

UMA POÉTICA ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE – NAVEGANDO PELAS ÁGUAS DA SPOKEN WORD POETRY

Luís Otávio ARAUJO¹

RESUMO: Em se tratando de poesia, é fato que se configura uma arte de numerosas e expressivas nuances e particularidades, cujas ferramentas de expressão e escopos sociais em que se edifica são sempre cambiantes em consonância com as diversas correntes literárias. A *spoken word poetry* é uma corrente literária da poesia de visibilidade crescente, especialmente por grupos marginalizados nos países falantes de língua inglesa, que se comparada à poesia tradicional, entendida aqui por uma certa ideia hegemônica de poesia, ou seja, baseada na métrica, no ritmo, nas rimas etc., bem como a uma poesia mais institucionalizada, tece uma emaranhada teia de similaridades e excentricidades, formal, social e tematicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Forma; Oralidade; Performance; Interpretação.

1. Introdução: A maiêutica social da *spoken word poetry*

Tendo em mente que no decorrer deste artigo serão feitas considerações acerca não apenas do que concerne às características da *spoken word poetry* no contexto literário, mas também de seu escopo contextual sociocultural, é vital que se saiba como, por quê e em qual contexto se deu seu surgimento. Desta forma, a primeira problemática com a qual tão logo se depara diz respeito à definição do termo. Aleksandra Szymil (2006) denuncia prontamente uma ambiguidade nesta nomenclatura, o que faz com que a aponte como “difícil de traduzir”: ainda segundo a autora, *spoken word poetry* pode ser compreendido como um termo genérico para poesia oral, englobando assim suas mais diversas vertentes, como o *hip hop* (um

¹ Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE; Departamento de Estudos Linguísticos e Literários - DELL; São José do Rio Preto – São Paulo; loaraujo98@hotmail.com
Orientação: Prof. Dr. Márcio Scheel

dos mais sólidos alicerces da definição de *spoken poetry* que será aqui abordada), ou como um sinônimo de *slam poetry*, um tipo específico de poesia oral que se dá sem acompanhamento musical, em formato de apresentação para uma audiência, ou, pelas palavras de Harry Baker (2014), “*it was a format come up with in America 30 years ago as a way of tricking people into going to poetry events by putting an exciting word like ‘slam’ on the end.*”². Este tipo de poesia é marcado por um eloquente desprendimento dos padrões acadêmicos³, e é, em resposta, pouco abordado pela Universidade. É justamente esta a definição que nos interessa agora.

Este desprendimento é profundamente engendrado por uma espécie de missão pela democratização da poesia, bandeira hasteada com fervor por esta corrente, que dá voz a grupos marginalizados e, ao fazê-lo, permite que falem sobre as causas e efeitos desta marginalização por eles sofrida através de uma arte (a poesia) convencionalmente apontada como excludente – quando não no âmbito social, ao menos no âmbito intelectual –, sobre a qual ainda paira o estigma de gênero literário restrito a grupos e a círculos intelectuais diminutos. Não é, no entanto, por seu caráter mais acessível que este tipo de poesia pode ser entendido como simplório. A *spoken word poetry* nasce das vozes das minorias, mas não se limita a elas; não visa a ser um refúgio para aqueles que não o encontram normalmente na sociedade, mas sim a moldar-se como um campo de luta idílica onde principalmente, mas não somente estas vozes, façam-se ouvidas.

Os primeiros registros deste formato de *slams* datam de meados dos anos 1980, realizados em cafés dos Estados Unidos e rapidamente espalhando-se pelas metrópoles do país. Este fenômeno literário era, ainda na época, uma forma de luta do movimento negro por meio da arte, e suas raízes ligam-se diretamente às do movimento negro como

² “Foi um formato inventado na América trinta anos atrás, como uma forma de enganar as pessoas para irem em eventos de poesia colocando uma palavra entusiasmante como ‘*Slam*’ no final”. *Tradução nossa*

³ Entendemos, aqui, por analogia com a história das artes plásticas, “acadêmica” como uma certa poesia institucionalizada, no sentido de corresponder a certos padrões e ideais de bom gosto, estilismo, artificialismo formal etc., como se pode, por exemplo, denominar certas manifestações da Poesia Parnasiana.

um todo, até o movimento de Renascimento do Harlem, na década de 1920, passando pelos ainda globalmente influentes *rap* e *hip hop*. Ou, em se pensando numa ligação mais longeva, é possível recuperar as raízes da literatura africana, onde a oralidade sempre teve força hercúlea, seja entoando cantos de guerra e poesias épicas, seja no tão presente teatro. Essa literatura negro-africana carrega consigo a secular luta de um povo – facilmente ilustrável pelos países da África francófona, cuja literatura em língua francesa nasceu justamente como arma contra a repressão do modelo metrópole-colônia e o racismo –, que recai agora sobre a *spoken word poetry*, perpetuando a voz desse povo como um brado de resistência.

Na década de 1990, surgem os campeonatos de *slam*, fortalecendo o ar competitivo desta corrente literária. É a partir deste ponto que o movimento passa a abranger não só os negros, mas também outros grupos marginalizados, como latinos e comunidade LGBTQ+. Posteriormente, vieram a ser também abarcados poetas de além destes grupos minoritários. A crítica social e o grito dos reprimidos não perderam sua força nos *slams*, mas sim sua hegemonia: os temas hoje pendulam para além da revolta contra a sociedade, passando pelas agonias subjetivas do homem até temas com alta carga humorística. É comum nos *Slams*, como Zumthor (1997) aponta ser na poesia oral como um todo, esta moldagem do subjetivo para que alcance de forma mais ou menos universal os ouvintes.

A *spoken word poetry* demorou a evoluir em consonância com a tecnologia. Visto que sua arte era, inicialmente, direcionada a um público bastante específico, o movimento manteve-se limitado aos interiores dos cafés até o início de sua real expansão. No entanto, com a internet, essa expansão foi rápida e direta, e hoje tem como principal forma de difusão as mídias online, em forma de vídeos, como ocorre no Youtube. Existem nessa plataforma grandes canais desse tipo de poesia, que englobam um volumoso montante de obras dos mais diversos temas e autores dos mais diversos arquétipos, como o *Button Poetry*. O canal advém de um *website* e *blog* de mesmo nome, fundado em 2011 por Sam Cook e Sierra DeMulder (ambos poetas deste estilo),

e expandiu-se para outras plataformas, como o Tumblr e o próprio Youtube ainda em 2012. Desde então, o projeto cresceu com a gravação de inúmeros *slams* e a venda de *merchandises* e livros, em mídia física e digital. Atualmente, o *Button Poetry* conta com mais de um milhão de inscritos e mais de 1.500 vídeos no Youtube.

É por amalgamar todas essas particularidades, em âmbito social, performático, literário e afins, e por fazê-lo distante do universo acadêmico, que muito há o que se refletir acerca desse tipo de poesia – por que se enquadra como poesia e não como qualquer outro tipo de produção literária oral? Até onde chegam os limites da *spoken word poetry* e quando uma obra poética passa a ou deixa de sê-lo? Como relaciona-se este caráter democrático e inclusivo com uma arte tão excludente quanto a poesia e a competitividade que perpassa, de maneira mais ou menos sutil, os *slams*? Em que medida esta corrente é acessível e quão sólido e/ou profundo é seu anti-academicismo? De que maneira suas origens como um meio para lutas sociais, advindas do movimento negro, influenciam os outros grupos que o movimento passou a envolver e como esta maior abrangência afetou seu caráter irreverente e seu poder como forma de militância? É acerca de questões como essas que este artigo se propõe a refletir, utilizando-se da poesia em suas manifestações mais tradicionais – de natureza escrita, produzida para leitura solitária – como bússola para que se possa melhor situar o gênero da *spoken word poetry*.

2. De inclusão e exclusão - dicotomias e considerações a respeito da forma

Há, no que tange à poesia, uma percepção unânime: poesia não é uma arte que vende bem. Livros de poesia não são encontrados em listas de *best-sellers*. Esta percepção serve para provar outro fato já bem-sabido por estudiosos: a poesia tradicional é uma arte excludente, e coexiste impassível com esse fato; ao mesmo tempo que não é incomum que a pequena quantidade de vendas das obras do gênero incomode seus autores, a impressão que estes costumam

passar é a de satisfação para com esta espécie de sectarismo. Limita-se a versos e estrofes para criar as imagens que objetiva transmitir; limita-se a ritmo e a forma, e comumente, a rimas e a métrica. Na poesia tradicional, as imagens não são entregues de bom grado ao leitor. Ele deve batalhar por elas, e esta batalha, para as parcelas da população mais segregadas social, cultural e/ou intelectualmente, que não vivem em contato com tal arte, é uma batalha quase perdida.

A poesia oral, por sua vez, está intrinsecamente ligada à hereditariedade da cultura e dos costumes dos povos e rotineiramente tendo utilidade pré-definida – cantos populares, gritos de guerra, cantos rítmicos que acompanha(va)m o trabalho conjunto e repetitivo, comum na revolução industrial⁴. A *spoken word poetry* surge como sólido representante desse tipo de poesia na atualidade. Derivada do movimento negro e, portanto, do *rap* e do *hip hop*, é uma corrente literária alavancada por grupos minoritários como forma de alcançar representatividade para eles mesmos e para sua luta.

Para que se compreenda este tipo de poesia, é importante compreender como exatamente funcionam os *slams*. Os *slams* são encontros que ocorrem comumente em cafés, num formato bastante singular, contrapondo constantemente as ideias de inclusão e competição. Na grande maioria destes eventos, a participação é acessível a quaisquer candidatos; os candidatos então têm sua performance avaliada numericamente, numa escala de 0 a 10, pelos jurados, comumente num sistema de três *rounds* em que os poetas que melhor pontuaram continuam avançando. Justamente nos jurados reside a principal antítese entre a inclusão e a competição: é uma competição porque têm a função de classificar numericamente os poemas, de quantificar a poesia; é inclusivo porque são escolhidos aleatoriamente dentre a plateia, sem que seja necessário qualquer domínio do assunto.

A tradição de escolher membros da plateia aleatoriamente para avaliar as obras apresentadas é uma forma de encurtar a distância

⁴ Para mais informações sobre o desenvolvimento da poesia oral em sociedade, ver *Introdução à Poesia Oral*, de Paul Zumthor.

entre ouvinte e poeta, ou ainda, a distância entre apreciadores e críticos da mesma arte, que permanece, na poesia tradicional, inquebrantável na relação entre poeta e leitor – esta política transmite a ideia de que “qualquer um pode julgar poesia”, que junta à já presente ideia de que “qualquer um pode fazer poesia”, tenta retirar o gênero do ponto pouco acessível em que se encontra como arte.

Deparando-se com máximas como “qualquer um pode fazer [ou julgar] poesia”, uma reação lógica seria relativizá-las. Sabendo-se que a *spoken poetry*, como explicitado pelo próprio nome, trata-se de uma forma falada de poesia, é intuitiva a conclusão de que a corrente não incluiria, por exemplo, surdos e deficientes auditivos. Conquanto, as libras tornam-se cada vez mais intrinsecamente presentes nos *slams*; há alguns destes que contam com intérpretes de libras, autores que declamam poemas híbridos entre oralidade e libras e até mesmo *slams* destinados ao público surdo, onde a declamação propriamente dita é feita em libras.

O escritor de *spoken poetry* Phil Kaye (2014), na palestra *Poetry in maximum security prison*, exemplifica com solidez o caráter inclusivo da corrente ao contar sobre suas experiências como voluntário num *workshop* de poesia numa prisão de segurança máxima dos Estados Unidos, em 2006. O poeta fala sobre o sentimento de relacionar-se, através da poesia, com pessoas numa situação estigmatizada e completamente diferente da sua, e descreve o passo a passo do processo de aceitação, ao longo do semestre pelo qual se alongou o *workshop*, da poesia por parte dos detentos, comentando sobre alguns dos motivos dos envolvidos para ali estarem (um deles, por exemplo, gostava de *rap*, e por isso resolveu dar uma chance à poesia).

O artista reflete a respeito de como os membros do projeto não escreviam poesia por reconhecimento ou esperando qualquer retorno, mas apenas por escrever (ou ainda, segundo um dos detentos, pela maravilha proporcionada pelo papel por permitir que mesmo num lugar como a prisão seja possível olhar para a expressão dos próprios pensamentos), e como o *workshop* foi diretamente aditivo para sua própria produção artística, declarando ainda que

“[...] *Some of the most talented artists I know rarely leave a prison cell*”⁵. O caráter democrático e inclusivo ilustram-se pela declaração do autor: “*For that moment, we are seventeen men sharing poetry, not defined by our age or our past, but the four walls around us*”⁶. É isso o que as pessoas buscam nos *slams*: fugir através da arte da indumentária – nos âmbitos social e subjetivo – que vestem inexoravelmente. É isso o que os *slams* anseiam por lhes proporcionar: a indumentária de apenas mais alguém dividindo poesia com outros que compartilham deste interesse.

É compreensível que a *spoken word poetry* busque ser democrática e inclusiva ao alcançar grupos marginalizados e estigmatizados e dar lugar de fala para suas vozes e suas causas, ao mesmo tempo que as portas são mantidas abertas para grupos e temas que não se encaixem nesta situação em particular. Ainda assim, estas medidas sozinhas não seriam o suficiente para alcançar a tão almejada condição de local acessível para todos – de nada adiantaria alcançar estes grupos e temas com o intuito de enquadrá-los nos moldes de um movimento como, por exemplo, o Parnasianismo. A poesia, no entanto, permite-se ser acessível por não se limitar a uma única escola ou movimento literário, mas desdobrar-se em numerosas variações técnicas, estilísticas, temáticas etc. É, pois, aí que reside a maior parte do caráter excludente da poesia: na frequentemente exacerbada preocupação com a forma.

Essa preocupação é majoritariamente ausente nos *slams*, de forma tão intensa que muitos poemas se parecem com outros estilos artísticos da oralidade, como o teatro ou o *stand-up*. Os moldes acadêmicos, no entanto, são rechaçados desde as mais primordiais correntes modernistas, já no início do século XX. A *spoken word poetry*, como se exemplifica mais uma vez aqui, não é a pioneira no que tange suas características mais marcantes, como a liberdade formal. Já houve antes dela formas de produção literária oral que tinham

⁵ “Alguns dos artistas mais talentosos que já conheci raramente saem de uma cela de prisão”. *Tradução nossa*

⁶ “Durante aquele momento, somos dezessete homens dividindo poesia, não definidos pela nossa idade ou passado, mas pelas quatro paredes ao nosso redor”. *Tradução nossa*

utilidade clara, como o modernismo⁷; que alcançavam grupos minoritários, como a negritude; que deixavam de lado as normatizações acadêmicas em prol de maior liberdade, como o surrealismo. O que essa corrente tem de tão particular, conquanto, é a forma quase utópica através da qual visa a aprofundar-se em todos esses pontos.

Antes de tudo, deve-se ter em mente que a *spoken word poetry* não é um estilo literário específico, mas sim uma corrente cujas características comuns estão mais presentes na ideologia do que na forma e no estilo propriamente ditos. Assim sendo, não se pode atribuir características inerentes à poesia dessa corrente, mas sim tendências. Uma das mais fortes destas tendências é a falta de rimas, que se justifica como uma forma de tornar mais eficiente o desenvolvimento do poema, uma vez que a duração da performance é um fator chave no estilo. Os poemas deste estilo costumam prender-se à poesia tradicional apenas através do ritmo e da grande quantidade de metáforas.

Benjamin (1987) discorre acerca da função do narrador, contrapondo a narrativa oral e o romance como gênero moderno. Suas considerações podem ser estendidas, a partir de determinado escopo, também à poesia tradicional; estas reflexões serão importantes para a descrição da *spoken word poetry* que esse artigo almeja propor. Para Benjamin, a narrativa é a arte das experiências, a arte da realização conjunta, da moral da história que se configura sabedoria. A narrativa tem como instrumento a reminiscência, modifica-se e desdobra-se a cada lembrança vaga. É uma arte em que narrador e leitor/ouvinte acompanham-se e interagem no mesmo espaço. A narrativa situa-se e estende-se para além de sua realização. A narrativa é, não explica: “Metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (p.203). O romance, por sua vez, é o rompimento com a tradição oral; não se liga à sabedoria de mundo e não tem por si uma utilidade. É uma imaginação do sentido na vida, e tem o fim em si

⁷ Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Berman (1986), em suas longas reflexões acerca da modernidade, descreve “ser moderno” como um anseio pelo novo, pela modernidade, pela constante mudança. Isso ocorre, por exemplo, na literatura Marxista, muito presente no período. MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 18, n. 01, p. 220-244

mesmo tão logo se acaba a última página. O leitor e o autor do romance estão sozinhos, e é justamente nestas questões que se relaciona com a poesia tradicional, esta que, por sua vez, desde a modernidade literária do século XIX, pinta-se como um labor solitário, uma arte silenciosa. *A spoken word poetry* é um intermediário entre estes dois extremos.

Em *Why We Tell Stories*, a apresentação do poeta Phil Kaye demonstra com clareza as lacunas que existem entre a poesia tradicional e a *spoken word poetry*: “*I’m a full time spoken word poet [...] And the short answer of what I do, in a nutshell, is I tell stories*”⁸. Não se descreve, num primeiro momento, como poeta, mas sim como contador de histórias, se aproximando (mesmo se de maneira involuntária e apesar de não pensar segundo a teoria de Benjamin) da noção de narrador do autor: um contador de histórias. Seria, então, a *spoken word poetry* um subgênero da narrativa? Mais adiante a palestra, essa pergunta é indiretamente respondida “*My best guess is that we tell stories to feel alive.*”⁹. É a produção solitária do romance, e não a realização acompanhada da narrativa, que busca o sentido da vida. Nas palavras de Benjamin, “O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (p.214). *A spoken word poetry* é a narração de uma história, em companhia da plateia, produzida anteriormente através do labor silencioso inerente ao romance e à poesia tradicional. Ainda assim, modifica-se a cada declamação, perante a reminiscência do autor. É subjetiva e, ainda assim, não explicativa; não se compromissa com a realidade ou com a verossimilhança. Não termina com o fim da última página, mas com o agradecimento – ou, até mesmo, o silêncio – do autor. *A spoken word poetry* é este submergir e afundar-se, este transitar entre literaturas e realidades diferentes. É esta peculiar amálgama de características aparentemente antitéticas, cujo emaranhar-se resulta numa harmonia fervorosa.

⁸ “Sou um poeta de *spoken word* em tempo integral [...] E uma resposta breve para o que eu faço é que, resumindo, eu conto histórias”. *Tradução nossa*

⁹ “Minha melhor aposta é que contamos histórias para nos sentir vivos”. *Tradução nossa*

Esse tipo de descrição comparativa leva a uma questão bastante delicada – então por que, situando-se neste meio termo, a *spoken word poetry* configura-se como poesia? Antes de que seja alcançada qualquer resposta quanto a esta problemática, deve-se definir, antes de tudo, o que é poesia. Cândido (1996) não limita a poesia aos versos: ocorre também na prosa e transpassa os limites dos gêneros poéticos. Dufrenne (1963) diz não ser possível traçar um limite para o poético, que se espalha por todas as artes tão logo estas se comuniquem com o universo e a visão de mundo do poeta, e o façam em prol da beleza.¹⁰ Isso seria o suficiente: a poesia não se limita aos poemas ou ao verso, e é por isso que a *spoken word poetry* faz parte do gênero. Essa questão, no entanto, vai além. As obras do gênero são chamadas de poemas, muito embora não se prendam a rimas e métrica e tenham a performance e a oralidade como fatores decisivos para as imagens que são capazes de criar, e como já citado, recentemente estas obras passaram a ser compiladas e vendidas em livros, como ocorre com a poesia tradicional.

3. Oralidade e performance – A cruz e a espada da poesia oral

Em *Introdução à poesia oral*, Zumthor (1997) discorre acerca das atribuições da poesia oral, negando a ideia deste tipo de poesia como simples vocalização da poesia escrita. A oralidade não é mera propagação da linguagem, mas sim um meio através do qual esta flui, recebendo as marcas que aquela lhe infere. Dufrenne (1963) tem como poesia, numa visão simplificada, uma representação do mundo que busca neste a beleza. Afirma que os versos escritos no papel não são a poesia: são uma marcação desta, que por sua vez, é determinada imaginação do mundo. A poesia escrita é a representação de uma representação, e seria a linguagem poética, desta forma, a mais primordial tentativa de verbalização do mundo que uma linguagem é capaz de proporcionar. Dessa mesma forma, pode-se dizer que a poesia oral é uma representação diferente desta representação

¹⁰ Para mais informações sobre a noção de beleza na poesia, ver *Le Poétique*, de Mikel Dufrenne. MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 18, n. 01, p. 220-244

imagética de mundo, que possui marcas próprias e diferentes daquelas que regem a poesia escrita. Se a linguagem poética é a mais primordial das linguagens, a manifestação oral é a mais primordial das manifestações. Zumthor (1997) atenta para o fato de que bebês, antes de serem capazes de proferir palavras, ainda assim utilizam-se da voz e da oralidade para comunicar. A oralidade é dotada de expressividade mesmo separada da linguagem estritamente articulada, racional e lógica.

Esta expressividade, portanto, faz-se também presente quando a linguagem é unida à oralidade. Zumthor (1997) defende que a voz é mais ação do que a escrita: transcende a função explicativa, e suas manifestações tangem a imaginação plena, desmantelando os limites entre real e imaginário, humano e divino, com a mesma naturalidade que se contrastam o grotesco e o sublime. Diferente da poesia escrita, o texto da poesia oral, enquanto apenas texto, encontra-se quase em ataraxia. É com sua declamação que a voz inunda-o de sentimentos, de sensações, de imaginação. E é por avivar-se através da declamação que a poesia oral é mutável. Depende da performance, da plateia, daquele que o declama. Não há uma versão eternizada da poesia oral, porque está à mercê da temporalidade e de suas incógnitas. Se a poesia escrita cria imagens variadas a depender da época, do leitor etc., este fenômeno é intensamente potencializado na poesia oral.

Ao depender de fatores externos, esse tipo de poesia agarra-se intimamente a um caráter utilitário. Quando a utilidade de certos mecanismos da oralidade para a declamação do poeta é posta em xeque, estes desaparecem e/ou são substituídos. Quando a própria produção poética tem seus laços com o mundo e seu caráter identitário anuviados, é ela que se depara com o ostracismo, e é assim que, por exemplo, cantos populares caem em desuso. Estes fatores ocorrem, em primeiro lugar, porque o acesso à oralidade é exponencialmente mais fácil do que o acesso à escrita. Isso faz com que a escrita se reserve mais ao meio acadêmico, enquanto a oralidade torna-se a principal manifestação artística em sociedades onde as artes plásticas são pouco expressivas ou sociedades pobres

e/ou marginalizadas (além, é claro, de sociedades – majoritariamente tribais – que não têm a escrita como pilar).

A poesia oral ocorre numa espécie de redoma onde cria sua própria temporalidade. É uma maiêutica linear com fim em si mesma, irreparável e sujeita a reminiscências, cacoetes e reações externas. Um verso sobre o papel pode ser apagado e reescrito. Uma performance não pode ser jamais desfeita, já que está registrada no mais intangível dos anais: um lugar no espaço-tempo. É esta localização temporal específica e inexorável à performance que cria um senso de coletividade na poesia oral. Quando um guerreiro tribal africano ou da América pré-colombiana entoava seus feitos, divide-os com a plateia, e esta plateia regozija-se também com a glória, antes subjetiva, que agora flui em uníssono através da poesia. É por este compromisso com o coletivo que cada artifício utilizado na poesia oral deve ser útil para sua imaginação. O poeta que escreve reserva para si a concepção da poesia. Cada imagem pode ser reconstruída, substituída ou recortada, num labor solitário e silencioso. O compromisso do poeta que escreve não é com o presente, mas com o futuro. Não há labor silencioso, solidão, reconstrução ou futuro na poesia oral: o compromisso do poeta é com o agora, dentro da temporalidade inexorável da declamação.

Dessa forma, a poesia oral configura-se o alimento espiritual dos artistas inseridos em sociedades, como descreve Zumthor (1997), “pobres e austeras”. Ao mesmo tempo em que a escrita por si só é menos compreensiva do que a oralidade, o compromisso desses poetas não pode ser para com o futuro se as demandas de sua arte são para com o presente. A poesia oral, engendradora nas tradições tribais de África, Ásia e América Latina pré-colombiana, volta a ganhar força na Europa e na América do Norte nos anos 1950, inicialmente na França e na Alemanha. Nos anos 1960 e 1970, em cidades como Amsterdã, Nova Iorque e Montréal, surge a chamada Poesia Sonora. A *spoken word poetry*, no entanto, não acompanha estas correntes – ocorre contemporaneamente, nos mesmos países, mas é nos grupos marginalizados que tem a sua origem. Não é uma poesia oral com caráter acadêmico e experimental, mas sim a herança de uma

poesia oral que representa a luta daqueles que precisam se agarrar a cada oportunidade de fazer com que suas vozes sejam ouvidas. Não no futuro, mas no agora.

Quando vocalizada, a poesia aproxima-se do canto, da balada, da trova. Deixa de lado o caráter solitário da escrita e traz para si a união e a coletividade que a oralidade carrega consigo, como um ponto comum acessível aos diferentes escopos da sociedade. Zumthor (1997) afirma que a linguagem utiliza-se apenas de uma pequena parcela da capacidade vocal dos indivíduos; tem como objetivo comunicar, externar ideias, sensações, estados de espírito. Utiliza a voz para seguir e manusear determinado sistema linguístico, dentro dos rigores de seus códigos e suas funções comunicativas. Com todos os desdobramentos (seja de entonação, intensidade etc.) que se vocalizam através da comunicação e da linguagem, estes usos tendem a não alcançar todos os limites da voz. É justamente para explorar estes limites que servem as artes orais: o ritmo, o timbre, a rima, as aliteraões e diversos outros mecanismos da voz não transmitem consigo nenhuma função enunciativa visível ou reconhecível, mas são a própria comunicação poética. No entanto, estão para as artes orais como a acústica para a música: constroem e imaginam a partir dos sistemas através dos quais se produzem, mas transcendem seus limites através das sensações e sentimentos que acrescentam.

O mesmo pode ser pensado sobre a poesia escrita, que explora os limites da linguagem para além da comunicação. Não há, numa poesia grafada num papel, nada além da linguagem através da qual é produzida. No entanto, retornando mais uma vez a Dufrenne (1963), o papel que contém a notação não é a poesia da mesma forma que o papel de um jornal é a notícia. É apenas a utilização do mecanismo da linguagem para que seja gravada ali a poesia. A poesia não é a linguagem, porque não comunica – é uma representação do mundo, porque imagina.

4. Peculiaridades reconhecíveis em poemas do gênero

Em prol de que se configure mensurável a importância dos mecanismos da oralidade, como a performance, e do próprio poeta para a *spoken word poetry*, aprofundemo-nos em cinco obras específicas do gênero: *Siri: A Coping Mechanism*, de Patrick Roche (2014), *Joey*, de Neil Hilborn (2015), *Silence*, de Jared Singer (2017), *Hooked Cross*, de Jesse Parent (2015) e *Paper People* (2014), de Harry Baker.

Em âmbito geral, a primeira coisa a se ressaltar é a dificuldade de uma divisão em versos destas obras que alcance qualquer grau de rigor ou certeza formal. As transcrições¹¹ aqui feitas não têm pretensão de prostrar-se como a versificação exata – se é que esta existe – destes poemas, e foram feitas apenas em prol de sua análise como performance oral, e não acerca de qualquer característica da poesia escrita.

Em *Siri: A Coping Mechanism*, Patrick Roche (2014) emula uma troca de mensagens entre dois amigos através de seus celulares. O poema desdobra-se numa conversa acerca da sensação de deslocamento de um deles em relação à própria família, onde o poeta interpreta quatro personagens diferentes – o personagem central, sob cujo ponto de vista a obra é apresentada, sua mãe e seu melhor amigo, através da declamação em voz alta de versos¹² que emulam mensagens de texto, e Siri, a inteligência artificial de seu celular, que além das funções padrão de uma inteligência artificial, tece comentários dirigidos ao personagem central e também outros que se dirigem à plateia propriamente dita. No decorrer do poema, cada personagem é declamado com entonação, voz e expressão corporal diferentes, desde a fala sem cadência e a frialdade impassível de Siri, como em

Canceling.

¹¹ Dada a impossibilidade de uma transcrição objetiva e direta, aos moldes de uma versificação mais tradicionalista, talvez valesse considerar que esta forma poética exigiria novos suportes midiáticos de análise, tais como uma revista virtual multimídia, um vídeo analítico-interpretativo, ao invés de um artigo impresso.

¹² Sabemos que “verso” remete sempre a uma categoria poética igualmente mais tradicionalista; talvez aqui, em se tratando da *spoken poetry*, o ideal fosse falarmos em “unidades de fala longas” ou “unidades rítmicas” ou “unidades de tempo”.

Opening voicemails.

He does not tell anyone he still has ones from his dead father.
He will not delete them
He will not delete dead grandparents' contact information.
He will not delete anything.
He is collecting memories and ghosts.
Would you like me to search the Internet for 'GHOSTS'?¹³

até o gaguejar receoso e as justificativas inseguras do
personagem central, em

I'm... I'm not myself in my own home.
My family doesn't actually know me
They talk to my shadow, the boy I leave behind.
But I don't think I need them
I have the friends I've picked, and kept and clung to
I'm comfortable with them.
I'm not comfortable with my family
Or... I'm just scared to be.¹⁴

passando pela incerteza de seu melhor amigo a respeito de
como lidar com a situação e pelas palavras afetuosas da mãe.

O poema de Patrick Roche (2014) é um exemplo claro do estado
de ataraxia em que uma obra de poesia oral encontra-se antes de ser
declamada. As imagens do poema não nascem com seu texto, mas
com a velocidade com que Patrick Roche intercambia entre
personagens de expressividades diferentes, alternando falas, escritas
e comentários com a mesma fluidez que altera vozes e gestos. É um
exemplo extremo de quão longe pode ir a importância da
performance e do papel do poeta como um todo na declamação de

¹³ "Cancelando./Abrindo *voicemails*./Ele não conta a ninguém que ainda tem os que seu falecido pai enviou./Ele não vai deletá-los/Não vai deletar os contatos de seus falecidos avós./Não vai deletar nada./Está coletando memórias e fantasmas./Quer que eu busque na internet por 'FANTASMAS'?". *Tradução nossa*

¹⁴ "Eu... Eu não sou eu mesmo em minha casa./Minha família não me conhece direito./Eles falam com minha sombra, o garoto que deixei pra trás./Mas eu não acho que preciso deles./Eu tenho os amigos que fiz, e guardei, e juntei./Não me sinto confortável com eles./Ou só tenho medo de me sentir". *Tradução nossa*

uma poesia na *spoken poetry*: é ele próprio a principal razão das imaginações que a obra busca transmitir.

Em *Joey*, Neil Hilborn (2015) fala sobre um amigo próximo de sua adolescência e como cada um deles, fazendo parte de classes sociais diferentes, lidou com a depressão. No começo do poema, o autor dirige-se diretamente à plateia para falar sobre o que acontecerá mais adiante no poema. É justamente neste trecho que pode ser ressaltada uma característica bastante vital da *Spoken Poetry*.

Joey always told me, laughing, as though it were actually a joke
That he wanted to kill himself but it was never the right time.
There were always groceries to be bought
And little brothers to be tucked in at night.
Don't worry, Joey isn't gonna kill himself twenty more seconds into
this poem
It's not that kind of story I'm telling here.¹⁵

Para referir-se ao decorrer do poema, o poeta não o faz utilizando uma quantificação técnica, como “Joey não vai se matar daqui a quatro versos deste poema”, por exemplo. Neil Hilborn mede a progressão do poema em tempo – “Joey não vai se matar daqui a vinte segundos neste poema”. Esta escolha alinha-se diretamente à caracterização de Zumthor (1997) de poesia oral como uma redoma com sua própria temporalidade. *Joey* é declamado no presente, naquele exato momento. Cada palavra flui e, tão logo alcança a plateia, não pode ser desfeita. O poema se desenvolve através do desdobrar-se e sobrepor-se de vários “agora”. O único compromisso da obra com o futuro é com o futuro dentro da temporalidade do próprio poema: mais à frente nesta linha, Joey não terá cometido suicídio.

Mas não é só através da fala, com suas entonações, vocalizações etc., que se produz o sentido na *spoken word poetry*. Em *Silence*, Jared Singer (2017) fala sobre a decisão de não falar a menos que possa dizer

¹⁵ “Joey sempre me disse, rindo, como se fosse uma piada,/Que queria se matar mas nunca era a hora certa./Sempre tinha compras para fazer/E irmãos para fazer dormir à noite./Não se preocupe, Joey não vai se matar vinte segundos à frente neste poema./Não é o tipo de história que estou contando.” *Tradução nossa*

a completa verdade a respeito de algo. Há no poema de Singer dois fenômenos bastante interessantes no que se refere à importância da oralidade e da performance no gênero. O primeiro deles, mais simples e pontual, é a interrupção do poema pelo próprio autor e declamador para interagir brevemente (e em tempo real, mostrando mais uma vez que a *spoken poetry* é uma poesia do agora) com a reação da plateia. Após os versos

Samantha
I wouldn't change a thing about our prom night
Not even my ridiculous powder blue tuxedo¹⁶,

em resposta à sonora reação da plateia, o autor interrompe brevemente a declamação para dizer “*That's right, I rocked it hard*”¹⁷, e logo em seguida dá continuidade à performance. Ou talvez ainda se possa pensar que a declamação foi interrompida, mas não a performance, e que a interação com a plateia faz parte desta. Independente da interpretação, é fato que há uma interação com a plateia. Mais do que fazer com que o sentimento alcance aqueles que ouvem o poeta, Singer mostra que os sentimentos da própria plateia também o alcançam, e assim geram uma resposta.

O segundo e principal fenômeno a ser ressaltado na obra de Singer é o motivo que rege toda a produção lírica do poema, e que também dá nome a ele: o silêncio. A introdução de *Silence*, em que o autor revela sua já supracitada decisão de não falar meias verdades, funciona como uma arma de Chekhov; no decorrer do poema, Singer passa por diferentes assuntos sobre os quais não discorre com total honestidade, mas para que não conte meias verdades, permanece em silêncio quando não deseja falar a respeito de algo, como ocorre em

Dad
You are the ___ of ___ I have ever met

¹⁶ “Samantha/Eu não mudaria nada em nosso baile/ Nem mesmo meu ridículo smoking azul claro.” *Tradução nossa*

¹⁷ “Pois é, eu arrasei.” *Tradução nossa*

Thank you ¹⁸

onde os trechos marcados por barras simbolizam os silêncios do autor durante a declamação da obra. Isso cria uma obra cuja transcrição em forma de poema requer maiores explicações, que não são necessárias em sua declamação; mesmo com estas explicações, a imaginação que a performance de Singer produz ainda não é alcançada: as expressões que acompanham a angústia crescente dos momentos de silêncio, a gesticulação insegura que flui em consonância com os abismos silenciosos no decorrer da obra. Se *Siri*, de Roche (2014), dá vida ao texto através de todas as divergências de expressão do autor e só toma forma quando moldado por sua teatralidade, a forja de *Silence*, de Singer (2017), como a obra impactante que é, advém justamente da excruciante e pesarosa inexpressão do poeta. A *Spoken Poetry* não se contenta com explorar os limites da voz: explora como um todo a utilização do poeta como mais do que uma versão vocalizada do que Dufrenne (1963) descreve como o papel que não é a poesia, mas apenas uma marcação desta — na *spoken poetry*, o poeta é tão poesia quanto o texto.

Hooked Cross, de Jesse Parent (2015), é declamado sob o ponto de vista da suástica, eu-lírico do poema, num diálogo com uma segunda personagem, à qual sempre se refere como “*little brother*”. O decorrer do poema acompanha a decadência da suástica como símbolo, desde suas raízes em civilizações orientais até a mácula de sua imagem com a ligação ao regime nazista. “*Little brother/Look what they’ve done to me*”¹⁹ é o verso que abre o poema, que então se desenrola em picos de maior adrenalina e trechos onde prossegue calmamente, e é através dos gestos que o autor acompanha a degradação do símbolo que serve de eu-lírico ao poema.

A apresentação da personagem central, pouco depois do começo do poema, marca a primeira gesticulação representativa de Parent, ainda tranquila, que após girar os braços, posiciona-os de forma a lembrar o formato de uma suástica, enquanto recita

¹⁸ “Pai/Você é o _ de _ que eu já conheci/Obrigado.” Tradução nossa

¹⁹ “Irmãozinho/Veja o que fizeram comigo”. Tradução nossa

Basic as a circle
A hooked cross
A child of lines and busy hands
Simple
Recognizable
They call me
Swastika²⁰

Depois de devidamente apresentado, o eu-lírico fala sobre seus momentos de glória como um símbolo de amor e de proteção em civilizações orientais e, durante estas passagens, seus gestos são leves e fluidos, dotados de uma nostalgia devota. O único verso em que a entonação de Parent torna-se mais fervorosa é em *"I could tell you where any temple was"*²¹, que se acalma com os versos que seguem.

A Sun symbol
A heart seal
Eternity
A minor celebrity on one continent
A child's absent doodle on the rest ²²

Em seguida, o poema acelera, a voz de Parent torna-se mais alta e aguda, e os gestos acompanham-na. A suástica com os braços é formada mais rapidamente desta vez, com os braços se movendo e pendendo com abruptidão, enquanto o autor recita

He took me West
Little brother
Told me to point right and lean
Hold the pose²³

²⁰ "Simples como um círculo/Uma cruz dobrada/Filho de linhas e mãos ocupadas/Simples/Reconhecível/Me chamam/Suástica". *Tradução nossa*

²¹ "Posso dizer onde ficava cada templo". *Tradução nossa*

²² "Um símbolo do Sol/Um selo do coração/Eternidade/Uma subcelebridade em um continente/O rabisco desatento de uma criança nos outros". *Tradução nossa*

²³ "Ele me levou para Oeste/Irmãozinho/Me disse para apontar para a direita e me inclinar/Manter a pose". *Tradução nossa*

até o pico de adrenalina em *"They all waved at me"*²⁴, em que Parent estende o braço direito numa caricata e fervorosa saudação nazista. Em seguida, sua voz quase desaparece, e a recitação volta a ser vagarosa, num murchar-se acompanhado pelos braços abaixados do autor, representando o momento em que o eu-lírico compreende em lamentação o novo significado que lhe foi atribuído.

I got caught up
In the rush to become a major celebrity
It was too late to turn back
They slaughtered each other under my hooked shadow
The smoke of their flesh darkening my form
I let them turn me
Into something horrible
Simple
Recognizable
Detestable²⁵

O poema cresce mais uma vez com o desespero do eu-lírico, e os gestos de Parent tornam-se rápidos, desesperados e indignados.

Countless millennia may never wash away
The stench on my lines
No matter which way I turn
A minor celebrity on one continent
A symbol of hatred on the rest²⁶

A última parte da obra molda-se sob um conformismo rancoroso, com as palavras arranhadas num tom de voz baixo por entre os dentes de Parent, caminhando enfim para seu desfecho, em que o sentido do poema é complementado quando a identidade daquele que o eu-lírico chama de *"little brother"* é enfim revelada. Após declamar *"My body count / Is well over six million / Little brother"*²⁷,

²⁴ "Todos eles me saudaram". *Tradução nossa*

²⁵ "Eu fui pego/Na pressa de virar uma celebridade/Era tarde demais pra voltar/Eles massacraram-se sob a sombra de minhas dobras/A fumaça de sua carne manchando minha forma/Deixei me transformarem/Em algo horrível/Simples/Reconhecível/Detestável". *Tradução nossa*

²⁶ "Incontáveis milênios talvez nunca limpem/o fedor em meus traços/Não importa pra onde eu me vire/Uma subcelebridade em um continente/Um símbolo de ódio nos outros". *Tradução nossa*

²⁷ "Minha contagem de corpos/é de mais de seis milhões/irmãozinho". *Tradução nossa*

o autor une ambas as mãos frente ao peito num gesto de oração, e o verso seguinte é composto de uma única palavra: “*Pray*”²⁸. Ao prosseguir pelos versos seguintes, Parent faz lentamente o sinal da cruz, enquanto recita “*They do not start counting up / The ones / That were killed*”²⁹, e finaliza o poema apontando para frente, como se falando diretamente com *little brother*, outro símbolo, a cruz: “*For you*”³⁰.

Em *Paper People*, Harry Baker (2014) descreve uma sociedade imaginária onde tudo, inclusive os cidadãos, é feito de papel. O poema se desenvolve com versos longos sucedendo-se rapidamente, no decorrer dos quais Baker imagina que sua sociedade imaginária teria os mesmos problemas da sociedade contemporânea, por exemplo, “*But the greater shame is that it always seems to stay the same / What changes is who’s in power choosing how to lay the blame*”³¹.

Há um fator crucial a se ressaltar acerca de *Paper People*: é o poema vencedor da *Poetry World Cup*³² de Paris em 2012, e segundo Baker, “*This next piece is technically the best poem in the world... According to five French strangers*”³³. Uma questão bastante peculiar é que *Paper People* é um poema cuja principal característica são as aliterações, presentes por toda sua duração, vide

But I wouldn’t wanna deal with all the paper people politics.
Paper politicians with their paper-thin policies,
Broken promises without appropriate apologies.³⁴

Embora menos frequentes, também ocorrem no poema trechos em que as rimas se fazem presentes:

²⁸ “Reze”. Tradução nossa

²⁹ “Para que não comecem a contar/ Aqueles/Que foram mortos”. Tradução nossa

³⁰ “Por você”. Tradução nossa

³¹ “Mas a vergonha principal é que isso parece sempre igual/O que muda é quem está no poder decidindo qual culpa é posta em qual”. Tradução nossa

³² Conjeturando acerca de uma questão que este texto, motivado, dentre outras questões, pela extensão, não será capaz de tratar, é no mínimo curioso que um poema de *spoken word poetry*, tão visceralmente ligado à efemeridade, à performance, às reminiscências, possa ser suficientemente reproduzido a ponto de vencer uma *World Cup*.

³³ “Esta obra é tecnicamente o melhor poema do mundo... Segundo cinco estranhos franceses.” Tradução nossa

³⁴ “Mas eu não iria querer lidar com todas as pessoas de papel e suas políticas/Políticos de papel com seus papéis e suas políticas/Promessas quebradas sem as devidas autocríticas.” Tradução nossa

I like people.
'Cause even when the situation's dire,
It is only ever people who are able to inspire,
And on paper, it's hard to see how we all cope.
But in the bottom of Pandora's box there's still hope,
And I still hope 'cause I believe in people.³⁵

A consonância entre as características da obra e o fato de ter sido vencedora do *Poetry World Cup* culmina na criação de um fenômeno um tanto quanto peculiar: mesmo a *Spoken poetry*, um estilo de poesia oral que tem suas bases mais fortes não na academia, mas nas raízes marginalizadas da sociedade, onde este tipo de poesia oral tende a se desenvolver, talvez por ocorrer principalmente em países desenvolvidos, não consegue desvencilhar-se completamente dos valores da academia. Ou ainda, a maior abrangência do gênero, trazendo para si vozes além das que compõem os grupos onde nasceu, tenha talvez trazido consigo para dentro da *spoken poetry* valores que eram antes alheios a ela, qual heranças da poesia tradicional que antes, situadas na academia, encontravam-se além dos limites marginalizados que a *spoken poetry* alcançava.

Considerações Finais

Com a análise das cinco obras selecionadas, podem ser enfim tecidas as conjecturas finais deste artigo. Este capítulo concluirá as reflexões acerca da importância da performance e do poeta no gênero e de uma visão sob a perspectiva da *spoken poetry* quanto à literatura como arte em evolução e suas vicissitudes.

Em se tratando do primeiro tópico, é razoável dizer que a performance é uma característica *si ne qua non* da *spoken Poetry*; é só através da performance que as obras do gênero se solidificam com o valor artístico e social que possuem em seu âmago. É, no entanto, em

³⁵ "Eu gosto de pessoas/Porque em situações desesperadoras/Apenas as pessoas podem ser inspiradoras,/E no papel, é difícil ver como podemos superar/Mas no fundo da caixa de Pandora a esperança pode prosperar,/E eu ainda tenho esperança, porque acredito nas pessoas." *Tradução nossa*

relação aos artifícios da performance responsáveis por gerar a imaginação que este tipo de poesia lança mão de sua abrangência para desvencilhar-se de quaisquer regras absolutas. Foram aqui expostas obras cuja performance se apoiava na interpretação de diferentes personagens, na entonação, nos gestos, ou ainda, mesmo no silêncio. A *spoken poetry*, como a poesia utilitária e ligada ao agora que é, permite que os poetas do gênero agarrem-se a qualquer artifício da oralidade para fazer mais audível a voz de sua obra, tão comumente sufocada fora do meio.

Faz-se muito comum na *spoken poetry* a existência de obras produzidas (e declamadas) em conjunto por mais de um poeta, distanciando-se ainda mais da produção solitária da poesia tradicional; até mesmo a marcação da poesia no papel é feita num labor conjunto. A identificação com valores subjetivos, comum na poesia oral como um todo, também é facilitada a partir deste tipo de produção. Com a junção de dois autores, suas subjetividades contrastam-se e adaptam-se uma à outra. Em *At The Wall, US/Mexican Border, Texas, 2020*, por exemplo, de Paola Gonzales e Karla Gutierrez (2016), as duas autoras dividem a descendência latina e a marginalização que é fruto desta. A voz que as duas dividem expande-se a todo um grupo que se encontra na mesma condição.

Por outro lado, definitivamente não é comum dentro do gênero a declamação de obras de outros autores. A *spoken poetry* distancia-se da poesia oral ligada diretamente às tradições de um povo: não há no gênero cantos e passagens genéricos que habitam o consciente do coletivo e são entoados por ele como um todo. Em *Chameleon*, Rudy Francisco (2013) ilustra claramente a subjetividade presente não na representação de mundo que as obras do gênero produzem, mas nas performances que as tornam possíveis. O autor fala de um colega de classe na infância que tinha um camaleão chamado “Rudy”, e dá sequência a uma reflexão a partir do fato de o animal ter o mesmo nome que o seu. No entanto, o autor não se apresenta em momento algum no poema: a noção de que seu nome é Rudy está além da obra. Não é possível que *Chameleon* seja interpretado por outro poeta sem que sofra modificações ou sem que se comprometa o seu sentido.

A spoken word poetry é, em suma, as vozes marginais e as vozes do belo sobrepondo-se e contrapondo-se ao mesmo tempo. É uma herança de raízes paralelas e distantes que culminam numa manifestação artística onde forma, conteúdo e mídias transcendem-se.

ARAUJO, Luís Otávio. Uma poética entre a tradição e a contemporaneidade – navegando pelas águas da *Spoken Word Poetry*. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 220-144, 2019.

A POETICS BETWEEN TRADITION AND CONTEMPORANEITY – NAVIGATING THE SEAS OF SPOKEN WORD POETRY

ABSTRACT: When it comes to poetry, it's a fact that it takes place as an art of numerous and expressive nuances and particularities, which is based on means of expression and social scopes characterized by a continuous changeability according to the various literary movements that it reaches. The Spoken word poetry is an increasingly widespread literary movement, especially by socially marginalized groups in English speaking countries, that, as compared to the traditional poetry, creates a narrowly entangled thread of similarities and oddities in a context of form, society and themes.

KEYWORDS: Poetry; Form; Orality; Performance; Interpretation.

Referências Bibliográficas

- BAKER, Harry. *Grand Slam Poetry Champion*. TEDx Talks. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxGWWGohIXiw>. Acesso em: 02. Mai. 2018
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNSTEIN, Charles (Org.). *Close Listening. Poetry and the performed word*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. *O Estudo Analítico do Poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- DUFRENNE, Mikel. *Le Poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

FRANCISCO, Rudy. *Your God*. 2018. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-hKiOF7JM9A&t=47s>. Acesso em: 02.
Mai. 2018

_____. *Chameleon*. 2013. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=jdKxViuNC8U&t=18s> Acesso em: 10 Mar.
2019.

GONZALEZ, Paola; GUTIERREZ, Karla. *At The Wall, US/Mexican Border, Texas, 2020*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=loHz2oQhLEI>
Acesso em: 10 Mar. 2019

HILBORN, Neil. *Punk Rock John*. 2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hOSJnDbVjVo>. Acesso em: 02. Mai. 2018

_____. *Joey*. 2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=2kbuKMIG3k4>. Acesso em: 02. Mai. 2018

KAYE, Phil. *Poetry in maximum security prison*. TEDx Talks. 2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hwAIXkwncr0&t=329s>. Acesso em: 02.
Mai. 2018

PARENT, Jesse. *Hooked Cross*. 2015. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B5bzXQdz7jo>. Acesso em: 02. Mai. 2018

ROCHE, Patrick. *Siri: a coping mechanism*. 2014. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=z4C1bjahS_E. Acesso em: 02. Mai. 2018

SINGER, Jared. *Silence*. 2017. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IUiSJzEcNMI>. Acesso em: 02. Mai. 2018

SOMERS-WILLET, Susan. From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry
and its Counterpublics. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 10, n.
3/4. p. 1-23, 2014. Disponível em: <http://liminalities.net/10-3/spoken.pdf>.
Acesso em: 02. Mai. 2018.

SZYMIL, Aleksandra. "Spoken-Word Poetry" . In: *Forum of Poethics*,
Spring/Summer 2016. Disponível em: [http://fp.amu.edu.pl/spoken-word-
poetry-2/](http://fp.amu.edu.pl/spoken-word-poetry-2/). Acesso em: 02. Mai. 2018

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