier (2013), derivariam de tal recepção ter sido fortemente mediada por Jakobson e sua abordagem funcionalista da linguagem poética.

⁸ Afinal, uma receita técnico-procedimental não bastaria para fazer um texto literatura (como Oswald de Andrade já falava do parnasianismo como máquina de versos). A adoção a priori de um procedimento artístico só se valida como enunciado de uma *contrainte*, assumida em sua arbitrariedade, como ponto de partida posto à prova da mesma relação emergente e transformacional com os efeitos que produz, a partir dos quais tal experiência se torna ou não efetivamente artística (Maniglier, 2013). Vale notar, como corolário dessa afirmação, que nessa leitura o formalismo não estabiliza um campo literário como campo autônomo definido por propriedades internas, o que seria “elementar” aos seus meios, práticas e linguagens, mas desdobra – como lembra Maniglier – uma experiência de soberania – conceito que ele retira de Bataille – de transformação contínua de seus contornos. Se aqui há uma impossibilidade constitutiva de definir arte, dela não deriva um nominalismo decisionista – do tipo: “é arte o que se decide chamar assim” – precisamente porque, emergente e contínuo, esse processo de variação dos contornos não é domesticável por nenhuma forma de decisão.

do leitor e outros agentes) e determinações exteriores (materiais, contextuais etc.). Para compreender esse modo de ser do desvio, do real emergente, Maniglier utiliza duas noções-chave do “espaço compartilhado” por teorias literárias e biológicas: o parasita e o vírus. Afinal, se a forma se faz estabelecendo variações internas e externas – ou, nos termos formalistas, diferenciações em relação à série literária (o que esse procedimento faz em comparação com outros, de outros gêneros ou obras) e à série não-literária (o que ocorreria em outros tipos discursivos) – logo, a forma se constitui como unidade apenas conforme internaliza tais variações em sua cadeia de motivações.

Seria essa outra forma de parasitismo? Segundo Maniglier, “a *existência* de fatos literários exige que eles parasitem algo além deles próprios. Uma ‘forma’ tem o modo de ser de um desvio, um deslocamento – o que em linguagem contemporânea chamaríamos talvez de um vírus” (2013, p. 50). Contudo, é preciso lembrar que a biologia celular distingue entre o *viral* – parasitismo do outro para cópia e reprodução do mesmo – e os códigos que criam condições de contorno por meio de trocas metamórficas *marginais*, entre meio externo e interno (Barbieri, 2012).

Ao pôr em variação os modos de operação dos procedimentos e efeitos artísticos, a forma propõe uma experiência literária que – longe de se voltar narcisicamente para si e dar as costas ao mundo – difere, varia, refina, transforma os modos de percebê-lo e se relacionar com ele. Compreendendo a linguagem como meio junto ao qual e com o qual se desdobra a experiência de percepção do mundo, a forma artística – em seu caráter objetual emergente e transformacional, em contínua morfogênese – faz da dobra da arte sobre si mesma uma dobra da vida sobre si mesma. Por isso, não haveria uma oposição estrita entre pesquisa formal e paixão ética, entre estrutura e vida (Maniglier, 2013, p. 64).

Essa incorporação/diversificação (herança com variação, nos termos da biologia) desdobrada no surgimento de novos seres, corpos e objetos literários tem como consequência a intensificação do potencial metafórico do termo “fronteira”. Dado que o território inquieto das conexões sinápticas e das hesitações textuais é, ao mesmo tempo, potencial criativo e atestado de precariedade, ocupá-lo seria admitir, como constitutiva, a própria ambivalência; como instável, a própria forma. Por certo, a lida com esses confins da forma em desvio contínuo ganha configurações específicas em diferentes experiências artísticas e sua relação com as demandas de cada linguagem, material e contexto que agencia. Se, na literatura contemporânea, escutamos frequentemente noções como fluidez e reconhecimento, hibridismo e polarização, seja para defendê-las ou acusá-las, em outros momentos – as vanguardas construtivistas ou abstratas do século XX, por exemplo – vinham à tona conceitos como isolamento e exclusão, pureza e rigidez.

No caso da poesia *slam*, veremos como processos virais e marginais podem atuar – no limite entre o parasitário e a geminação crítica, nos termos de Süsskind – e como tal atuação trata da sutil economia de hibridismo e polarização que as performances põem em cena. Contra o discurso triunfante da inespecificidade híbrida no sistema das artes, o *slam* polariza, insiste em criar seu próprio espaço, sua consistência, às margens do sistema literário (Tennina, 2017). Contra as polarizações fáceis e estáticas com inimigos marcados, internalizam-se discursos, dicções e procedimentos dos mais variados sistemas culturais (aí incluído o das artes, mas também – no caso das performances que analisaremos – o discurso religioso).

Se a economia social brasileira abole singularidades (homogeneização de padrões de consumo, massificação cultural, gentrificação dos espaços urbanos, rápida difusão de

informação e desinformação) e paradoxalmente reforça fronteiras (desigualdades sociais, políticas, raciais, nacionais, de gênero, orientação sexual etc.), o *slam* teria força para elaborar uma contraeconomia marginal, que aciona polarizações em meio a padrões homogêneos e abre canais de contaminação ali onde as portas normalmente se fecham.

3 Afetos que se espalham e se estranham

“Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas”: o grito de guerra do *slam* interescolar de São Paulo – competição de poesia que reúne alunos do ensino fundamental da cidade – nos conduz para aquela que seria a cena de origem de muitos *slammers* nas periferias urbanas: a iniciação oferecida por oficinas de *slam* conduzida por *slammers* mais velhos dentro da escola pública. Reiterada, tal atividade constitui um ciclo de formação: o adolescente hoje introduzido a esse mundo ou incentivado a dele participar amanhã volta à escola como *slammer* formado e se torna ele mesmo um formador oficineiro. Assim, uma característica do *slam* é sua relação com o espaço escolar periférico precarizado, relação tensa, marcada por recusas (especialmente a da literatura consagrada na historiografia, na tradição letrada ou no campo literário contemporâneo) e apropriações críticas (como os saberes partilhados nas disciplinas de ciências humanas e as promessas de cidadania e ascensão social feitas pela educação formal, cuja não realização passa a ser denunciada) (Ferreira, 2022; Santos, 2024).

Vale sempre lembrar que a *slam poetry* surge dentro de um processo cultural que não se limita a esse diálogo com a escola, mas se inscreve mais amplamente no trânsito constante, contagioso, diferencial e internacional de linguagens entre periferias urbanas conectadas pela globalização em curso.⁹ Em cada uma dessas localidades, o *slam* encontra demandas e normatividades existenciais e políticas que o singularizam. Dentre essas dinâmicas de singularização, no caso brasileiro (e paulistano, em particular, ainda que outras cidades promovam experiências similares¹⁰), a interação com a experiência escolar nos parece constitutiva, como se o *slam* viesse dar contornos a um desejo que já latejava antes. O trajeto do poeta Márcio Ricardo, cujo poema “Fanta” será analisado, é nesse sentido, emblemático: como ele diz em entrevista para o site *verso em versos* (2018), o acolhimento de seus poemas, dentro da escola, pela poeta Maria Vilani, teria sido um momento decisivo de seu percurso e já de certo modo prefiguraria esse diálogo *slam*-escola que estava para se consolidar.

Um dos motivos para que boa parte da comunidade escolar nas periferias abra espaço para o *slam* em suas atividades curriculares e extensionistas (ainda que existam resistências por parte de docentes e pais conservadores, cf. Santos, 2024) é a sensação – já medida por pesquisas no campo da educação (Ferreira, 2022; Neves, 2017) – de que os adolescentes contagiados por essa prática social em geral passam a ter desempenho acadêmico melhor em humanidades, mas também em redação, quando não na sua postura geral quanto ao espaço escolar. Trata-se de consequência intrigante, dado que as letras de poesia *slam* constantemente acusam as falhas da escola pública (Ferreira, 2022, p. 168) ou ostentam os desvios de sua linguagem em relação à norma culta (Santos, 2024, p. 103).

⁹ Sobre o surgimento do *slam* nos EUA e especificidades de sua disseminação pelas periferias do Norte e do Sul Global, bem como, particularmente, por diferentes regiões do Brasil, cf. Romão, 2022, p. 32-71.

¹⁰ Sobre o *Slam* interescolar de Juiz de Fora, cf. Ferreira, 2022, p. 110-130.

Ao denunciar o caráter postiço das normas gramaticais e discursivas, os poemas de *slam* procuram marcar distância do que consideram literatura de prestígio, aquela dos livros didáticos, acusada geralmente de artificialidade retórica e de estar distante dos dilemas sociais e existenciais vividos pelas populações periféricas. Um ponto polêmico – sobre o qual nos demoraremos – é a repetida reivindicação, por parte de *slammers*, de que seus poemas não elaboram a forma, não “enfeitam”, pois dizem uma verdade nua e crua (Ferreira, 2022, p. 56). Alguns chegam à contradição performativa de afirmar esse descuido formal enunciando versos deliberadamente rimados.¹¹ Ora, as práticas de versificação do *slam* não são as mesmas da poesia daqueles livros, estão mais próximas àquela da cultura do hip-hop, do rap – com uma polimetria fortemente guiada pela rima, como veremos. Mas isso não bastaria para justificar aquela indiferença formal. Delicado e com muitos emaranhamentos, esse tópico foge ao escopo deste artigo. Por ora, registre-se que, por meio dessa indiferença, o *slam* parece procurar se distanciar do restante do campo cultural-literário, bem como resistir ao saber acadêmico da teoria literária e seus instrumentos analíticos.¹²

Por fim, não menos importante são as diversas vozes sociais que o *slam* ao mesmo tempo evoca e tensiona: as diversas fronteiras e hierarquias anteriormente citadas – de classe, raça, gênero, orientação sexual etc. – são endereçadas, internalizando os diferentes enunciados sociais em torno delas, seja para denunciá-las, agir contra elas ou situar os ambientes dentro dos quais se desdobra alguma experiência existencial do enunciador em cena¹³ (Neves, 2017). Diferentes discursos – do policial ao político, do criminoso ao professor, ainda que na experiência brasileira contemporânea eles sejam confundidos por diferentes razões – são agenciados e modalizados pelas demandas rítmicas e fonéticas da performance. Note-se desse modo como em cada uma dessas relações – com a escola, o campo artístico-literário e a sociedade – o *slam* realiza movimentos de aproximação e distanciamento, mais ou menos visíveis, tensões com o ambiente externo por meio das quais ele desdobra seu processo de individuação, suas linhas de contorno.

Soma-se a isso, em seu núcleo, um conjunto de regras mais fixas, lembradas aos jurados de cada competição de *slam*: os poemas devem ter sido escritos pelo próprio poeta que o apresentará, não poderá ultrapassar três minutos nem utilizar outros apoios cenográficos ou musicais (Neves, 2017). A estabilidade dessa convenção – longe de denotar a adoção apriorística e impensada de uma forma (aos antípodas daquele discurso sobre a suposta indiferença formal do *slam*) – deriva do caráter eminentemente coletivo dessa experiência, constrói um palco ocupado por vozes plurais – palco cujo igualitarismo na distribuição do tempo e nas possibilidades cênicas melhor focaliza a escuta nas diferenças que indicarão quem ganhará o torneio.

Tudo somado, a hipótese delineada aqui é a de que a força do *slam* na experiência social brasileira deriva de seu modo de fazer comunidade, de contagiar seus poetas desde

¹¹ A letra de Jairo Periafricana: “No mistério da morte/ no enigma de marte/ Num beijo roubado/ imitando a arte / Na frase sem crase / no verso sem métrica / É Usa abuse da licença poética”.

¹² Por certo, esse distanciamento é relativo e cheio de hesitações, idas-e-vindas. É o que mostra a existência mesma de um trabalho acadêmico como o de Luiza Romão (2022), *slammer* que teve um de seus livros de poemas premiado com o Jabuti, e, que, por outro lado, expõe agudamente os dilemas formais e estéticos que habitam o desencontro entre o *slam* e o campo literário (Romão, 2022, p. 108-110).

¹³ Eu lírico? Eu poético? Slammer? Outra dimensão dessa experiência do *slam* – que também foge ao escopo do artigo – seria pensar a economia do biográfico e do encenado. A ideia de enunciador em cena (Maingueneau, 1993) é adotada para o momento do vir a público do poema, sem definir sua ficcionalidade.

adolescentes, numa experiência de individuação pessoal e coletiva em tensão constitutiva com saberes, demandas e promessas do meio social externo, em especial da escola e do campo artístico.¹⁴ Para entender melhor como os contornos da comunidade constituída em torno dessa experiência emergem e adquirem vida se transformando junto a essas externalidades, analisaremos duas performances, uma de Kimani, outra de Márcio Ricardo, dois *slam-mers* de atuação destacada em São Paulo.¹⁵

“Profecia”, de Kimani, incorpora o gestual, a dicção e a intensidade característica das pregações de pastores evangélicos, visando não tanto os televangelistas digitais com atuação nos bairros gentrificados das elites brasileiras, mas aqueles que abrem “igreja em fundo de quintal”, ou seja, vizinhos que habitam o mesmo espaço periférico do *slam*. Os primeiros versos se endereçam a esse pastor e colocam a poeta em oposição a ele:

Aê, tu paga de herói, mas eu tô ligada / que é vilão Sem meia palavra, nem indireta, / meu papo é reto. / Cê gosta de pregação / né não? / Então, / segura aí o meu sermão / É o que o teu discurso de salvação / não rola, rôla, rola, rôla. Rala rapa! / Tá tão acostumado a mudar verbo de lugar, / palavra de sentido é proposital / e é mudando verbo de lugar, / palavra de sentido /que fácil é abrir igreja em fundo de quintal, / difícil é aceitar casamento homoafetivo/ como algo normal. / “Cura para homoafetivo” / é subjetivo, sugestivo. Denotativo, / Né não? [...]”¹⁶

Contra a retórica concebida para pregação, o “papo reto”, com as marcas mais fortes da linguagem periférica se fazendo ouvir na provocadora aproximação sexual entre “não rola” e “rôla”, cujas combinatórias se alternam até “rala rapa”, sacramentando a distância em relação ao pastor endereçado. Até esse ponto do sermão de Kimani, temos uma enunciação de *slam poetry* característica, com ostensivo linguajar das ruas e rimas – sejam elas toantes, aliterantes ou imperfeitas – bem acentuadas em meio a versos com métricas muito variadas, mas que vão guiando o ritmo do corpo e a intensidade da voz ao longo da performance. Isso começa a mudar no próximo trecho:

Na casa de meu Pai há muitas moradas/ exceto pra viado, puta, maconheiro, macumbeiro e sapatão. / meus irmãos eu tenho a cura, eu tenho a cura em minhas mãos. / Cura viado no grito e surra se precisar, / Cura puta com celibato e um tanque de roupa pra lavar, / Curar maconheiro é fácil, / é só o demônio do corpo expulsar / Macumbeiro é mais difícil, / trabalhoso de limpar né? / Sacomé não vem sozinho... / Você expulsa a Maria Padilha, e seu zé, / mas o erê fica, ele não arreda o pé. / Fácil é curar maria homi, / é só dar uma surra de rola que ela vira mulé. / — ah mulé tu é assim porque tu nunca teve um homi...

“Na casa de meu pai há muitas moradas” – a citação do discurso religioso é feita para trazer à tona as exclusões, as formas de vida para as quais ele não daria lugar. Mas é no verso

¹⁴ Por certo, muitos outros estudos já têm perseguido essa hipótese por meio de diferentes abordagens, por exemplo, como faz Luiza Romão, adensando os múltiplos meandros da ideia de *representação*, em diálogo com a filosofia política e a teoria estética e literária (2022, p. 170-214). Percorremos aqui outra via, atenta ao modo como a forma poética das performances de *slam* emerge e ganha contorno em meio à interação entre diferentes sistemas de signos e práticas sociais, linguísticas e artísticas.

¹⁵ Para mais informações sobre Márcio Ricardo, cf. MÁRCIO RICARDO, 2025. Sobre Kimani, KIMANI, 2025.

¹⁶ Para assistir a performance analisada, conferir: KIMANI, 2022..

“meus irmãos eu tenho a cura, eu tenho a cura em minhas mãos” que o poema se faz contaminar intensamente pelo fervor e veemência das pregações neopentecostais. Geminando a enunciação do inimigo, a performance nele enxerta outro ponto de vista, sob o qual se expõe a violência das “curas” prometidas a homossexuais, praticantes de religiões afrobrasileiras e outros alvos sociais. A plateia também responde à altura da performance, aproximando ainda mais a experiência coletiva do *slam* daquela vivida nas próprias igrejas, por pessoas próximas (familiares, vizinhos) aos presentes, se não diretamente por muitas deles.

Acusando o mercantilismo da fé (“Cadê teu dízimo, dona Maria? / Eis o mistério da fé, Deus dá em dobro / e lá já se vai quase o salário todo”) ou se desviando do universo protestante para denunciar a pedofilia dentro da igreja católica (“Eu vi criança tremer de medo, mas não era medo de Deus não. Ele viu o sacrário e a batina”), sem deixar de reencenar outra provocação ao recalque religioso do sexo (“Batina caiu no chão e no chão quatro. / Pêlo do padre, Pedro e o Padre, Pedro, Padre, — PARE!”), a enunciação do poema reitera os gestos, ritmos e ciclos rítmicos que sinalizam sua poeticidade, ao mesmo tempo em que mantém em primeiro plano a voz do pregador, modulando aqui e ali tons questionadores, irônicos, sedutores, conforme passeia por diferentes dilemas dessa experiência. Se algum coletivo aí se desenha, suas condições de contornos se encontram irritadas pelo choque dessas vozes heterogêneas, o que não implica na impossibilidade de nomear alguns inimigos diretos, queimar os queimadores na sua própria fogueira:

E nem me vem com esse mimi de “Ta amarrado”. / Já que é pra amarrar, vamo amarrar essa porra então. / Desce aí mano a corda, o açoite e o revide, vou amarrar sua língua e servir na santa ceia. / Vai ter queima. / Eu queimo Malafaia, queimo Feliciano e jogo Temer na porra da fogueira também. / Irmã Kimani, terminou aqui a pregação de hoje, meus irmãos, será que eu já posso ouvir aí um Améééém?

Ainda seria possível afirmar que a geminação da enunciação religiosa no mesmo plano da poética elabora o choque de dois circuitos de afetos (Safatle, 2016) — ou seja, dois sistemas de relações entre corpos, mundos e desejos, o dos templos e o das ruas periféricas, que então se interpenetram, se contaminam e se polarizam. Algo similar, mas sem um componente explícito de denúncia social ocorreria no poema performado “Fanta”, de Márcio Ricardo:

Psssss! Gunk! Gunk! Oi! Me desculpa! / É que passa tanta coisa pela minha cabeça / que às vezes eu fico meio distraído / parece que eu sou meio mal-educado / mas eu não sou / eu nem ofereci para vocês, “cês” querem? / É Fanta! Sabe? Fanta refrigerante, / Fanta laranja / Aquilo que se você tomar em excesso/ pode fazer mal? É Sério! / Se tiver gastrite, e tomar muito / pode dar até uma úlcera, / experiência própria / E as pessoas dizem: / o Márcio, ele é louco! / Ele fez uma poesia com o nome de refrigerante, / Fanta, calma! / Eu vou explicar para vocês. / É que faz sete anos que eu perdi meu pai / e até hoje quando eu chego em casa / eu bato na porta e falo: / Boa noite, pai! / É, até hoje a ficha não caiu! / De tanto que eu amo, de tanto que eu gosto dele [...].¹⁷

O poema começa encenando uma situação cotidiana, o oferecimento educado do refrigerante popular, em seguida constitui um refrão sobre efeitos de seu consumo repetido.

¹⁷ Confira: MÁRCIO RICARDO, 2019, para uma performance desse poema de *slam*.

Encerrando a cena introdutória, a pergunta metalinguística – para que um poema sobre isso? – enseja a dimensão confessional que será dominante a partir daí: a bebida desperta a memória do pai falecido do enunciador em cena. Nesse momento, a intensidade emotiva da fala se torna mais carregada e podemos antever que, nessa performance, a questão não será diretamente política – como é o caso de muitas outras de Márcio Ricardo – mas subjetiva, íntima. Ostensivamente teatralizadas (e se sustentando mais nesse jogo de diálogos recuperados pela voz do próprio enunciador do que nas rimas e polimetrias, embora elas também compareçam esporadicamente), as marcas de cada interlocução expõem a distância entre a percepção social e a percepção do poeta acerca de si mesmo.

Atravessando a conhecida hostilidade social em relação ao ensimesmamento poético (“Dizem, que eu pareço ser arrogante/ por eu passar pelas pessoas/ e nem sempre cumprimentar/”), a partilha da memória íntima se anuncia como possível mediadora, talvez ela elucide os mal-entendidos. Para tanto, o enunciador em cena anuncia “juntar o poeta e a pessoa / ainda que eu seja a mesma fita na foto”, portando-se como fiador da história sentimentalmente rememorada, qual seja, um episódio de infância vivido com a irmã em torno de refrigerantes e dos cuidados do pai trabalhador. Ela enseja o início de um novo crescendo dramático, ao longo do qual a escrita do poema se revela resposta a um chamado – a conversa com o pai – que invade a cena do *slam* e arrebatada o poeta (“tudo me encanta”), com intensidade gestual, sentimental e vocal comum ao púlpito religioso.

E agora eu pergunto para vocês / você sabe o que a saudade? / É quando muita gente diz que você é foda / E o que você mais queria / não está em sua volta / [...] E eu nem sei porque eu sinto tanta raiva / talvez seja por escrever tanto / e quase ninguém entender a minha fala / eu sou falho e na folha / foi o único jeito que encontrei de trocar ideia com meu pai / é gente! Eu escrevo poesia pra conversar com meu pai / Pra trocar ideia com meu pai / Já que ele não está em carne e osso presente / pelo menos que ele possa estar um pouquinho assim / no meu coração e na minha mente / e toda vez que eu vejo um caderno e uma caneta / é como se ouvisse meu pai chamar assim / vem filho vem filho vem filho vem filho / vem filho vem filho vem filho vem filho / daí eu vou e nessa troca de ideia com meu pai / tudo me encanta, tudo me encanta [...]

O que está em jogo nessa contaminação de vozes oriundas de diferentes territórios periféricos, entrecruzadas agora não para tecer uma denúncia social e política, como no caso da performance de Kimani, mas para exprimir a intimidade, a memória afetiva que o poeta vê na origem de seu desejo de escrita? Por certo, a conclusão da performance devolverá a última palavra à ficção, lembrará que todos os personagens ali evocados são imaginados – “e aí eu acordo, e eu percebo que era só imaginação / quando eu vejo que não tem nem o meu pai e nem a fantá – era só poesia”. Contudo, podemos perguntar: o que ocorre nessa aproximação com o modo de enunciar do pastor evangélico, quando se trata daquilo que é mais íntimo à coletividade poética formada pelo *slam*?

Dizer que a presença do outro aí é inquietante seria talvez pouco, sobretudo quando se consideram as agudas diferenças políticas, sociais e comportamentais desses mundos em atrito e articulação, diferenças bem pontuadas na performance de Kimani. Se, ainda assim, é possível que a dicção religiosa tenha efeito estabilizador, funcionando como gramática já formalizada para a expressão dos afetos dessa comunidade, por outro lado, também não deixa de ser perturbadora, e nisso desestabiliza, lança o centro de ancoragem desse coletivo para

fora de si mesmo, obriga-o a sentir o solo comum partilhado, na periferia, por quem transita por outros territórios culturais, políticos e ideológicos.

Assim, a geminação crítica da performance de Kimani acopla a voz poética à voz religiosa, adensando tensões entre elas para operar desvios irônicos, sobredeterminações de sentido e reapropriações de sua força retórica, sem amálgama ou homogeneização dessas vozes, sem síntese em comunidade unívoca ou fixação de contornos por mera reprodução (cópia) viral de uma identidade previamente assegurada. Pelo contrário, a própria diversidade do mundo do *slam* (atravessado por pautas de classe, raça, gênero, dentre outras) se vê ali em conflito com um inimigo íntimo então internalizado, mobilizado em suas margens, dando sequência à vida de seu próprio inacabamento, vida marginal por excelência, como vimos. Já a geminação no poema de Márcio Ricardo evoca a dicção religiosa no núcleo afetivo do sujeito periférico, mas desativa sua função proselitista habitual, deslocando-a para o jogo poético do íntimo e do fingido. Se, por um lado, ele se arrisca mais na proximidade contagiante desse impulso mobilizador de afetos, por outro, acende – talvez de forma ainda mais intensa – a inquietação em torno dos contornos dessa coletividade.

4 Conclusão

No início de junho de 2025, Acauam Oliveira – professor da Universidade Federal de Pernambuco, autor de uma das teses de doutorado de maior impacto no campo cultural recentemente, *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, crítico com atuação destacada no estudo das manifestações estéticas da periferia brasileira – publicou uma longa reflexão sobre os debates da recente lista dos melhores livros de literatura do século XXI publicada pela Folha em 24/05/2025 (Porto, 2025). Um ponto destacado nessa discussão – dentre outros – seria o primado do conteúdo sobre a forma, revelado pelas obras listadas, especialmente as que ocuparam os primeiros lugares, escritas por autoras e autores negros, retratando a violência racial no Brasil (Oliveira, 2025). O crítico toma uma posição bastante densa: de um lado, reconhece haver boas razões para se inquietar com a perda de fibra da forma; por outro lado, lembra como esse suposto conteudismo é acusação antiga contra a literatura escrita por pessoas negras no Brasil, desde pelo menos Machado de Assis. A avaliação de déficit na elaboração formal teria sempre acompanhado a recepção da literatura negra em nosso território, de Machado a Conceição Evaristo, passando por Carolina Maria de Jesus e muitos outros.

Como se vê, o hábito ancestral de opor forma à conteúdo segue gerando ruídos. Como essa discussão seria desdobrada caso se compreendesse por “forma” não um gesto de composição que sintetiza ou emoldura um “conteúdo” (testemunhando uma vitória da ordem sobre o caos, na esteira da história ocidental do desenvolvimento técnico do controle da natureza), mas como realidade emergente, no desvio contínuo provocado pela implicação mútua e irreduzibilidade recíproca de seus materiais e linguagens, de seus procedimentos e efeitos de sentido? Como vimos, essa concepção de forma – que tivemos em conta em nossa análise dos poemas de *slam* – não delimitaria um domínio autônomo ou específico, mas prolongaria um processo soberano de diferenciação contínua de seus contornos (cf. nota 8), desdobrado em atrito e articulação com seus meios externos e tensões internas.

Para Oliveira (2025), por outro lado, interessa mais associar aquele déficit formal a “um dado material objetivo a ser transfigurado esteticamente”. Reivindicando esse juízo sobre o que seria um estado de fato da atualidade, o crítico conclui que escrever a partir dessa falta, dessa precariedade, teria mais força estético-política na era necropolítica neoliberal diagnosticada por Achille Mbembe do que seguir os paradigmas de elaboração formal densa da modernidade, “sistematicamente incapazes de dar conta da experiência de dissolução do mundo contemporâneo”. O que se desdobra dessa nova potência estética do precário, porém, é uma experiência incômoda, radicalmente indomesticável nos termos do sistema cultural progressista (apesar de tentativas constantes): a cultura periférica, ali exemplificada pelo funk de Oruam, com sua capacidade ambivalente de polarização e aceitação dos ditames do capitalismo, sem “adesão irrestrita a parâmetros civilizatórios” e reprodução dos “discursos mais fundamentalistas de seus pastores”.

Vimos como a experiência dos poemas analisados está próxima desses dilemas e também se constitui nessa economia de polarização e porosidade em relação a discursos, materiais e fatores oriundos de sistemas externos – dentre eles o campo literário mais prestigiado, a instituição escolar, a norma culta da língua, as polícias, as igrejas etc. Corolário da noção de forma que adotamos entretecendo o diálogo entre a biologia celular e teoria literária é a ausência de qualquer horizonte de reconciliação civilizatória entre esses diferentes sistemas; muito pelo contrário, a vida dos contornos formais dependeria da conservação de sua heterogeneidade recíproca, de sua relação tensa e conflituosa, mesmo quando trocam informações. Como vimos, isso não significa retirar de cena toda e qualquer inquietação ética ou política da paixão de forma, muito pelo contrário, implica zelar por sua vida mortal e pela potencialidade de transformações de seus meios (cf. Maniglier, 2008) precisamente ali onde se desenham alianças e deslocamentos. Se a reflexão de Oliveira termina com David Kopenawa e a “radicalidade de uma linguagem que não é mais humana” como ponto de fuga, talvez não seja descabido ver no *slam* a escavação de um território de experiências linguísticas, políticas e existenciais *vivas*, que de algum modo contribuem para resistir à queda do céu.

Referências

BARBIERI, Marcello. *Code Biology: A New Science of Life*. Heidelberg: Springer, 2015.

BARBIERI, Marcello. Codepoiesis – the deep logic of life. *Biosemiotics*, n. 5, 2012, p. 297-299. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12304-012-9162-4>.

CORNELISSEN, Joep. Making Sense of Theory Construction: Metaphor and Disciplined Imagination. *Organization Studies*, v. 27, n. 11, p. 1579-1597, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/0170840606068333>.

DASTON, Lorraine. *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

DOLAR, Mladen. A política da voz. Tradução: Fabio Roberto Lucas. *Literatura & Sociedade*, v. 19, n. 19, 2014, p. 192-206.

FAULCONIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nova York: Basic Books, 2003.

FERREIRA, Nayane Oliveira. *Cultura de rua e o slam interescolar: a literatura periférica na escola*. 2022. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Nove de Julho, 2022.

CAGNIER, Regenia. “A symbiological approach to sex, gender, and desire in the anthropocene”. *Journal of the Theoretical Humanities*, v. 22, 2017, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1080/0969725X.2017.1285601>.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Duke: Duke University Press, 2016.

HOUAISS, A et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa*. Link de acesso: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php

KÖVECSESE, Zoltán. The metaphor-metonymy relationship: correlation metaphors are based on metonymy. *Metaphor and Symbol*, v. 28, n. 2, p. 75-88, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/10926488.2013.768498>.

LATOUR, Bruno. On the partial existence of existing and nonexisting objects. In: DASTON, Lorraine (org). *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 247-269.

LATOUR, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*. Paris : La découverte, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

MANIGLIER, Patrice. Du mode d'existence des objets littéraires. *Temps Modernes*, n. 676, 2013, p. 48-80. DOI: <https://doi.org/10.3917/lm.676.0048>.

MÁRCIO RICARDO - “FANTA – FINAL SLAM DA GUILHERMINA.(1 vídeo [03:53]). Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H3wMYuEAF4>. Acesso em: 01 dez. 2025.

MÁRCIO RICARDO. Sobre o poeta. *Slam Digital*, c. 2025. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poeta/marcio-ricardo/>. Acesso em: 02 dez. 2025.

MARX, William. Catharsis. In: BERNARD, Mathilde; GEFEN, Alexandre; TALON-HUGON, Carole. *Arts et Émotions*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 63-69

NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.

NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris : Galilée, 2001.

NEVES, C. A. B. Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha d'água*, v. 30, n. 2, 2017, s/p. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>.

OLIVEIRA, Acauam. “O que é um bom livro para um jornalão?”. *Outras palavras*. 9 jun. 2025, s/p. <https://outraspalavras.net/poeticas/o-que-e-um-bom-livro-para-um-jornalao/>

PORTO, Walter. “Veja os melhores livros brasileiros de literatura do século 21, segundo júri convidado pela Folha”. *Folha de São Paulo*, 24 mai. 2025, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/05/veja-os-melhores-livros-brasileiros-de-literatura-do-seculo-21-segundo-juri-convidado-pela-folha.shtml>. Acesso em: 02 dez. 2025.

ROMAO, Luiza Sousa. *Microfone em chamadas: slam, voz e representação*. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Elisa da Silva. *Na arena da cena poética: a batalha do slam no contemporâneo*. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

KIMANI - PROFECIA (1 vídeo [3:12]). Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8x14yfmrlI>. Acesso em: 02 dez. 2025.

KIMANI. Sobre o poeta. *Slam Digital*, c. 2025. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poeta/kimani/>. Acesso em: 02 dez. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros contrários massa*. Recife: CEPE, 2022.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas!* Literatura e Periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.

VALÉRY, Paul. *Œuvres II*. Paris: Galimard, 1957.

VERSO EM VERSOS. *Transformação com Márcio Ricardo*. Entrevista disponível em <https://www.verso-emversos.com.br/2018/09/transformacao-com-marcio-ricardo.html> – Setembro de 2018.