

VOZES EM LEVANTE

[RISING VOICES]

ROBERTA ESTRELA D'ALVA¹

ORCID 0000-0003-1590-5016

Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Tendo como ponto de partida o documentário SLAM: Voz de Levante (2017), este artigo traz a discussão de temas ligados à poesia oral, performance e voz em seus aspectos comunicacionais político-poéticos no ambiente dos *poetry slams*, tendo em vista a proliferação desses espaço sócio-culturais e consequentemente de seus agentes e produção artística.

Palavras-chave: slam; levante; performance poética; voz

Abstract: Taking the documentary SLAM: Voz de Levante (2017) as a starting point, this article discusses topics related to oral poetry, performance and voice in its political-poetic communicational aspects in the poetry slams environment, considering the proliferation of these socio-cultural spaces and consequently of their agents and artistic production.

Keywords: slam; uprising; poetic performance; voice

Slam: Voz de Levante, o filme

Acompanhando o efervescente movimento dos *poetry slams* no Brasil, a partir de imagens, entrevistas, materiais de arquivo e experiências documentadas, e após sete anos ininterruptos de pesquisa e filmagens, em novembro de 2018 estreou nos cinemas brasileiros *Slam: Voz de Levante*, documentário de longa-metragem dirigido e roteirizado por mim e pela documentarista Tatiana Lohmann, que registra a chegada do movimento ao Brasil, traz relatos de seus criadores e poetas pioneiros nos EUA além de documentar a Copa do Mundo de Slam na França – um dos maiores redutos internacionais do slam. O filme foi contemplado com o prêmio Especial do Júri e com o prêmio de Melhor Direção de Documentário no 19º Festival do Rio 2017 (Rio de Janeiro Int'l Film Festival) e, ainda, com o prêmio de melhor filme no FIM CINE – Festival Internacional de Mulheres no Cinema, em 2018, além de ter participado da 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba.

A narrativa retrata poetas de diversas origens e contextos, personagens que utilizam o *poetry slam* como uma interface para a convivência, de forma pedagógica e objetivando a formação de comunidades. É então, a partir desse texto de cultura – para usarmos a terminologia de Lotman (1996) – que se tornou o filme *SLAM: Voz de Levante* em sua complexidade sistêmica, e da observação das vozes em performance nele contidas, que este artigo abre alguns campos para que se possa delinear um trajeto de maneira a compor uma narrativa que estabeleça relações entre teoria e prática, discontinuidades e processos, em que estética e política estão imbricados de maneira indissociável.

Sabotagem! Sem mensagem! Na mensagem!

Na primeira cena de *SLAM: Voz de Levante*, a poeta Luiza Romão performa o poema *Relatos de um país fálico*, em uma sequência registrada durante o Slam Resistência, um dos mais populares do Brasil, chegando a reunir oitocentas pessoas na Praça Roosevelt, no Centro de São Paulo, e cujos vídeos atingiram mais de dez milhões

de visualizações nas redes sociais. Com o grito de guerra “*Sabotagem! Sem massagem! Na mensagem!*”, o Slam Resistência, idealizado em 2014 pelo poeta Del Chaves, surge na esteira dos protestos que tomaram as ruas no ano de 2013, com forte viés de enfrentamento político e com uma característica definidora em quase todos os slams existentes hoje no Brasil: a ocupação de espaços públicos. Desde 2012, com a criação do Slam da Guilhermina, o segundo do Brasil e o primeiro “slam de rua”, todos os slams nacionais, com raríssimas exceções, acontecem em espaços públicos, mais precisamente em praças e ruas. Essa é uma característica particularmente brasileira, já que em todo o mundo os slams costumam ser realizados em locais fechados como *clubs*, bares, centros culturais, teatros e escolas. Esse processo tradutório que culminou no estabelecimento dos slams nas ruas também colaborou para sua rápida proliferação, já que não há necessidade de nada, além de um pequeno grupo de pessoas para dizer e escutar poesia, para que o evento aconteça.

Zumthor (1997) nos fala sobre a rua como o lugar favorito dos recitadores de poesia ao longo dos séculos e onde as pessoas estiveram se aglomerando em torno deles, nesses locais totalmente abertos. Com a invasão dos carros e o progressivo desaparecimento da vida “de rua”, se deu a migração das aglomerações e dos poetas para lugares fechados como bares e tabernas. Há uma retomada da performance poética em locais públicos no final do século XX, não pela falta de teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte que prescinde da interação com o ambiente externo e suas especificidades. Assim como no caso dos slams no Brasil, esse retorno à rua talvez traduza uma necessidade de libertação das paredes que criam locais onde “se neutralizam conflitos exteriores” (ZUMTHOR, 1997, p. 163), já que são justamente esses conflitos, resultantes do encontro da diversidade humana, a matéria constitutiva da performance poética nesses ambientes.

À região central, onde acontece o Slam Resistência, comparecem, todas as primeiras segundas-feiras do mês, um público advindo das cinco zonas de São Paulo. Um público que muitas vezes atravessa a cidade para poder participar. Trata-se de algo que realmente quebra paradigmas: oitocentas pessoas se deslocam de seus trabalhos, quando não de suas casas, em regiões longínquas da cidade, em uma segunda-feira à noite, utilizando recursos próprios, sem programas governamentais ou propagandas midiáticas que as estimulem, para ver e ouvir poesia. O que faz com que essas pessoas

se agrupem espontaneamente e se organizem para fim tão inusitado? Talvez tenham descoberto na roda do slam uma possibilidade de educação não convencional, e de acesso à poesia e a literatura. Talvez essas rodas evoquem uma necessidade arquetípica e ancestral de reunião que, em tempos antigos, agruparia membros de uma aldeia, tribo ou comunidade, para ouvir a voz de seus contadores de história ao redor do fogo. Ou mesmo tenham encontrado um lugar de pertencimento comunitário onde podem vivenciar, em uma nova experiência de tempo-espço, seus anseios, suas temáticas e paixões, elaborados de forma poética pela figura em presença de poetas que narram, a qual, como uma função social existiu nos diferentes períodos históricos da humanidade. Sobre essa presença, Zumthor enuncia:

A aparição corporal do intérprete, do narrador, constitui um gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto de seu relato, se há um, quanto de sua performance. Outro espaço se abre; desperta uma espécie de consciência: eis-nos aqui imersos em poesia ou em verdade [...] O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e em cada uma de suas inflexões de suas variações de tonalidade, de timbre, de altura — seria preciso forjar a palavra pedante vocema? — combina-se e encadeia-se como uma prosopopeia do vivido. Através dessa presença, o ouvinte descobre-se: age e reage no âmago de um mundo de imagens, subitamente autônomas, que se dirigem todas as ele. (ZUMTHOR, 1993, p. 228-229)

Tudo isso pode ser observado na cena de abertura em questão, onde, perante o público, em praça pública, a poeta Luiza Romão cumpre essa função da qual nos fala Zumthor, em uma elaboração poética de questões de gênero e do feminismo pontuadas com voz firme e ritmo decidido. Posicionando-se vigorosamente contra a violência de gênero, denunciando a cultura do estupro e os abusos históricos do patriarcado latino-americano, ela consegue condensar e vocalizar a complexidade do tema em performance, contando com a cumplicidade de uma audiência que a ovaciona ao final do poema.

O slam como Zona Autônoma Temporária (TAZ)

Não foi fácil chegar ao nome definitivo *SLAM: Voz de Levante* para um filme que teve tantos cortes e que trata de assuntos tão diversos e, de todas as palavras que poderiam estar contidas no título, “levante” nos pareceu ser imprescindível. Embora

possa parecer apenas um detalhe, esse assunto é aqui abordado em razão de o conceito de levante estar muito ligado à própria natureza constitutiva dos slam. Principalmente por seu caráter temporário, efêmero, não fixo, não passível de institucionalização, o levante surge como uma alternativa ao desgastado conceito de revolução. Assim como os slams, o levante traz um caráter provisório, em processo, inacabado, autogestivo, que acaba por transformá-lo em uma zona autônoma temporária ou TAZ (na sigla em inglês), termo cunhado pelo filósofo anarquista HakimBey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson):

O CONCEITO DA TAZ surge inicialmente de uma crítica à revolução, e de uma análise do levante. A revolução classifica o levante como um “fracasso”. Mas, para nós, um levante representa uma possibilidade muito mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação, do que as “bem-sucedidas” revoluções burguesas, comunistas, fascistas etc. (BEY, 2001, p. 8)

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2001, p. 6)

O *slam* surge no Brasil dentro deste espírito da TAZ. O próprio ZAP! *Zona Autônoma da Palavra*, primeiro slam do país, carrega essa referência viva em seu nome e conceitualmente incorpora a ideia da performance poética em um tempo-espaço autônomo, livre e não institucionalizado, onde instante e presença não podem ser cooptados pelo capital e seu tradicional sistema de compra e venda. Essa ideia também aproxima o slam e a TAZ do conceito de performance como ritual.

No que diz respeito aos estudos da performance relacionada ao ritual e *vice-versa*, Victor Turner e Richard Schechner, teóricos das áreas da antropologia e do teatro, respectivamente, trouxeram contribuições valiosas. Turner nos fala de uma “antiestrutura social”, tratando de momentos transgressores da ordem social estabelecida. Em sua perspectiva, o rito é a interrupção da vida rotineira, momento em que se dá uma relativização do espaço-tempo em uma reelaboração simbólica. “Um momento fora e dentro do tempo” (TURNER, 1974, p. 118), o que de alguma maneira também se aproxima da definição de zona autônoma temporária, as TAZ. Já Schechner, ao definir rituais como “memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49), traz as implicações de uma memória viva que não está somente nas

lembranças ou no plano das ideias, mas no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual. Performance e ritual se misturam, portanto, de maneira indissociável

Ainda é possível aproximar a ideia dos *poetry slams* como zonas autônomas temporárias das análises da festa popular como rito de inversão e do conceito de *carnavalização*, ambos propostos por Mikhail Bakhtin, principalmente no que diz respeito ao seu caráter efêmero, popular e a seus propósitos festivos em um tempo-espço impermanente. “A festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, que penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 2008, p. 8). O mesmo aspecto é defendido no conceito de TAZ:

Os que participam de levantes invariavelmente notam seus aspectos festivos, mesmo em meio à luta armada, perigo e risco. O levante é como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço, ele, no entanto, possui bom faro para o amadurecimento dos eventos e afinidade com o *genius loci*. (BEY, 2001, p. 10)

Nesse sentido, o slam ganha contornos de um rito performativo em um momento de levante onde todos e todas têm o direito de participar igualitariamente, em uma festa que, ainda em uma visão carnavalizada, traz o desaparecimento provisório da alienação dos indivíduos, os quais se tornam, então, temporariamente “dotados de uma segunda vida que lhes permitia estabelecer relações novas com seus semelhantes” (BAKHTIN, 2008, p. 9), sentindo-se novamente um ser humano.

Zumthor também aponta o caráter festivo da performance: “Mais radicalmente que o teatro, a performance é *festa*. Ela requer uma convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns” (ZUMTHOR, 1997, p. 280). Ele ainda relaciona a aproximação rito/performance com o próprio surgimento da poesia oral ao afirmar que “a poesia oral nasceu dos ritos arcaicos: ontologicamente, ou então (quem o saberá?) na história. O rito a continua” (ZUMTHOR, 1997, p. 277).

No slam, o rito é atualizado, e novamente, em uma festa-fresta no tempo, uma comunidade se reúne para ouvir a voz de seus narradores e narradoras e festejar participando de performances-levantes.

Slam Trans

Uma das performances-levante que o filme retrata é a da poeta transgênero Kika Sena, natural de Maceió e residente em Brasília, que marca presença com seu verbo afiado, reivindicando seu espaço de fala e se recusando a sucumbir à violência à qual são submetidas diariamente transexuais, travestis e transgêneros, no país que mais mata essas pessoas no mundo. Durante as eliminatórias do campeonato FLUP SLAM BNDES, que aconteceu dentro da FLUP - Festa Literária das Periferias, nos deparamos com duas performance-levante, no único poema que faz parte do filme na íntegra:

Me atacaram pelas costas
Tacaram pedra ni mim
Tacaram pedra na minha cabeça
Tacaram pedra na minha cara
Tacaram pedra na minha boca
Tacaram fogo no meu sorriso
Depois
Me seguraram
Me amarraram
Tacaram fogo ni mim
Tacaram fogo na minha pele
Tacaram fogo nos meus olhos
Tacaram fogo na minha
Res-pi-ra- çãããã
Tacaram fogo na minhavoooooz
Tacaram fogo no meu cabelooooo
Logo, não puderam me conter
Poluí seus ares com meu grito
Poluí suas casas-caras com meu choro
Tingi tudo de preto
Sou tição, tição, tição!
Pós-apocalipto
Brasa forte
Pior que Deuses ditadores
Num mexe, num mexe, num mexe comigo Não!
Porque à Dor, à Dor, à Dor
Eu sei,
reagir.
(*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Kika, que na época se encontrava em processo de transição, após iniciar sua performance com um canto em yorubá, entoa seu poema com voz dilacerante, em alto volume, com acentos trágicos. Nas muitas vezes em que o filme foi exibido, pôde-se notar certo incômodo da plateia diante da cena, já que sua figura não era facilmente

definível ou encaixável em algum padrão. Na época, ainda usando o nome “Kiko Sena”, a *slammer* trajava vestido e usava brincos, bradando sobre o assassinato de pessoas como ela. O poema, que já tinha um forte conteúdo, se ressignificou perante o assassinato da estudante da UERJ de 21 anos, Matheus Passarelli. Matheusa, como era conhecida, tinha identidade de gênero não binária, e foi morta ao entrar no Morro do 18, em Água Santa, na Zona Norte do Rio. De acordo com as investigações, Matheusa foi morta com um tiro de fuzil e, em seguida, teve o corpo esquartejado e incinerado. O som dilacerante da voz de existências barbarizadas e que não conseguem ter suas vozes ouvidas se atualizou e ressoou nos gritos de Kika – “Tacaram fogo ni mim!” – a cada vez que o filme foi exibido depois da morte de Matheusa.

A performance da *slammer* teve tamanho impacto e capacidade de síntese, que foi sampleada e projetada no espetáculo *Terror e miséria no terceiro Milênio* (2019), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, como contraponto a uma cena da dramaturgia de Bertold Brecht que, em sua releitura, traz vizinhos conservadores que destilam seu preconceito contra homossexuais e transexuais.

O movimento dos *slams* também tem se expandido com a criação de espaços específicos para que vozes como a de Kika sejam ouvidas. Desde 2018, acontece toda primeira quinta-feira do mês no Largo São Bento, em São Paulo, o Slam Marginália, que assim se define:

Slam Marginália é o pajubá tomando de assalto as batalhas de poesia, corpos trans, travestis, não-binários e todas as identidades dissidentes. Um espaço de reconhecimento, afeto e fortalecimento, pra desakuendar o CISTema valorizando nossa arte babado, marginal e monstruosa¹. (SLAM MARGINÁLIA 2019, online)

Poesia de rua

O filme também retrata a criação e evolução do Slam da Guilhermina, o primeiro *slam* realizado na rua, no Brasil, onde as questões identitárias e inerentes a poetas periféricos fervilham. Em uma das sequências, converso com Emerson Alcalde, um dos fundadores desse slam, sobre a crítica que se faz à qualidade literária dos poemas feitos nos slams. Paira um questionamento, principalmente de poetas mais “clássicos”, sobre a homogeneização das temáticas, geralmente voltadas para questões de gênero e raça,

¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/slammarginalia/about/?ref=page_internal>.

sobre a falta de rigor estético e formal, de complexidade sígnica, a pobreza de vocabulário, a semântica ou a reclamação de que os poemas são feitos “no grito”. Parece-me novamente que são críticas que partem do ponto de vista da análise da escrita, quando o slam se trata de uma manifestação oral. Ou até de uma análise da oralidade, mas concebida não a partir de suas especificidades, mas como algo que existe a partir de uma ausência, nesse caso, de escrita, exatamente como os jovens citados um pouco antes aqui, os quais são definidos a partir do que não são e do que não têm. Talvez o que críticos esperem seja alguma espécie de rigor canônico do “o que”, sendo que em um slam importa mais o “como”, o “onde” e o “por quem” está sendo dito o poema. E entre a performance e o cânone há a urgência.

Transcrevo aqui o trecho de um poema da poeta Mariana Felix que se encontra nessa sequência, e que responde esses questionamentos de forma incisiva:

Bem vindos todos à aula de rua!
Respeita a luta.
E a poesia marginal explica:
foi o Hip Hop, e não os “decassílabos dos Lusíadas”,
que fez muito moleque que hoje escreve,
enfim, parar de cheirar cocaína.

Em um slam, o rigor semântico, gramatical, o vocabulário, a métrica, a estética – nada disso é mais importante do que a voz de quem diz o poema. E para haver voz, há que existir um corpo vivo de onde ela emana. A poesia, aqui, fala de sobrevivência, em um país onde se mata um jovem negro a cada 23 minutos, se estupra uma mulher a cada 11 minutos, que tem uma taxa alarmante de feminicídios e, no caso de São Paulo, é a cidade que tem a polícia que mais mata e mais morre no mundo: Parem de nos matar! De nos violentar! De nos estuprar! É o que gritam.

Gritam os que podem, pois nem todos têm a mesma “sorte”. Essa sequência do Slam da Guilhermina traz como trilha sonora de abertura o funk “Todas as quebradas”, do MC DaLeste que, em 2013, aos vinte anos, foi morto com um tiro no peito enquanto realizava um show em uma festa no bairro San Martin, em Campinas, São Paulo.

Em cima do palco. Com um tiro no peito. Durante um show.

Qual a exigência semântica que se pode ter diante disso?

Nunca um artista havia morrido dessa maneira na história. DaLeste foi o sétimo assassinado do funk. As mortes começaram em 10 de abril de 2010, quando o MC Felipe Boladão e seu DJ Felipe foram assassinados a tiros por uma dupla que dirigia uma moto, na frente da casa do DJ, na Praia Grande. Seguiram-se as mortes do MC Duda do Marapé, MC Primo, MC Careca e Japonês do Funk. *SLAM: Voz de Levante* termina com um *lettering* onde se lê: “Este filme é dedicado a Daniel Marques da Silva e Daniel Pedreira Senna Pellegrine (MC DaLeste) e a todas as vozes de levante que foram precocemente interrompidas”. Daniel Marques da Silva morreu em 2017, em decorrência de suicídio e, como o MC Daleste, também era poeta, uma figura relevante da cena cultural periférica, fundador e integrante do sarau O Que Dizem os Umbigos do Itaim Paulista, bairro onde morava, no extremo leste de São Paulo. Muitos de seus amigos e amigas diziam que ele se encontrava contrariado com a situação de pobreza, injustiça e com o racismo, e enfrentava uma depressão. Aproveito aqui para também deixar registrada a voz de levante de Ericson Carlos Silva, o B.Boy Banks Backspin, ícone do hip hop brasileiro, e que nos últimos anos havia descoberto suas habilidades poéticas e se tornou figura onipresente nos slams de poesia da cidade de São Paulo. Banks, que tinha sido recentemente vítima de um grave erro médico durante uma cirurgia realizada em um hospital público. Morreu em 2017, em decorrência do descaso e da negligência em tratamentos que teriam que ser realizados, conforme afirmam os seus amigos mais próximos.

Diante disso, era importante para nós ter no filme a voz de DaLeste representando todas essas vozes prematuramente silenciadas, mas sabíamos que poderia ser difícil conseguir a cessão de direitos da família. Essa missão coube ao *slammaster* Emerson Alcalde que, tomando conhecimento que haveria um evento na quebrada em homenagem ao MC, compareceu e apresentou popular poema “DaLeste”, feito na ocasião da morte do MC, onde conta a trajetória do funkeiro e lamenta não ter dado tempo de encontrá-lo para criarem algo juntos. A poesia de Emerson, já muito conhecida nos slams da cidade, comoveu a família que, emocionada com a força e potência da homenagem, ao final da performance assinou os papéis autorizando o uso da música.

Origens

Há uma guinada espacial no filme quando do Brasil, somos transportados para Nova Iorque, mais precisamente ao clube Nuyorican Poets Café (NYPC), um dos berços do *poetry slam* na cidade, localizado na região apelidada de Alfabet City, no Lower East Side. Conhecido reduto de imigrantes porto-riquenhos, o bairro abrigou, nos anos 1960 e 1970, a vasta produção de importantes intelectuais, poetas e artistas em um movimento chamado Nuyorican Movement. O termo “nuyorican”, derivado do *spanglish*, mistura do inglês com espanhol, a princípio era empregado pejorativamente para discriminar porto-riquenhos que viviam em Nova Iorque, mas foi apropriado por artistas como poeta Miguel Algarin, que, em uma ressignificação, utilizou-o positivamente para o fortalecimento da identidade cultural e validação da experiência porto-riquenha nos Estados Unidos. Algarin foi um dos fundadores Nuyorican Poets Café, que dentre os seus pioneiros também contava com o célebre poeta, dramaturgo e ator, Miguel Piñero.

O palco do NYPC foi imantado por importantes performances de poesia e música dos anos 1960, 1970 e 1980. Nos anos 1990, era de ouro do *poetry slam* nos Estados Unidos, recebeu poetas que ficariam mundialmente conhecidos como Saul Williams, Sarah Jones, Jessica Care Moore and Beau Sia.

Mahogany Browne, a então *slammaster* da noite mais popular do NYPC, conduz essa sequência do filme lembrando como eram os tempos em que começou a frequentar os *slams* e traz o seu ponto de vista sobre as especificidades do movimento:

Lembre: o “microfone aberto”, as leituras de poesia, tudo isso dialoga com um tipo de público específico. Então existem microfones abertos só para novaiorquinos latinos, e é lá que os latinos vão. E aí você tem um lugar no Harlem em que a maioria dos frequentadores são negros e hispânicos. Tem o lugar no centro frequentado pela velha guarda e os latinos e poetas *beat*. Mas o *slam* é onde todos eles vão. É comunidade aqui, é o ponto central. E, na verdade, as notas não importam... (*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Outra figura notável apresentada durante a viagem do filme até os Estados Unidos é o *slammaster* Bob Holman, pioneiro do *poetry slam* em Nova Iorque, que, organizou e apresentou os *slams* no NYPC de 1988 a 1996. Holman é escritor, ativista, poeta, diretor, professor, arquivista e um apaixonado estudioso das tradições orais. Também fundador e proprietário do Bowery Poetry Club, outro importante reduto do *poetry slam*

e da poesia falada em Nova Iorque, ele considera o slam uma atualização dessas tradições:

A oralidade é uma consciência, um modo de pensar de que sua palavra é a sua gente. E esse é o aspecto comunitário do *slam*, que vem absolutamente dessa tradição oral. Mas agora nós estamos renomeando o que aconteceu antes. Originalmente eram os *griots* do oeste da África trazendo sua poesia, ou a maneira como Homero fez sua poesia na Grécia ou como os indígenas utilizam a poesia nos Estados Unidos. (*SLAM: Voz de Levante*, 2017)

Bob tomou conhecimento dos *poetry slams* por meio de uma matéria no jornal *The New York Times*, e imediatamente seguiu o impulso de ir a Chicago conhecer Marc Smith, que realizou a primeira edição de um *poetry slam*:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia slam dos torneios de beisebol e *bridge*, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu. (D'ALVA, 2014, p. 110)

Seguindo o impulso de Holman, viajamos até Chicago, onde encontramos o *Slam Papi*, apelido pelo qual é mundialmente conhecido Marc Smith, em ação. Em seu *habitat* natural, o palco do tradicional clube de jazz Green Mill, apresenta o seu pioneiro e ainda pulsante Uptown Poetry Slam, entremeando as rodadas de competição com suas poesias autorais.

Marc é uma figura extremamente receptiva, e durante as filmagens, abriu as portas de sua casa recebendo nossa equipe por dois dias consecutivos e nos falou longamente sobre inúmeros aspectos do slam. Para evitar a seriedade excessiva sobre o tema, e até mesmo para confundir um pouco os “acadêmicos” ávidos por uma definição precisa e científica, vive inventando definições poéticas para o *poetry slam*, e recentemente definiu-o como “um carnaval, uma procissão em traje, uma sala de aula interativa, um conselho municipal, uma fraude, uma luta de boxe em verso e um renascimento quase religioso que emociona e anima aqueles que ouvem e assistem” (BULFARO, 2016, p. 21). Embora sempre desconfiado em relação às tentativas de “academização” do termo,

Marc não se cansa de transmitir aos que estão começando tudo o que aprendeu ao longo dos anos organizando e apresentando *poetry slams*, seguindo assim uma de suas premissas norteadoras do movimento, na qual propõe que *slammers* mais antigos ensinem tudo o que sabem a quem está começando e que as comunidades se ajudem mutuamente. Esse ensinamento se propaga até hoje e é uma constante na prática, acabando por formar uma integrada irmandade internacional. Pude comprovar isso pessoalmente ao visitar comunidades de *slam* em países como o México, Peru, Portugal, Inglaterra, Itália, África do Sul e Argentina, onde sempre fui recebida com deferência em slams assim que dizia fazer parte do movimento no Brasil.

O slam não é uma marca patenteada, e Marc faz questão de que não seja, para que possa ser utilizada por quem queira, em qualquer parte do mundo. Ele apenas zela para que os princípios norteadores se mantenham. Pensando nisso, no ano de 2009, ele lançou o livro *Stage a Poetry Slam*, que além de dar dicas práticas sobre como organizar um evento, traz um histórico contando sobre as raízes do movimento e o que ele chama de “filosofias”: “O que nós fazemos, o que nós sabemos, o que descobrimos é passado de poeta para poeta, de cidade a cidade, de *slam* a *slam*, até para nossos rivais” (SMITH; KRAYNAK, 2019, p. 12).

Em abril de 2019, tive a oportunidade de encontrar Marc novamente, dessa vez em Milão, durante o Festival Europa in Versi, e pude ouvi-lo um pouco mais. Marc falava sobre o sucesso dos slams e seu espalhamento pelo mundo e do quanto isto está ligado ao fato de que eles são espaços abertos a toda e qualquer pessoa. Não só qualquer pessoa pode participar, mas pode fazê-lo com textos-poemas sobre qualquer tema e em qualquer forma: sonetos, contação de histórias, depoimentos, rap, haikais, improvisos. Tudo isso em um *poetry slam* é considerado para possibilitar que uma pessoa possa performar. Ele ainda falou sobre o aspecto da circularidade durante o ritual que se torna o slam e que ele não existe para glorificar os *slammers*, mas para celebrar a comunidade, o que reforça a função social dos/das poetas e os/as aproxima da figura dos *griots* africanos como “pessoas da palavra” que são (ZUMTHOR, 1997, p. 66). Sotigui Kouyaté, ator e descendente de uma longa linhagem de *griots* da África ocidental nos diz que,

[...] o ato de contar histórias aproxima-nos de nós mesmos, pois a parceria com a história e a cumplicidade com os ouvintes só se estabelecem se o contador compreender que não

há uma diferença hierárquica em relação ao público, mas sim uma diferença de circunstância. (BERNAT, 2007, p. 221)

Essa horizontalidade também cria um ambiente propício para que o público se sinta à vontade em participar, e há inúmeros depoimentos de *slammers* que jamais haviam pensado em escrever ou performar e que, depois de assistirem a um slam como público, sentiram um chamado e, sobretudo, o acolhimento necessário para se arriscarem como poetas trazendo suas histórias para serem contadas. A respeito dessa participação espontânea e não hierárquica, Sotigui Konaté novamente nos traz a visão circular africana: “costuma-se dizer que na África todos são contadores de histórias. Isso deveria ser uma aptidão natural na vida de qualquer homem, ter uma história para contar” (BERNAT, 2007, p. 221).

Infelizmente, parece que essa aptidão natural foi se perdendo, e o alerta benjaminiano já nos falava sobre o risco de extinção que corria o ato de narrar. Nesse sentido, os *slammers* recuperam, a partir da elaboração de suas histórias que também são as histórias de suas comunidades, este lugar da narração por meio da performance poética. O cidadão e a cidadã comuns reclamam para si a rememoração da faculdade de intercambiar experiências da qual também nos fala Benjamim (1996, p. 198) e assim o conceito literário clássico de “poeta” é profanado, já que dentre as “filosofias” que Marc Smith propõe, não sem ironizar o termo, está a de que um *slam* deve estar aberto a todas as pessoas e a todas as formas de poesia, fazendo cair por terra a visão de que o/a canônico poeta é um ser elevado, privilegiado e “escolhido” pela Musa, cuja voz é inaudível para os comuns mortais (CAVARERO, 2011, p. 119). Até mesmo uma pessoa do público pode se transformar no/na poeta que estará escrevendo e declamando seus poemas em uma próxima edição, se assim desejar, não necessitando ser “dono de um ouvido especial para a voz divina” (CAVARERO, 2011, p. 120), mesmo porque o que está em jogo não é somente a qualidade literária do poema escrito, mas a possibilidade de experienciar dizê-lo diante de uma audiência e causar um efeito sobre ela. Ainda sobre a visão clássica de poeta, Adriana Cavarero nos fala que três são as funções narrativas ideais que a figura da Musa sintetiza: testemunho ocular infalível, memória perfeita e relato absoluto (CAVARERO, 2011, p. 120), o que poderia ser contraposto a um testemunho ocular falível, a uma memória imperfeita e a um relato relativo e feito a

partir de um ponto de vista parcial por parte dos/das *slammers*. Os/as poetas narram o que viram e vivenciaram, não o que a Musa lhes contou.

A pessoa-poeta que está no palco está de certa forma a serviço do público e de uma grande performance que é a reunião de todas as microperformances em coexistência no momento presente. No sentido semiótico, em seu imbricamento de memórias, presenças, performances e vozes, o slam como acontecimento forma um complexo texto de cultura com forças conectadas em um campo onde arte e vida social se articulam de maneira indissociável.

Imersos no *continuum* semiótico que auto-organiza as relações, do qual nos fala Lotman (1996, p. 11), poetas participantes de um slam se relacionam com a presença. As memórias se encontram em um pacto em que mais do que escutar, quem está presente recebe a convocação para sentir coletivamente o que da voz viva emana em transmissão.

Falar de Oralidade é ter em conta o exercício da memória ativada e em projeção. Recitar, dizer diante do outro requer tudo isso e mais, como que o estabelecimento de um pacto de escuta, pelo qual transita a inserção do público na obra. E a escuta é um território que ultrapassa o acústico, se desenrola pelo cultural, pede todo um reconhecimento e decifração de cada gesto, movimento, ocupação de espaço. Num conto que se conte num pequeno ato que se represente. (FERREIRA, 2013, on-line)

Competição, mídia e capitalismo

Na sequência que se segue em *Slam: Voz de Levante*, Marc é indagado sobre o aspecto competitivo (e por muitas vezes criticado) do slam, e diz que a competição é apenas um pretexto para que as pessoas mantenham-se juntas e com a atenção focada em um único objeto: a poesia. Lembro-me de achar bastante interessante, certa vez, quando em uma conversa informal, ele elaborou que a competição é uma espécie de “drama natural” que obriga necessariamente o público a se engajar (no caso do slam, torcer a favor ou contra um/uma poeta), mas que esse não deveria ser o foco.

Porém, com o crescente número de campeonatos nos Estados Unidos e em outros países, o acirramento do aspecto competitivo, foi se tornando inevitável, assim como a cooptação do slam pelos meios de comunicação com a criação de programas de televisão como *Russell Simmons presentes Def Poetry (Def Poetry Jam)* e *Brave New Voices*, filmes como *Slam Nation*, *Louder Than a Bombe SLAM*, este último

protagonizado pelo lendário *slammer* Saul Williams e vencedor do Grande Prêmio do Festival de Sundance em 1998. Na visão de Marc, a competição exacerbada nas arenas – e a cooptação midiática – acabam por criar um time seletivo de “superpoetas”, trazendo um excessivo culto à personalidade de *slammers*, que nada tem a ver com as “filosofias” do slam assim como ele o concebeu. Em todas as vezes em que nos encontramos, ele fez alertas sobre os perigos da focalização excessiva na competição, das tentativas de institucionalização do slam e sua apropriação pela mídia e sistemas de entretenimento vigentes que muito pouca ou nenhuma relação têm com seus princípios e acabam por utilizá-lo a serviço não de uma comunidade, mas do capital. Marc não nega o caráter de diversão e entretenimento do slam, mas fica temeroso que, com sua absorção pelo capital, o sentido se perca.

Talvez essa seja uma visão romântica do *Slam Papi*, como foi a de alguns pioneiros do *hip-hop* que eram contra a gravação de discos, pois temiam que o espírito das *block parties*, festas populares que originaram essa cultura, se perdesse e que ela virasse apenas um produto. Por outro lado, foi só por meio de filmes como *SLAM* e *Slam Nation* que eu tomei conhecimento da existência de um movimento que já acontecia a quase vinte anos, e foi a partir disso que se deu toda a criação da cena hoje existente no Brasil. Essa contradição foi trazida para dentro do filme com uma das cenas que causam mais surpresa e risos no público nas salas de cinema. Diante de um comentário um tanto romântico que faço sobre o slam como algo plural, e não necessariamente americano, Bob Holman, como bom provocador que é, afirma com sua peculiar ironia ácida:

Eu acho que é uma coisa americana sim. Tudo se resume a competição, a capitalismo. Soa particularmente americano pra mim porque pega algo que é algo livre e belo, algo que não pode ser comprado e vendido como a poesia e a transformarem um grande circo! (*SLAM: Voz de Levante*, 2017).

Depois dessa provocação que Holman nos faz enfrentar, um dos primeiros contrapontos que evita que o filme se torne apenas um grande elogio ao slam, voltamos ao Rio de Janeiro, onde, dentro de uma van, poetas discutem sobre a questão dos jurados. A cena abre com a colombiana Marta Quiñones, uma poeta que não vem da cena do slam, questionando a escolha aleatória de jurados dentre as pessoas do público, o que dentro dos slams é feito propositalmente, justamente para que se mantenha o

caráter lúdico do jogo e ele não seja levado tão a sério, como seria se tivesse jurados “especialistas”. Como acontece frequentemente, mais uma vez o que parece estar sendo discutido é a capacidade dos jurados de julgar a qualidade literária do texto escrito, sendo que o slam trata-se de performance, do casamento estético entre o texto e a habilidade de, com ele, se criar um jogo entre ele e o público ávido por essa experiência que é também afetiva, como coloca Zumthor (1997, p. 66):

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda.

ZAP! Zona Autônoma da Palavra.

A escolha aleatória de jurados/as e o critério subjetivo de notas em um *poetry slam* podem criar situações como a que presenciamos nas cenas registradas nos primórdios do ZAP! Zona Autônoma da Palavra, primeiro slam do Brasil, num registro feito em uma das edições que aconteciam regularmente todas as segundas e quintas-feiras do mês no ano de 2012. Em uma época em que muitos MCs e *rappers* proliferaram na cena e as temáticas raciais encontraram um espaço de manifestação nos slams, presenciamos umas das ocorrências mais simbólicas acontecidas em onze anos de existência do ZAP!

A cena se passa em uma rodada final onde três poetas negros, Dugueto Shabazz (primeiro campeão anual de um slam no Brasil), James Bantu e Zinho Trindade disputam a vaga de “zapeão da noite”. O slam acontecia com rodadas concorridíssimas, e os poemas eram, em sua grande maioria, sobre as questões da negritude: o racismo, a mestiçagem como disfarce para uma democracia racial forjada, a diáspora e a ascendência africana, a violência policial e a busca por afirmação da identidade negra. No início da última rodada, um dos jurados pergunta da plateia: “Alguém mais vai falar de África? Poderia ter outro tema, né?” O clima tenso se instaura e o nome de Zinho Trindade é sorteado. Quando ele chega ao palco, antes de começar o seu poema, ainda ouvimos o jurado dizendo “É porque eu sou branco. Tem algum problema eu ser branco?”. Zinho vira o boné para trás, tira o microfone do pedestal e responde: “Por

mim você poderia ser até rosa meu irmão...”, e o que se segue é, literalmente, uma pancadaria verbal. Zinho, bisneto do poeta Solano Trindade, é poeta e MC que tem o improviso, ou chamado *freestyle*, como prática em suas performances, além de ser herdeiro da tradição da família Trindade, trazendo em seu depoimento artístico e estético, misturado ao *hip-hop*, influências e referências latentes de manifestações da cultura popular tradicional e oral como o maracatu, o jongo, o candomblé e a capoeira, além da militância na luta antirracista e pela valorização da cultura de matriz africana no Brasil. No momento em que se sentiu interpelado pelo jurado, toda esse arsenal foi acionado e direcionado como resposta, em uma elaboração improvisada que misturava divisões e rimas do rap e da embolada, com uma velocidade de raciocínio impressionante, Zinho fez valer as frases de Mano Brown quando compara seu rap com armas letais em versos como “O rap venenoso é uma rajada de PT²” (RACIONAIS MC’S, 1997) ou “Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição” (RACIONAIS MC’S, 1997).

A performance surtiu o efeito de um furacão no auditório. O público imediatamente se agitou e, a certa altura, como quem separa uma briga, quase que pedia para que Zinho parasse, com se ele tivesse realmente partido para cima do jurado e o estivesse espancando com socos e pontapés. À sua voz, somavam-se as vozes de seus ancestrais, enquanto o público continuava a estremecer, vibrando a cada palavra disparada, que tomava conta do ambiente em uma onda que nos deixou molhados “até os ossos pela espuma da autêntica linguagem falada” (BENJAMIM, 1986, p. 127).

Tenho ouvido aqui e ali, algumas críticas, principalmente de poetas “da página”, que partem do ponto de vista da análise do texto escrito para apontar uma certa “pobreza” na poesia feita nos slams. Diante da cena de Zinho, como fazê-lo? Ainda mais no caso do improviso de um *slam-embolada*? De um *rap*-repente em resposta direta a uma provocação de cunho racista? Além de não ser o propósito, isso não seria possível, nem mesmo honesto, já que estamos partindo do ponto de vista da oralidade, e não da escrita, e ainda considerando que a poesia do slam se dá em performance, contando com a habilidade do/da poeta em interagir com o público por meio de sua voz, como comenta Zumthor (1993, p. 240):

² Pistola Taurus

A performance é jogo. Os participantes veem-se agir e gozam deste espetáculo livre de sanções naturais. Para um breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência extratifica-se e, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, esse blefe. Do jogo poético, o instrumento (em ausência da escritura) é a voz.

Joga-se com o corpo e com a voz, e o público envolvido no jogo quer ver atletas da palavra. Aqui importam menos as palavras em si e mais quem é capaz de jogar melhor com elas e com os acontecimentos do momento. A combinação de um bom texto com a capacidade de animá-lo integrando o corpo, em forma de voz e gesto, aos sentimentos e à capacidade de engajar a audiência, relacionando-se com os imprevisíveis acontecimentos em tempo real, é o que geralmente faz um/uma poeta ser campeão (ou campeã) no jogo do slam.

É exatamente o que faz Zinho, jogando com a informação que vocalmente lhe foi transmitida pelo jurado, transformando-a em mote para sua improvisação. Nesse reconhecimento, ele glosa, incorporando o comentário pejorativo e utilizando-se dele como força motriz da performance, fazendo soar, nessa réplica, a sua voz de poder. Materializada como som, essa voz consegue alcançar plenamente, e por vezes até ultrapassar, a voz poética das palavras contidas e articuladas no corpo semântico que enuncia. Isso nem sempre acontece. Há nos slams excelentes poetas, com textos muitíssimo elaborados na escrita, mas que, ao enunciá-los, não são capazes de fazê-los alcançar a voz poética potencialmente neles contida em uma integração texto-corporal da qual nos fala Zumthor (1997, p. 157):

Performance implica *competência*. Além de um saber fazer e de um saber dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção do nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último e delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.

Desempenhando com a mestria de quem cresceu em uma comunidade fortemente oralizada, e com o rápido revide de quem não permite que o racismo passe incólume,

Zinho foi ovacionado e se sagrou o *zapeão* da noite. De sua voz, portadora de um discurso fortemente racializado, emana uma reivindicação identitária que não se coloca como uma “resistência” contra algo, mas, sobretudo, como uma “existência” afirmativa. Há um ponto de vista e, sim, um lugar de fala, que trazem sua condição e seu depoimento para dentro de sua performance poética. Embora o conceito de identidade seja discutível, como todo conceito aliás, ele é uma constante não só em seus poemas, mas também no de *slammers* de maneira geral. Corriqueiramente, identidade é uma palavra usada em poemas significando pertencimento racial, mais do que um conceito complexo sobre o qual academicamente há uma série de discussões e problemáticas. Essa racialização do discurso, bem como a crítica que é feita a ela, é tratada em um trecho da dramaturgia do espetáculo *Futebol*, do coletivo ativista Frente 3 de Fevereiro³, a partir de uma entrevista feita por Eugênio Lima com o cineasta Noel Carvalho (2005, p. 10):

No começo do século, apostava-se que o Brasil no final do século seria branco. Se dependesse de alguns teóricos raciais da época certamente seria. Entre eles Oliveira Viana, João Batista Lacerda e o Marquês de Gobineau, que ao chegar ao Brasil declarou: “trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia.” A ideia de você racializar o discurso não é para tomar uma oposição ao branco, mas sim, quando eu digo que sou negro, assumo a minha ascendência, a minha história e estou disposto a construir o reino da diversidade. E ao mesmo tempo estar diante da mestiçagem, mas não como uma ideia de que nós temos uma ascendência que precisa ser maquiada. Da diversidade real, não da fantasia. É como se você tirasse a máscara da “democracia racial” e, por trás dela, tivesse um Brasil verdadeiro, e aí sim, diverso e mestiço. Mas mestiço neste sentido, não no sentido de: “vamos todos nos tornar cada vez mais brancos.” Você pode ser democrático, você pode ser diverso, mas sem abdicar de sua ascendência. Nós negros, índios, mulheres, temos que civilizar as relações no Brasil, todas, porque eu acho que os brancos, os “brancos” não, porque isso também é uma generalização, mas a classe dominante nesse país, que é toda branca, é incivilizada. É isso que eu acho, que as relações no Brasil são incivilizadas. É ter a seguinte postura: sou negro sim, sou brasileiro, quero meus direitos e não estou tirando nada de ninguém. Não estou dizendo que branco é ruim, é pior, não estou dizendo nada disso! Estou dizendo: sou negro, tenho orgulho de ser negro e quero meus direitos, como cidadão brasileiro. Eu não preciso me integrar à sociedade. Eu sou a sociedade.

Seria necessário um aprofundamento nos autores que tratam do conceito da identidade e suas problemáticas para discutir o tema mais a fundo. Mas não é o objetivo

3 Pistola Taurus

4 Criado em resposta ao assassinato do dentista negro Flávio Ferreira Santana, a Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta, que desenvolve ações simbólicas, produção de livros, documentários e investigações colaborativas acerca do racismo na sociedade brasileira. Juntamente com 21 ativistas, sou membra-fundadora desse coletivo.

aqui. Por ora, voltando-nos para o filme, temos casos específicos, como o acontecido com Zinho Trindade, e que assim como outros poetas brasileiros, principalmente oriundos das periferias, não só geográficas, mas também das periferias do pertencimento, têm mostrado na prática um posicionamento coerente, tanto político quanto poético, e que trazem na base de suas questões um forte posicionamento identitário.

Ao investigarmos as relações vivas, que acontecem *in loco*, ainda mais quando se trata de um objeto dinâmico e que envolve pessoas em estado de depoimento poético como o slam, notamos ainda que, nesses espaços periféricos, há uma predominância de jovens que sempre foram identificados e definidos pelo que “não são”, assim como os locais de onde vêm pelo “que não tem”, se descobrindo negros e negras, reivindicando essa identidade e tudo o que ela significa em um país colonizado com quase quatrocentos anos de sistema escravocrata. São cidadãos e cidadãs que encontram na expressão de suas vozes, e nas vozes de seus/suas líderes, autores/as e pensadores/as a sua força política, de existência e autorrepresentação diante de uma política de apagamento sistemático. Este parece um primeiro passo necessário para pessoas que vivem em uma situação na qual convivem diariamente com o extermínio dos seus (e não de Outros) e que, em legítima defesa, se utilizam de ferramentas como o *poetry slam* como mais uma possibilidade para a convivência em comunidade, encontrando em seus mecanismos um poderoso dispositivo de comunicação poética. Por vezes explosivo. Essa reivindicação faz com que nos slams sejam apresentadas performances que podem ser consideradas violentas e extremistas pelos desavisados, no que diz respeito aos textos e a postura de poetas. Em seus versos. Há revide: mandam a branquitude calar a boca, degolam sinhôs, ateiaram fogo na Casa Grande, fazem de um olho azul um amuleto pendurado num chaveiro e avisam: aos que se chocam com a “violência”, agradeçam. Poderia não ser só poesia. São reações em legítima defesa, que estão diretamente ligadas ao processo de descolonização em curso. E como dizem as palavras de Frantz Fanon, esse processo “é sempre um fenômeno violento” e “não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável.” (FANON, 1968, p. 25-26). Parece então natural que dentro da performance poética nos slams, espaços majoritariamente da oralidade, que o uso da voz esteja também ligado aos

processos onde a vingança e a violência figuram, e que se manifeste aproveitando os espaços que não são encontrados na escrita, como pontua Zumthor:

A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa, ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos a raça antiga e poderosa dos Nômades. Alguma coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: exigência básica e irracional, que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças. (ZUMTHOR, 1997, p. 297-298)

São nessas zonas autônomas temporárias que se tornam os slams que as vozes em levante também encontram espaço para se manifestarem como uma instância que traz em sua “movência”, a sua força e em seu processo contranarrativo e de resistência, a sua própria existência.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília/São Paulo: Hucitec/Editora da UnB, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e obras da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNAT, Isaac Garson. *O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté*. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- BERNSTEIN, Charles (Ed.). *Close listening: poetry and performed word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- BULFARO, Dome. *Guida liquida al poetry slam: La rivincita della poesia*. Milão: Agenzia X, 2016.
- CARVALHO, Noel. Entrevista concedida à Frente 3 de fevereiro em São Paulo, 20 de março. 2005. (Não publicada.)
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LOTMAN, Iúri. *La semiosfera I: semiosfera de la cultura y del texto*. Trad. Desidério Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Pensando poesia oral e transmissão. In: *Quando o assunto é poesia oral*, abril, 2013. Disponível em: <<http://escritablog.blogspot.com/2013/04/quando-o-assunto-e-poesia-oral-jerusa.html>>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe 3. Abril de 2011. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. edition. New York/London: Routledge, 2002, p. 28-51. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2022.
- SMITH, Marc Kelly e KRAYNAK, Joe. *Stage a poetry slam*. Napperville: Soucerbooks, 2009.
- TURNER, Victor. *O processo ritual estrutura e anti estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

Filme

- SLAM: VOZ DE LEVANTE. Direção e roteiro: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Exótica Cinematográfica. Intérpretes: Roberta Estrela D'Alva, Luiza Romão, Chris Tsé, Mel Duarte, Emerson Alcalde, Daniel Minchoni, Luz Ribeiro e elenco. Trilha Sonora: Eugênio Lima e Roberta Estrela D'Alva. São Paulo. Distribuição: Pagu Pictures, 2017. DVD (94 min)

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 22/06/2022

ⁱ**Roberta Estrela D'Alva** é atriz-MC, diretora, poeta, pesquisadora e slammer. Bacharel em artes cênicas pela ECA-USP e doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, idealizadora e slammaster do ZAP! Zona autônoma da Palavra, primeiro poetry slam brasileiro. Autora do livro *Teatro Hip-Hop, a performance poética do ator-MC* (Perspectiva, 2014). Juntamente com Tatiana Lohmann dirigiu o documentário "SLAM- Voz de Levante" (2018). **E-mail:** contatorobertaestreladalva@gmail.com