

VOZES ONLINE: o *slam* no e do espaço virtual

ONLINE VOICES: *slam* in and from virtual space

Valéria de Cássia Silveira Schwuchow¹

Resumo: Propomos com a pesquisa debater acerca da manifestação artística e política do *Slam*, — *competição de declamação de poesias* — como uma forma de produção de discursos para pensarmos em seu processo de constituição os efeitos de sentido inscritos pela voz e pelo corpo. Trazemos para análise o *Slam*, produzido por mulheres, com especial atenção à poesia da *Slammer* Kimani, tanto postas em circulação na web, quanto as produzidas no meio digital. Olhar para *Slams* produzidos por e para mulheres convoca-nos a adotar o ponto de vista dos estudos feministas para um debate em torno dos discursos generificados, racializados e classistas. Aliado aos estudos feministas a discussão se sustenta na teoria materialista da Análise do Discurso; a perspectiva teórica considera o funcionamento da imbricação entre a voz e o corpo, submetidos à língua, à história e à memória, inscrevendo no *Slam* uma significação para além, ou em complementação, ao dito/visto. No *Slam* manifesto na rua os corpos se enfrentam e repercutem afetos, diferentemente, no digital, o corpo se molda na tela; ao passo que a materialidade sonora, ressoa ocupando o espaço com uma memória, os sons que nos acalentam e nos despertam, aguçando emoções e sensações; irrompem no público, da rua, e no privado, dos lares, como causa e efeito da/para a declamação.

Palavras-chave: *Slam*; corpo; voz; feminismo; mulheres.

¹ Professora (PMG) / Doutoranda (UFRGS). Mestra em Letras (UFSM). E-mail: valeriadecassias@hotmail.com

Abstract: With the research, we propose to debate about the artistic and political manifestation of Slam, — poetry recitation competition — as a way of producing speeches so that we can think about the effects of meaning inscribed by the voice and the body in its constitution process. We bring to analysis the Slam, produced by women, with special attention to the poetry of Slammer Kimani, both circulated on the web and produced in the digital medium. Looking at Slams produced by and for women calls us to adopt the point of view of feminist studies for a debate around gendered, racialized and classist discourses. Allied to feminist studies, the discussion is based on the materialist theory of Discourse Analysis; the theoretical perspective considers the functioning of the overlapping between voice and body, submitted to language, history and memory, inscribing in Slam a meaning beyond, or in addition to, what is said/seen. In Slam manifested on the street, the bodies face each other and affect each other, differently, in the digital one, the body is molded on the screen; while the sound materiality, resonates occupying space with a memory, the sounds that soothe and awaken us, sharpening emotions and sensations; they erupt in the public, from the street, and in the private, from the homes, as cause and effect of/for the declamation.

Keywords: Slam; body; voice; feminism; women.

1 O PROTESTAR NA CONTRAMÃO DA PANDEMIA²

Ressurgem com força no Brasil, desde 2013, manifestações e protestos no espaço público das ruas, organizadas pelas redes sociais, que repercutem demandas em torno de posicionamentos políticos. São novos modos de protestar e manifestar sob a forma de caminhadas silenciosas, greves-piquetes, marchas e protestos artísticos. É no protestar na contramão, atrapalhando o tráfego, parafraseando Chico Buarque,

² Ressaltamos que esse texto foi escrito durante a pandemia do covid-19.

atualizado por novas práticas que se imbrica o artístico e o político para re-significar voz, corpo e poesia no/pelo *Slam*.

Mobilizando o artístico e o político, a manifestação do *Slam* — declamação de poesias em praças públicas dos centros urbanos e das periferias — afeta-nos não somente pela temática acerca de vivências pessoais, atravessadas por opressões e violências, mas também pela potência da voz e vigor do corpo mobilizados na *performance*.

Consideramos o *Slam* como uma forma de produção de discursos e pensamos em seu processo de constituição de efeitos de sentido inscritos pela voz e pelo corpo. Sua especificidade, enquanto objeto de estudo pensado sob a perspectiva materialista da Análise do Discurso, parte da imbricação entre a voz e o corpo que são submetidos à língua, à história e à memória, inscrevendo no *Slam* uma significação para além, ou em complementação, ao dito/visto.

Olharemos para o *Slam*, produzido por mulheres, com especial atenção à poesia da *Slammer* Kimani, finalista brasileira da copa do mundo de *Slam* na França no ano de 2020. Analisar *Slams* produzidos por e para mulheres convoca-nos a adotar o ponto de vista dos estudos feministas, ponderando a interseccionalidade a partir de Kimberlé (2002), Akotirene (2019) e Ribeiro (2016) em um debate em torno dos discursos generificados, racializados e classistas.

Não podemos deixar de mencionar que essa escrita se dá em um momento de extrema vulnerabilidade física e psicológica para a população mundial, momento em que colocamos em suspenso o amanhã sem, no entanto, deixarmos de cumprir com nossas demandas. Como seguir o baile quando somos impedidas de dançar, de abraçar e de estar junto de quem nos faz bem? Nesses tempos repensamos a presença do outro e a necessidade da rua, reconsideramos a relevância do contato e do movimento. Passamos isoladas em nossas casas, para as que podem, porque o vírus não é democrático, assola a parcela mais

pobre impelida a exercer sua força de trabalho, garantindo, assim, a subsistência de uma comunidade.

Nessa proposição já convocamos algumas das reflexões que interessam para essa pesquisa: as formas de discriminação, como a opressão de classe, acentuadas na pandemia no instante em que algumas mulheres têm direito à proteção e outras são obrigadas a manterem a relação de classe explorada e classe exploradora. Nesse rastro propomos pensar as condições do trabalho em tempos de pandemia, ponderando as mulheres-mães que levam junto suas filhas ou relegam-nas aos cuidados de outrem, bem como as mulheres que, em trabalho remoto, dão conta das tarefas, por vezes, ao mesmo tempo. Recuperamos também a questão racial — mesmo não sendo esse meu lugar de fala, é meu lugar de escuta, uma escuta que faço reverberar pela teoria. Essas são as questões que me motivam a escrever nesse momento: opressões de classe, gênero e de raça repetidamente impostas às mulheres qual seja a ameaça que nos espreita. Para essa discussão, selecionamos dois *Slams*, disponíveis na rede social do YouTube, sendo o primeiro uma gravação amadora da manifestação *performada* em praça pública e, o segundo, uma gravação com o uso da plataforma Zoom do final da copa do mundo na França.

Se em 2013 as manifestações eram organizadas no virtual para avançarem às ruas, em 2020 ocorre a centralidade no virtual, pois as manifestações são organizadas, divulgadas e *performadas* na web. Frente a essa situação de isolamento social e, portanto, de impossibilidade do *Slam* nas praças, observamos como no deslocamento da *performance* para o virtual é sustentada pela voz, mesmo diante de um esforço da *slammer* em não reprimir uma gestualidade corporal.

Desse modo, a proposta é uma análise que considera, sob a perspectiva da Análise do Discurso, a interseccionalidade no discurso das poesias de *Slam* e a *performance*, enquanto dito, ouvido e visto, isto é,

um todo formado de partes que se articulam. No que tange à *performance*, a entendemos por um caráter discursivo, sustentada pela sonoridade das palavras e pelo gestual do corpo, os quais possibilitam a formulação de um dizer com o corpo que provoca ruídos. Interessa, portanto, observar um discurso sonoro e um discurso corporal no *Slam*, enquanto o primeiro significa pelas modulações e entoações vocais, o segundo, pelos gestos.

Trabalhamos na articulação da voz e do corpo, em que som e gesto se imbricam na produção do dizer/fazer e ver da *Slammer*, pela *performance*. O som da voz constitui sentidos ao discurso no momento em que a voz se altera, quando modifica a velocidade, a qualidade, o volume. Essas modulações sonoras amarram os interlocutores com laços emocionais, além de recortar um certo índice vocal da *slammer*. No mesmo caminho, o corpo sugere, com seus movimentos agitados ou pausados, um envolvimento entre o corpo e os que assistem à manifestação. Reunidos, voz e corpo organizam a *performance* e o *Slam* se faz acontecer na materialidade pulsante dos gestos e dos sons para significar as palavras.

2 SLAM: MANIFESTAÇÃO POLÍTICO-ARTÍSTICA

O *Slam* é uma manifestação artística da palavra cantada que carrega, na declamação das poesias, seu caráter político. A voz alçada, o corpo agitado, dão o tom de resistência às poesias. Desse modo, o *Slam*, tomado como termo onomatopeico “batida”,

Com a proposta de inovar o modo como se declama poesia, o *Slam* reformula a prática do Sarau ao agregar uma *performance* aos poemas. Com um viés contestador, as poesias se destacam por trazerem temas sociais e políticos, os quais, geralmente, são silenciados. É comum, portanto, os poemas instituírem uma representatividade identitária das poetas *slammers*, isto é, o sujeito se significa ao significar a poesia.

A ideia de campeonato está na estrutura do *Slam*, pois é assim que a manifestação ocorre, incentivada pela competição: um júri, selecionado entre o público, confere, ao final de cada ato, uma nota, baseada, principalmente, nos quesitos poesia e *performance*. Como “esporte” da poesia falada, algumas regras são estabelecidas, entre elas: não é permitido o uso de equipamentos ou utensílios, bem como há a fixação de um tempo cronometrado, em torno de três minutos, para a execução da *performance* poética. Somam-se a esses requisitos, os fatos do ineditismo, da autoria e da possibilidade de *Sampling*, a citação de obras de outros autores. Ao final da apresentação, é escolhido, pelo júri, o vencedor (a), a competição é disputada em nível regional, estadual e mundial, sendo a Copa Mundial de Poesia realizada na França.

A poesia declamada resgata a experiência cotidiana das *Slammers*, bem como a das frequentadoras dessas manifestações. O público é composto por aquelas que se programam para assistir à apresentação e/ou aqueles que passam pela rua e são atraídos pela manifestação; contempla, geralmente, estudantes, jovens da periferia e do centro, professoras, trabalhadoras, passantes.

Todas/os escutam e presenciam vozes e corpos que declamam sobre racismo, machismo, feminicídio, assédio, violência. Poesia que causa, no dizer/ver das palavras, poesia que na rua não seleciona espectadoras e ouvintes, faz-se ver e escutar por todas, diluindo conceitos sobre o que é ser poeta e o que é um poema. Poesia atualizada, a demandar sentidos endurecidos.

Em vista disso, o *Slam* rompe com os moldes cânones da poesia, sem deixar de preservar sua essência rebelde. Para Zambrano (2012), a poesia é uma embriaguez, o estado daquela que se desespera e assim quer permanecer, fazendo desse desespero sua existência.

Y en la embriaguez el hombre es ya outra cosa que hombre, alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua, alguien le tiraniza. [...] Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio (ZAMBRANO, 2012, p. 33).

A produção de poesias no *Slam* mobiliza esse estado de embriaguez para falar do não dito. A voz, o corpo e o tom ativista denunciam o desespero das opressões e violências. Para Duarte (2019), o *Slam* ressoa em torno da oralidade e evoca memórias de diferentes movimentos, desde a Grécia Antiga, os trovadores, os *griots*, até os poetas de rua, e os poetas dos *saraus*. Na atualização da poesia pelo *Slam*, a composição de uma rede de traços sonoros, pela ênfase na palavra em sua forma oralizada, repercute no discurso de resistência, próprio das manifestações e protestos de rua, juntamente com uma corporeidade e engajamento político.

Essa poesia oral, é importante notar, não vem apenas do impacto do *rap*, como se poderia presumir, mas também de pesquisas de oralidades regionais. Uma produção poética que não se circunscreve às técnicas de leitura de *saraus*, abrangendo agora linguagens corporais, performáticas e sonoras (KLIEN, 2018, p. 108).

Uma força que não reside apenas na palavra, mas também na sonoridade, no gestual do corpo e no ritmo que essas duas materialidades impõem à poesia. Com pausas, hesitações, reverberações, avanços e recuos do som e do corpo que nos afeta, incomoda e comove. No *Slam*, a voz e o corpo significam denúncias, protestam, fazem ressoar uma política do/pelo sujeito que partilha dos seus conflitos e embates sociais, ao trazer a público questões do privado.

Para Rancière (2005), há, na base da política, uma estética a determinar o que se pode/deve sentir; para o autor, as “práticas estéticas” seriam “como formas de visibilidade das práticas da arte, do

lugar que ocupam, do que "fazem" e no que diz respeito ao comum" (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Como manifestação artística e política, o *Slam* convoca, pela voz e pelo corpo, aquilo que se pode ver e dizer a partir de quem é autorizado a ver e a dizer e nas condições que nos são permitidas de se fazer ver e escutar.

3 O DESLOCAR: O PÚBLICO E O VIRTUAL

Propomos observar duas particularidades, a primeira quando o *Slam* é *performedo* na rua e divulgado no digital e, a segunda, quando ele é *performedo* e divulgado no virtual. A partir desses pontos, discutiremos como a *performance* do *Slam* é também afetada ao se adaptar ao isolamento imposto pela pandemia. Desse modo, nosso gesto de análise compreende os efeitos de sentido produzidos no deslocamento da *performance* do espaço da presença física, considerando-a ao ser realizada na rua, para o espaço da presença virtual, abarcando-a ao ocorrer na plataforma de vídeo conferência do Zoom.

Tratamos, então, do espaço público das ruas onde a população pode chegar para assistir à *performance* e, do espaço privado do virtual, com destaque ao aspecto privado, como veremos adiante, mas que já salientamos como o espaço é restrito somente aos que possuem acesso à internet. Não podemos deixar também de considerar o teor da poesia do *Slam*, discursivizando questões interseccionais tão fortemente sentidas nesse vertiginoso ano de 2020.

3.1 Lamento Sertanejo: interseccionalidade e performance na rua

A primeira poesia "lamento sertanejo"³ de Kimani está registrada na rede social do YouTube com duração de 2min35s. A *performance*

³ https://www.youtube.com/watch?v=c8HTLgctdcw&ab_channel=GICATV

ocorre pelo *Slam Moinho Resiste*, com o lema de abertura: “são várias favelas que insiste, persistem e entre elas Moinho resiste”. A favela do Moinho é a única favela da região central de São Paulo, nela vivem cerca de 500 famílias, constantemente ameaçadas de despejo.

Observando o nome da poesia, compreendemos como ela diz dos moradores e do espaço de declamação. Lamentar, emitir ruídos queixosos, soar dores, gemer tristezas, gritar infortúnios, um campo semântico da voz e das mazelas. Por sertanejo, conhecemos aquele que veio do interior do Brasil, escapando da seca, da fome ou que teve tomada sua terra, seu chão, seu abrigo, sua dignidade de habitar um lar.

Esse sujeito sertanejo abarca mais do que um habitante da região interiorana do Brasil, o sujeito sertanejo não é só aquele do sertão, mas também o da favela, pois, como nos lembra Guimarães Rosa, “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2019, p. 13). A poesia “lamento sertanejo” discursiviza o sertão representado pela senzala, pela favela e pelo nordeste do Brasil, espaços de constantes opressões, abandono e violências.

A interseccionalidade “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (KIMBERLÉ, 2002, p. 177). Nesse caminho, a interseccionalidade toma a diversidade das identidades para observar o modo como essas implicam em vulnerabilidades particulares e que, por vezes, são apagadas pelas instituições.

A poesia significa uma identidade possível de ser compreendida pela noção de interseccionalidade, pois se dá no cruzamento de opressões que comparece a mulher-mãe-negra-assalariada de baixa renda, como observamos nos excertos abaixo.

Vim de Luanda,
meu pai é rei, eu sou princesa negra,
minha palavra é lei

Povo manso e gentil de cabresto e sela
Cai no conto do Vigário
planta pro senhor colher
e vende alma por metade *dum* salário,
hilário é mendigar por aposentadoria antes de morrer...

O milagre da multiplicação em casinha de sapê, oito *criança* pra um só
pão,
água na boca vira vinho e madeira improvisada vira ninho

Eu quero ver qual reza faz Lázaro levantar, foi morte por PM o pai não
cansa de em cima do corpo pedir pra Deus *ressucita!*

Nesse recorte a noção de interseccionalidade nos permite ponderar os sistemas discriminatórios funcionando por um conjunto de opressões indissociáveis. Não se trata de pensarmos em identidades excludentes, mas considerarmos um funcionamento dessas em conjunto. Assim, pensamos a mulher, mãe, negra e trabalhadora assalariada, por exemplo, e toda essa identidade deve ser levada em conta, não somente o fato de ser mulher, ou negra ou trabalhadora. “Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura” (RIBEIRO, 2016, p. 101). Nessa reflexão a interseccionalidade implica olharmos para um conjunto de especificidades, assim particulariza-se o fato de ser mulher e negra e trabalhadora de renda baixa.

Compreendemos nesse agrupamento específico o funcionamento de relações sociais e históricas, no instante em que pesam questões em função do gênero: mulher/homem, da raça: branca/negra e da classe: assalariada de baixa/alta renda. Falamos de um sujeito específico,

afetado por vulnerabilidades, preconceitos e opressões, que constitui um ponto no cruzamento da interseccionalidade, o que nos impossibilita de olhar para essa mulher sem considerarmos todos esses atravessamentos.

3.1.1 A performance na rua

De acordo com Zumthor (2007), a *performance* se dá no engajamento da voz e do corpo: o som vibra do corpo, e, com o corpo, escutam-se as vozes das emanações presentes e ausentes.

A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2007, p. 87).

A *performance* formula um processo simbólico, reproduz e transforma a materialização da voz e do corpo, momento em que voz e corpo constituem uma linguagem pelo sonoro e pelo visual. As vozes que emanam do corpo, por meio da gestualidade corporal, na *performance*, sobressaem-se, por exemplo, pelo olhar, compartilhando e produzindo uma gama de significações na e pela *performance*.

A declamação no espaço da periferia convoca os olhares a se enfrentarem, diz das mazelas olhando diretamente para os sujeitos que a todo instante sofrem com as abordagens policiais, com as ameaças e as violências de uma proeminente desapropriação. Segundo Salles (2018), considerar o olhar como um discurso requer o afastamento da perspectiva de um olho biológico, orgânico, entendendo-o como uma forma material em que “a força material histórica do olhar está na mediação entre os sujeitos, na produção de sentidos em determinadas condições ideológicas de reprodução/transformação das relações de produção” (SALLES, 2018, p. 95)

Podemos compreender na *performance* do *Slam*, no espaço da periferia e no cruzamento de olhares de sujeitos históricos, uma

materialidade histórica do olhar, produzindo efeitos de sentido que confrontam o real. Essa força material do olhar comparece na poesia e na *performance* de 'lamento sertanejo', como observamos no extrato abaixo recortado da poesia e nos frames recortados do vídeo disponível na *web*.

Senzala grita, corpo vibra e muito vejo [abre os olhos]
eu vejo choro sertanejo,
vejo boi, vejo boiada

Esse trecho inicial da poesia é *performado* com os olhos fechados até se recitar a palavra 'vejo', momento em que eles se abrem, palavra, voz e corpo atuam na *performance*, convocam o real na materialidade histórica do abrir de olhos. O historicamente impossível de ser dito, ouvido e visto se abre, há na significação dos efeitos da palavra, da voz e do olhar, a abertura de uma fresta para contestar o histórico.

Figura 1 - Fotos 1, 2 e 3: Performance "Lamento sertanejo" no espaço público.



Fonte: Página do YouTube GigaTv⁴

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c8HTLgctdcw>. Acesso em 23/03/2019.

Romper com a palavra calada, a voz velada e o olhar vedado, especialmente dentro do espaço da comunidade, movimenta uma rede estável de discursos e sempre já-dada pela história. Constitui-se uma possibilidade de um outro modo de compreender, escutar e ver, funcionando para um processo de empoderamento dos sujeitos. Desse modo, entendemos o *Slam*, dentro desse espaço de dizer, mobilizando um processo de empoderando nos moradores, instigando-os a significarem suas dores e a resistirem às imposições. Tomamos empoderamento como “a aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática, algo contestador e revolucionário na sua essência. (BERTH, 2019, p. 153).

Como processo de empoderamento, o *Slam* mobiliza uma reflexão nos sujeitos, instituindo, pelo compartilhamento das vivências, uma discussão e contestação das práticas. Instaura-se uma possibilidade de criticidade e engajamento nos sujeitos, demandando-os a historicizar as causas sociais de suas mazelas. No caso do *Slam*, o empoderamento se processa não somente pelo teor contestatório da poesia, mas também pelo teor da *performance*, como observamos pelo olhar.

A *performance*, então, é capaz de produzir efeitos materiais de sentido entre os sujeitos, mas como fica quando essa *performance* se dá no espaço virtual? Como os olhares se cruzam, como se compreende a palavra dita, como soa a voz entoada e como se dá o movimento do corpo? Essas indagações me tomaram ao saber da realização da copa do mundo do *Slam* pela plataforma Zoom. A divulgação, como vemos na foto abaixo, rememora a situação de pandemia e convoca para a realização do evento de modo on-line. Em outro material de divulgação são colocados os eventuais problemas quanto ao acesso à internet, responsabilidade de cada participante, que, em caso de se apresentar instável, tem a *performance* interrompida e cancelada. Frente a esse regramento, a *performance* passa a articular também o econômico e o

social, aspectos recorrentes na poesia-*Slam*. A determinação toca especialmente no caráter excludente, retoma os pontos confrontados pelo *Slam*, gerando uma circularidade no instante em que os dizeres e as práticas se encontram.

Figura 2 - Foto 4: Folder de divulgação da copa do mundo de *Slam*.



Fonte: Página facebook Grand Poetry Slam⁵

3.2 Ben: interseccionalidade e performance no virtual

A segunda poesia de Kimani chama-se “Ben”⁶ e concorre na copa do mundo de *Slam* a ser realizada na França, porém, em virtude da pandemia, acontece pela plataforma Zoom. A transmissão permite a presença on-line de 100 pessoas, propõem uma plateia, um modo de assegurar uma mediação que não ocorre, como apontaremos adiante.

O nome da poesia “Ben” joga com efeitos de sentido, pois de um lado mobiliza um nome próprio Ben, de outro convoca um sentimento, o de bem querer, formulando ainda, por um efeito de oposição, ao recuperar um pré-construído, os sentidos de sujeito de bem. Enquanto nome próprio, Ben é um menino negro, filho de mãe solo e nascido pobre

⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/grandpoetryslam20/>. Acesso em 14/08/2020.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=gEKukhnGBcE&list=PLdjrqV2jBeLJ_eQM2KOengkDfc9aUZEtm&index=32&ab_channel=GrandPoetrySlam%2FInternational

na periferia. Essa identidade específica rememora vulnerabilidades que lhe acometem preconceitos e perseguições do Estado. Se o Estado o vê com maus olhos, a mãe estima o menino, seu bem querer, age como uma leoa em defesa de seu maior bem, voltando-se até mesmo contra instituições para proteger e resguardar a honra e a vida de sua prole.

A rede de sentidos desenhada ganha outros contornos ao recuperar o sentido pré-construído de sujeito de bem, diferente de Ben, aquele procede de uma família dita tradicional, com pai e mãe, com educação e com um futuro, provavelmente um menino branco de classe média, o filho da Dona Helena, como menciona a *Slammer* na poesia. A oposição de efeitos de sentido engendra dois pontos diferentes no cruzamento interseccional, uma vez que são sujeitos não só diferentes, mas opostos, um é o que o outro não é.

A perspectiva da interseccionalidade prioriza uma reunião das formas de opressão sem sublinhar a importância de uma demanda sobre a outra, contudo o desdobramento do pensamento interseccional se organiza a partir das discussões sobre racialidade, quando KIMBERLÉ (2022) propõe pensar, em separado, as opressões que acometem as mulheres brancas de um lado e de outro as mulheres negras. Esse ponto leva ao desenvolvimento de diversas questões, sobretudo, estabelece um debate para pensar as discriminações e opressões de forma estrutural e indissociáveis.

Na poesia, um dos versos diz: “Eu sou culpada e condenada desde que o tom da minha pele fala mais alto do que o meu próprio grito” (Kimani), o tom brada as determinações históricas de um corpo feminino negro e denuncia vivências das mulheres negras de escravidão e exploração. Esse pensamento hoje ainda nos coloniza, pois nem mesmo uma ameaça à espécie humana rompe com as opressões às mulheres negras e pobres, especialmente se considerarmos as relações com o trabalho. A vulnerabilidade as persegue, uma vez que, mesmo após a

abolição, elas seguem presas a um trabalho semelhante ao escravo. Como trabalhadoras domésticas, babás, cuidadoras, diaristas não são libertas, nem mesmo em situação de calamidade na saúde, pois elas seguem exercendo seu ofício. Destaco a compreensão de que nunca é questão de opção, mas sim questão de sobrevivência, ou se trabalha fora ou não se come, ou pior, não se alimenta os filhos, já que na maioria dos casos são as mulheres que geram a única fonte de renda na casa.

A interseccionalidade, ao colocar em relevo a racialidade, permite observar como diferentes opressões se estruturam a partir do ponto de vista da raça, para considerar então um cruzamento, ou “encruzilhada” como prefere Akotirene (2019), com outros sistemas de discriminação. Nesse caminho, as mulheres negras exercem um trabalho diferente do das mulheres brancas. Essas, em situação de privilégio, como patroas, oprimem e exploram a força de trabalho. Haja visto a situação de trabalho na pandemia, você mulher branca de classe média pagou sua diarista, trabalhadora doméstica ou babá e a dispensou das atividades?

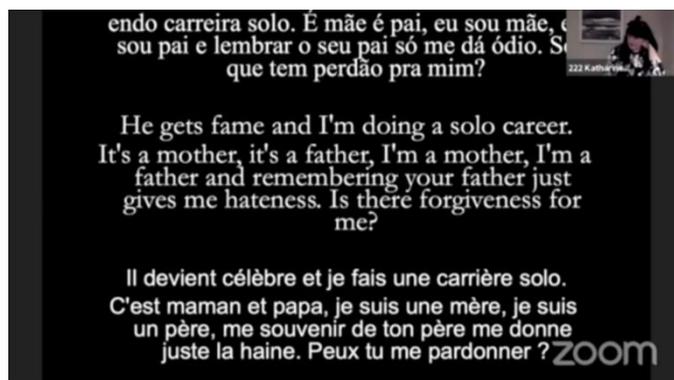
A necessidade de isolamento social expõe as vulnerabilidades ao opor as identidades, são abusos, negligências e discriminações desde sempre imputadas a uma parcela específica da população, “as diferenças fazem a diferença” (KIMBERLÉ, 2002, p. 173), a prática se dá na encruzilhada mais ancestral. Para algumas, o conforto do lar e a segurança para os filhos se dá com a mulher negra na cozinha preparando o almoço, cuidando da limpeza da casa e zelando pela saúde dos filhos. Para a mãe preta, os filhos da mulher branca, e os seus Bens onde encontram conforto? Onde se abrigam quando a mãe vai trabalhar? O Estado decreta o fechamento das creches, medida acertada para a saúde da população, decretou também às atividades essenciais, mas o parco auxílio foi emergencial, apesar das emergências persistirem em 2021.

Se a poesia do *Slam* participa de um processo de empoderamento, o trabalho clandestino contribui colocando essas mulheres, negras, mães e profissionais de serviços de bem-estar à margem, encaminhando um processo de desempoderamento.

3.2.1 Performance no virtual

A *performance* no espaço virtual resguarda a presença da voz, do corpo e da poesia, no entanto os efeitos produzidos e os modos de arranjo são particulares. Por exemplo, podemos distinguir uma dimensão espacial convocada por uma sobreposição de planos, isto é, a extensão territorial ocupada é dada em desigualdade de grau. Há os desníveis, tanto os sociais, como acesso à internet, quanto os de superfície. Nesse último caso, o chão da *Slammer* pode ser a mesa que comporta o computador, fato que instaura uma alteração no plano de ver e ser visto. O plano de visão — da ordem do desnível imposto pelo não compartilhamento do mesmo chão — dá-se por janelas virtuais, a *Slammer* realiza sua *performance* por uma pequena fresta, não se defronta com os olhares, como ocorre na rua, ela está em casa, *performa* do espaço privado para o privado. Quando há uma tentativa de interlocução, o efeito produzido é falho, como vemos na captura desse momento na foto abaixo em que aquela que assiste é surpreendida mexendo no cabelo e olhando para baixo.

Figura 3 - Foto 5: recorte da tentativa de mediação no espaço virtual.



Fonte: página YouTube Grand Poetry Slam⁷

A mediação entre os corpos escapa no espaço virtual, pois não há a resposta com gritos e aplausos durante a *performance*, bem como não há nenhuma possibilidade dos olhares se alinharem, nem mesmo por alguns instantes, uma vez que há somente uma pequena tela onde se altera o sujeito a ser visto.

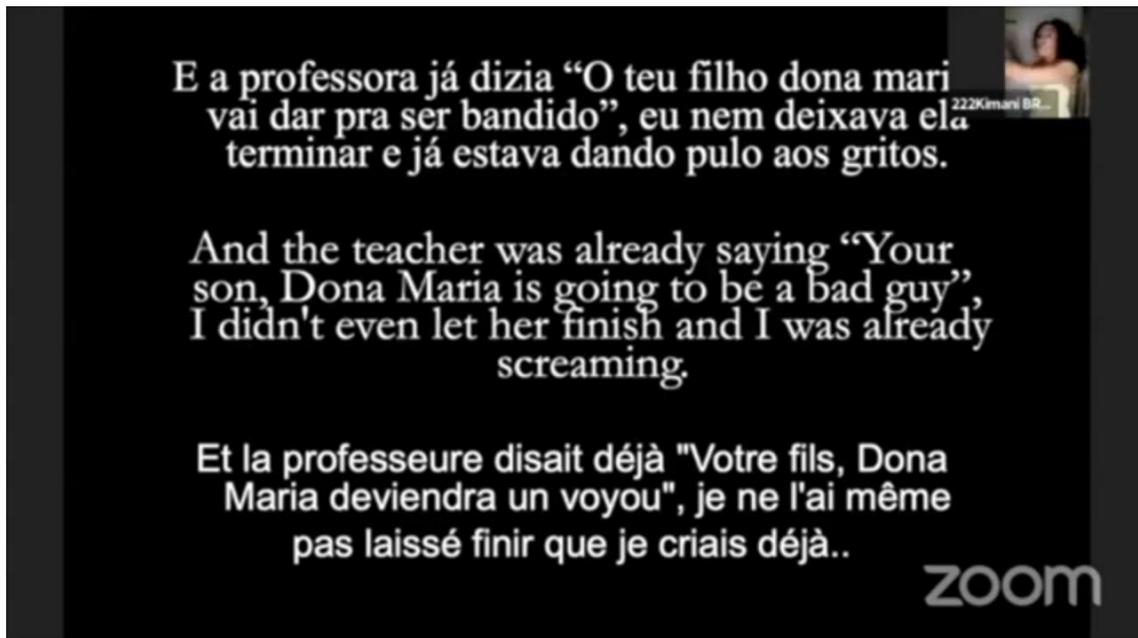
É por essa janela que a *Slammer* movimenta seu corpo *performando* uma gestualidade corporal. Paveau (2010) propõe tomar o corpo como um suporte para a produção do discurso; considera, em suas análises, as tatuagens como escrituras corporais, constituindo, ao mesmo tempo, um discurso do corpo e um discurso sobre o corpo. Da mesma forma, tomamos o corpo no *Slam* como aquele que produz um discurso do corpo, ao que acrescentamos: como aquele que pensa/faz um discurso com o corpo.

Discursivizar com o corpo é tomar de todo as partes materiais do sujeito para significar a poesia oral, um processo discursivo que se constitui por passadas firmes, coluna ereta, peito à frente, cabeça em riste, braços erguidos, punhos cerrados, boca bradando. Os gestos não se dão soltos, mesmo que suspensos pelo tempo-espaço, estão atados a um corpo. Sendo efeitos de memória e construídos por filiações sócio-históricas, os gestos formulam um discurso pelas porções de corpo.

No espaço público os gestos são amplos, tocam aqueles que assistem à *performance*, significando a poesia. Porém, no espaço virtual, o corpo é limitado aos gestos que cabem no alcance da câmera.

⁷ Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=grand+poetry+slam+2020. Acesso em 12/07/2020.

Figura 4 - Foto 6: performance “Ben” de Kimani



Fonte: página YouTube Grand Poetry Slam⁸

Quanto à particularidade no modo de arranjo da *performance* no espaço virtual, salientamos o destaque para a transmissão da poesia na sua forma escrita. A escrita da poesia é compartilhada na tela principal, sendo exibida em trechos, em português (língua da *Slammer*), inglês e francês. O comparecimento da escrita, como uma espécie de rede gráfica, propõe significar os ditos pela voz, um modo de fazer saber os sentidos das palavras ditas pela voz. Essa presença, instaura, a nosso ver, uma condição que permite separar voz de fala, tendo a voz uma relação simbólica com os sons, enquanto a fala estaria ao lado das palavras, significando-as.

4 DISCURSIVIDADES ORAIS: A VOZ EM PERFORMANCE

No espaço virtual, por vezes, a *performance* sai de cena, como vimos na tentativa de mediação, por vezes, o acompanhamento da leitura escapa e nesses casos resta para significar a *performance* apenas pela

⁸ Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=grand+poetry+slam+2020. Acesso em 12/07/2020.

voz. Nesse ponto, tanto na poesia *performada* no espaço público da rua, quanto na do espaço digital da *web*, a voz permanece, seja quando fechamos os olhos na rua ou nos distraímos, seja quando nos deparamos com a ausência da *Slammer* na tela virtual.

Nesses casos, a voz sustenta a *performance*, é esse ponto que propomos observar, pelo viés discursivo com a noção de discursividades orais. É em Pêcheux que recuperamos a noção de discursividades orais, por ele reconhecida como deixada à parte nos estudos.

Antes de adentrarmos na discussão acerca das discursividades orais, cabe salientar o que o autor compreende por discursividades; o teórico a trata “como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história” (Pêcheux, [1982] 1997, p. 63). A partir dessa proposição, adensamos a noção de discursividades de caráter oral, propondo, então, uma inscrição de efeitos sonoros materiais na história que fazem com que os sons signifiquem pela sua relação com a história.

Nessa proposição, não somente as palavras e os discursos significam em uma relação à história, mas também os sons. Ao explicitar a relação entre leitura e memória, rejeitando uma concepção de uma memória tomada por traços depositados dentro e sobre um organismo e um sujeito central e lógico, detentor dos sentidos literais, Pêcheux (2012) aponta-nos a entrada para compreender as discursividades orais. Assim, ao definir a então perspectiva de uma memória dada pela associação de organismo e de sociedade, vale-se da possibilidade de colocar “em jogo o estatuto social da memória como condição de seu funcionamento discursivo, na produção e interpretação de redes de traços gráficos e fônicos” (PÊCHEUX, 2012, p. 246).

A possibilidade de uma rede de traços fônicos comparece ao lado de uma rede gráfica e ambas relacionadas ao estatuto da memória, sendo essa a condição do funcionamento discursivo. Em outras palavras, a produção e a interpretação de uma rede de traços fônicos se

constituem pela instituição social da memória, como condição para o funcionamento discursivo.

Desse modo, as produções e as interpretações de traços fônicos significam por um estatuto social, por exemplo, na gradação acentuada da voz que faz ressoar, na memória, um discurso de protesto. Nesse ponto, destacamos, pela noção de discursividades orais, um discurso que se faz compreender pela voz, no modo como inscreve sentidos, antes de ser o modo pelo qual se diz um discurso.

Dessa reflexão entendemos uma relação da memória com a questão das discursividades. Diante disso, podemos resgatar o caráter material dos efeitos sonoros na história para propor, na relação entre som, história e memória, a compreensão da noção de discursividades orais. Dessa maneira, nas discursividades orais a voz opera efeitos de sentido materializados na história, funcionando pela memória.

Ampliando as considerações acerca das discursividades orais, Pêcheux (2012) a retoma ao considerar os efeitos interdiscursivos pela presença do discurso outro/discurso do Outro. Entendemos, portanto, a reverberação de vozes na rede de traços fônicos se constituindo dos/pelos efeitos interdiscursivos tomados como variados e relacionados “às modalidades da presença do discurso outro como discurso de um outro e/ou discurso do Outro” (PÊCHEUX, 2012, p.148). Por essa proposição, podemos pensar o sujeito e o discurso produzidos e significados em uma relação de alteridade.

Considerado de modo particular no conceito de “heterogeneidade mostrada” AUTHIER-REVUZ (1982] 2004), o papel do outro demarca certas regularidades linguísticas no processo discursivo, em nosso caso, regularidades vocais. Como nos descreve a autora, nos dois modos da heterogeneidade mostrada, a saber, a marcada e a não-marcada, a relação com o discurso de um outro e/ou do Outro

comparece na sintaxe, quer seja diretamente, por meio de recursos linguísticos, quer seja indiretamente, por paráfrases.

Como lidamos com o discurso oral, a proposta é ver a heterogeneidade mostrada funcionando de forma marcada pelas ondulações do timbre sonoro da voz – momento em que na voz da *Slammer* ressoa recortes da voz do outro— e, de forma não-marcada, por paráfrases sonoras nas reproduções de hesitações, repetições breves e alongamentos vocálicos – instante em que os efeitos de sentido são apreendidos por um efeito de presença da voz do outro. Em vista disso, a compreensão da noção de discursividades orais, tomada em relação aos efeitos sonoros, materializada na história, funcionando pela memória, passa a considerar o papel do Outro, mais especificamente, passa a deliberar o atravessamento do inconsciente pela noção de sujeito.

Retornamos a Pêcheux (2012), em nota de rodapé, o teórico coloca a dedicação da Análise do Discurso às discursividades textuais, pouco considerando as discursividades orais, acrescentando: “mas não há qualquer razão teórica para não trazer aqui a questão do interdiscurso conversacional” (PÊCHEUX, 2012, p. 148). É na possibilidade de compreender, pelos efeitos do interdiscurso conversacional, a produção de uma materialidade sonora significando no/pelo processo discursivo que reconhecemos as discursividades orais soando semelhante a uma conversa, um depoimento, uma confissão, uma denúncia.

Da pesquisa acerca da noção de discursividades orais em Pêcheux (2012), entendemos uma rede de traços sonoros constituída nas discursividades orais pela inscrição significativa dos sons no movimento da história e da memória. Essas, por sua vez, repercutem pelos efeitos do interdiscurso conversacional, ou seja, uma entonação, determinado ritmo, algumas pausas, além de trazer marcas orais da constituição e/ou da posição dos sujeitos por uma relação heterogênica com a alteridade. Esses efeitos intervêm na estruturação dos traços fônicos, em como essa

rede estabelece uma relação intrínseca com a materialidade sonora da linguagem, ecoando no modo como a/o *Slammer* faz soar a voz.

Desse modo, os efeitos de um interdiscurso conversacional possibilitam, ao mesmo tempo, a produção de uma significação sonora e o processo de interpretação desses traços sonoros. Nessa proposta, ecoam, do interdiscurso conversacional, possibilidades de discursividades orais produzidas pela/na fala do sujeito. Assim, com base em Souza (2000, 2015), podemos ir do efeito de uma fala tensa, entoada por uma voz rasante, ao de uma fala dramática, produzida por um volume alto da voz, seguido de pausas; também podemos reconhecer pelos alongamentos vocais, pelas insistências tonais, reverberando, em ecos, uma fala enfática.

A partir desses mecanismos sonoros, constituídos e significados a partir de uma rede de traços fônicos, rede essa que afeta as emoções, observa-se os sentimentos vacilantes produzidos pelo dizer das palavras em estado de raiva, ironia, sofrimento, acolhimento. A força da voz no *Slam* ataca diretamente a fonte opressora, evoca, na escuta, o desconforto, resgata a dor, a lágrima, produz, no sujeito, efeitos que oscilam entre a calma e a ansiedade, a aquiescência e a revolta. Pela voz, instala-se um compasso: ela arranja o tom do discurso e suas falhas, pausas, cortes e ruídos, estranhos, ou não, ao ouvido, são formas históricas de significar e são reconhecidas no ressoar de um efeito de memória.

Na compreensão do efeito das discursividades orais, assinalamos duas vias de observação da rede sonora, propostas por Madureira (1996): a primeira, pela possibilidade de uma metáfora sonora, um processo que coloca os efeitos de sentido em relação ao modo de articulação do som; a segunda, por meio de um reforço sonoro, um processo que se vale dos recursos de intensificação do som para constituir os efeitos de sentido. O uso dessas duas vias para a análise do funcionamento da materialidade

sonora nas discursividades orais permite compreender os modos de significação quando, por exemplo, no comparecimento de metáfora sonora, a *Slammer* modula a voz para produzir efeitos de sentido para a declamação da poesia.

5 RESSONÂNCIAS...

A pandemia expôs a fragilidade de nossa existência e a grande contradição social de nosso século. Tivemos que nos adaptar, seja às novas condições de trabalho, seja às condições de convívio com o vírus.

A mulher trabalhando de casa com a família ao pé da mesa, e a mulher trabalhando na rua com a prole na barra da saia. Mulheres-negras- mães como Mirtes trabalhadora doméstica, mãe de Miguel, que sem alternativas de um local seguro para cuidar do menino, o levou consigo ao trabalho para lá, por uma omissão de zelo da patroa, perdê-lo em um voo rasante do 9º andar. Divisões de um mesmo tempo e espaço, mulheres, mães, filhas, trabalhadoras na rua e no virtual.

Analisamos, em nossa proposta, o deslocamento da manifestação político-artística do *Slam* do espaço público para o espaço virtual, compreendendo discursividades orais e corporais ensejadas em um processo discursivo operado pelo sonoro e pelo gesto. Não olhamos somente para os ditos, mas também para o modo como foram ditos, isto é, os processos instituídos no modo como se diz e como se faz ver a *performance* do *Slam* de Kimani no espaço público e no espaço virtual. Apontamos um caminho de observação para como a voz produz metáforas sonoras na/para a formulação de uma *performance*, em que, por vezes, a declamação oscila entre a voz ritmada na canção e a voz declamatória para a entoação da poesia.

Olhar para a manifestação do *Slam* é considerar uma análise a partir da voz e do corpo funcionando no discursivo, compreendendo que o que não pode ser significado, pelo real da língua, pode ser

materializado pelo sonoro e pelo corporal. Nas discursividades orais, repercutem os efeitos do interdiscurso conversacional, traços de uma materialidade sonora, significando no ressoar com a memória, sons que nos acalentam e nos despertam, aguçando emoções e sensações; irrompem no intradiscurso como causa e efeito da/para a declamação.

Lidamos com uma manifestação artística que discursiviza questões políticas, destacando-se pelo modo como constitui os dizeres, os sujeitos e os sentidos. Traz, em sua constituição, o trabalho com a materialidade da língua, da voz e do corpo na/para a produção discursiva do político, mobilizando uma materialidade do sujeito e dos sentidos, abarcando a voz e o corpo na/para a formulação de uma *performance*.

O contexto de pandemia reforça uma estrutura de opressões, descortinando não apenas uma discriminação de gênero, mas também de raça e de classe. São as mulheres, as negras e as trabalhadoras de baixa renda as mais exploradas e expostas ao vírus.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. In.: **Feminismos Plurais**. Org. Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro. Editora Pólen, 2019.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: **Entre a transparência e a opacidade, um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, [1982] 2004.

BERTH, J. **Empoderamento**. Coleção feminismos plurais/coord. Sueli Carneiro. São Paulo: Pólen, 2019.

DUARTE, M. **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**; ilustrações Lela Brandão. Planeta do Brasil, São Paulo, 2019.

KIMBERLÉ, W. C. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas** 10, 2002.

KLIEN, J. Na poesia; In.: HOLANDA, H. B. de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2ª edição, Companhia das Letras, São Paulo, 2018.

MADUREIRA, S. A matéria fônica, os efeitos de sentido e os papéis do falante. **D.E.L.T.A.** Vol.12, nº 1, 1996.

PAVEAU, M. Uma Enunciação Sem Comunicação: As Tatuagens Escriturais. **Revista Rua**, Campinas, Nº 16 – Vol 1, 2010.

PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: Orlandi, E. [et al.]. (orgs) **Gestos de leitura: da história no discurso**. 2. ed. Campinas: Unicamp, [1982] 1997.

_____. Leitura e memória: Projeto de Pesquisa. In.: **Análise de Discurso: Michel Pêcheux, textos selecionados**. 3ª ed. Campinas, SP, Pontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental. 2005.

RIBEIRO, D. Feminismo negro para um marco civilizatório. **Revista Internacional de Direitos Humanos-SUR** 24, V.13, N.14, 2016.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas** – “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. 22ª edição- São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

SALLES, A. C. **Discurso e performance**. Campinas, SP: Pontes editores, 2018.

SOUZA, P. Os suprasegmentos como índices da Subjetivação na enunciação oral. **Rev. ANPOLL**, n. 9, p. 155-185, jul./dez. 2000. Disponível em <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/371>. Acesso em 14/06/2019.

_____. Elementos para a escuta e análise do jogo da voz no simbólico. **Revista Reflexão e Ação**. Santa Cruz do Sul, v.23, n.1, p.221-237, jan./jun.2015. disponível em <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/index>, Acesso em 25/09/2019.

ZAMBRANO, M. **Filosofía y poesía**. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid). Primeira edición electrónica, 2012.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007

Esta publicação deverá ser citada da seguinte forma:

SCHWUCHOW, V. de C. S. Vozes online: o slam no e do espaço virtual.
Revista DisSol – Discurso, Sociedade e Linguagem, Pouso Alegre/MG, ano 7, nº15, jan-jun/2022, p. 244-270.