



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TIAGO BARBOSA SOUZA

A PERFORMANCE NA CANTORIA NORDESTINA E NO SLAM

FORTALEZA

2011

TIAGO BARBOSA SOUZA

A PERFORMANCE NA CANTORIA NORDESTINA E NO SLAM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.

FORTALEZA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

S719p

Souza, Tiago Barbosa.

A performance na cantoria nordestina e no slam / Tiago Barbosa Souza. – 2011.
137 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.

1.Slams(Poesia) – França. 2.Cantadores populares – Brasil,Nordeste. 3.Música popular – Brasil,Nordeste. 4.Desempenho(Poesia). 5.Desempenho(Arte). 6.Interpretação oral de poesia. I.Título.

CDD 808.545

TIAGO BARBOSA SOUZA

A PERFORMANCE NA CANTORIA NORDESTINA E NO SLAM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Comparada.

Aprovada em 26 / 09 / 2011

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profa. Dra. Elba Braga Ramalho (1ª examinadora)
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof. Dr. Stélio Torquato Lima (2º examinador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (1º Suplente)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Dedico este trabalho aos meus pais, Ana Lúcia e Mauro, que me ensinaram a pensar positivamente, a traçar e perseguir metas e a agir com bondade, e cujo apoio e dedicação foram imprescindíveis para a minha formação. Às minhas queridas irmãs, Glaucia e Gabriela, cuja amizade me permitiu suportar os momentos de dificuldade e fruir os de descontração.

À minha esposa, Carolina, em cuja determinação e amoroso apoio encontrei acolhimento essencial para a estabilidade mental e emocional indispensáveis para o percurso deste mestrado.

À minha família e aos meus sogros, cujo apoio em muitos momentos foi decisivo.

Aos meus amigos, que compreenderam as minhas ausências e se prontificaram a proporcionar momentos de descontração.

AGRADECIMENTOS

À professora Martine Suzanne Kunz, minha querida orientadora, pelo apoio, pela franqueza, pela disponibilidade e pelo carinho.

Aos professores Gilmar de Carvalho e Stélio Torquato Lima, pelas inestimáveis contribuições com comentários e sugestões que foram de imenso valor para este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo amparo e, em especial, aos professores Ana Marcia Alves Siqueira, Cid Ottoni Bylaardt, Fernanda Coutinho e Marcelo Peloggio, pela partilha de conhecimentos.

Aos amigos do curso de mestrado, com quem pude compartilhar experiências.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro indispensável para o desenvolvimento desta pesquisa.

E a todos que contribuíram de alguma forma para a produção deste trabalho.

RESUMO

A presente dissertação intenciona investigar a *performance* na cantoria nordestina brasileira e no *slam*, gênero poético também popular, mas de surgimento mais recente, criado nos Estados Unidos na década de 1980 e de forte influência hoje na França. Algumas formas da literatura oral popular do Nordeste brasileiro têm características muito próximas àquelas do *slam*, entre as quais, ressalta-se a importância do corpo e de sua emanção, a voz, o que é determinante para a atração e fidelização dos espectadores, seja nos festivais de repente do Brasil, seja nos torneios de *slam* na França. Entre as linhas gerais que permitem a aproximação dos dois gêneros, podem-se ressaltar o jogo interativo com o público, que se mostra peça fundamental na produção poética; os aspectos relativos às formas do texto, como a métrica dos versos, as rimas e o ritmo; o teor ritualístico das duas formas; entre outros elementos de relevante discussão. O *slam* encontra também algumas diferenças em relação à cantoria, como o teor primordialmente urbano e a presença determinante da escrita. Esses fatores expõem peculiaridades interessantes nas duas práticas e compõem parte das preocupações com que se depara esta dissertação. Enquanto o *slameur*, aquele que produz o *slam*, costuma ter escolaridade, ser formado em um meio urbano e contar necessariamente com a escrita no momento da produção do *slam*, o tradicional cantador nordestino brasileiro não costuma precisar dela para a sua criação poética: esse poeta cria recitando, memoriza, reproduz, modifica dependendo da situação, improvisa repentes, joga com o público e com seu companheiro de cantoria, enfim, molda e articula sua composição no momento mesmo da criação ou da apresentação. A análise a ser desenvolvida parte da noção de *performance* utilizada por Paul Zumthor. Para tanto, propõe-se apresentar os dois gêneros paralelamente, levando em consideração os seus índices de oralidade e buscando analogias no que concerne ao aspecto circunstancial e coincidente com a presença do público, ao teor cênico dessas práticas, à métrica dos versos, às temáticas, ao público-alvo e às peculiaridades encontradas em ambos os contextos sociais.

Palavras-chave: *slam*, cantoria, *performance*, oralidade.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a pour but de faire des recherches sur la *performance* dans la *cantoria* du Nordeste brésilien et sur le slam, genre poétique aussi populaire, mais d'apparition plus récente, créé aux États-Unis dans les années 1980 et de forte influence aujourd'hui en France. Certaines formes de la littérature orale populaire du Nordeste ont des caractéristiques très proches de celles du slam, dont on peut citer l'importance du corps et de son émanation, la voix, ce qui est déterminant pour l'attraction et fidélisation des spectateurs, soit aux festivals de *repente* du Brésil, soit aux tournois de slam de France. Entre les lignes générales qui permettent le rapprochement des deux genres, on peut observer le jeu interactif avec le public, qui se présente comme une pièce fondamentale dans la production poétique ; les aspects relatifs aux formes du texte, comme la métrique des vers, les rimes et le rythme ; le caractère ritualiste de ses formes ; entre autres éléments de significative discussion. Le slam présente aussi quelques différences par rapport à la *cantoria*, comme le caractère primordialement urbain et la présence déterminante de l'écriture. Ces facteurs exposent des particularités intéressantes aux deux pratiques et composent une partie des préoccupations que développe cette dissertation. Tandis que le slameur, en général, est scolarisé, formé dans un milieu urbain et compte nécessairement sur l'écriture au moment de sa production, le traditionnel *cantador* brésilien n'en a généralement pas besoin pour sa création poétique : ce poète crée en récitant, il mémorise, reproduit, modifie en fonction de la situation, improvise des *repentes*, joue avec le public et avec son rival de *cantoria*, enfin, il formule et articule sa composition au moment même de la création ou de la présentation. L'analyse développée dans ce travail part de la notion de *performance* traitée par Paul Zumthor. Pour cela, nous proposons de présenter les deux genres parallèlement, tout en considérant leurs indices d'oralité et en cherchant des analogies en ce qui concerne l'aspect circonstanciel de connivence avec le public, le caractère scénique de ces pratiques, la mesure des vers, les thématiques, le public-cible et les particularités trouvées dans les deux contextes sociaux.

Mots-clés: slam, *cantoria*, *performance*, oralité.

SUMÁRIO

1. Introdução	02
2. O espaço	
2.1.O <i>slam</i> em contexto de produção	12
2.2.A cantoria em trânsito: meio rural e meio urbano	22
2.3.Cantoria e <i>slam</i> hoje: novos caminhos nos contextos de produção/difusão	32
3. O texto	
3.1.O <i>slam</i> e suas formas e temáticas	43
3.2.Cantoria e cordel: uma rigorosa tradição	57
3.3.Oralidade e memória na Cantoria e no <i>slam</i>	74
4. A performance	
4.1.Teatralidade e poética na <i>performance</i> da cantoria e do <i>slam</i> : atividade, velocidade e contundência no jogo	89
4.2.O (re)emprego do corpo como fuga da virtualidade	100
4.3.O público: receptor/agente da produção	107
5. Considerações Finais	116
Referências Bibliográficas	120
Anexos	127

1. Introdução

O presente estudo visa à exposição de dois gêneros poéticos orais contemporâneos, através de uma reflexão comparatista. O primeiro se chama *slam*¹, uma prática que surgiu em Chicago, Estados Unidos, nos anos oitenta, se desenvolveu mais expressivamente na França na década seguinte e de lá tem se difundido pelo mundo, inclusive pelo Brasil. Essa poesia, produzida com vistas à recitação, encontra lugar em grandes concertos, mas principalmente em *performances* para públicos de ouvintes em pequenos espaços de concentração de pessoas, como bares e restaurantes, ou espaços destinados especificamente para a prática. Posteriormente, é comum que alguns desses poemas sejam registrados em discos vendidos pelo mundo, junto aos de música. No Brasil, onde essa poesia é, podemos dizer, tardia, ainda encontramos sua prática antes em eventos culturais institucionalizados e esporádicos do que em pequenos estabelecimentos e ocasiões espontâneas, como se verifica na França.

Ao assistir à apresentação de um *slameur*², percebe-se um traço análogo à cantoria brasileira, algo que poderia permitir a associação da sua prática à dos nossos cantadores. Na busca de semelhanças que expliquem tal tendência à associação, encontramos linhas gerais que a possibilitam, mas também percebemos aspectos que antes distanciam as duas práticas. O que acontece na verdade, durante um breve levantamento das características principais do *slam* e da cantoria, é ter-se a impressão de que há uma maioria de diferenças entre os dois gêneros, em diversos aspectos.

Continuada a reflexão, entendemos que há alguma propriedade que chama a atenção entre todas as outras. É à exploração dessa propriedade que

¹ *Slam*, em inglês, significa fechar ou fazer algo fechar (p. ex. uma porta, uma janela) forte e ruidosamente; colocar, empurrar ou jogar algo em algum lugar com muita força. Enquanto substantivo, a palavra significa o ato ou o ruído produzido por esse ato. (Cf: OXFORD. *Oxford advanced learner's dictionary*. 7. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005, p. 1433.)

² Termo francês designando praticante de *slam* difusor de poemas autorais, segundo a exigência dos torneios.

se dedica o presente estudo, buscando resposta à seguinte questão: em que medida podemos considerar o *slam* e a cantoria³ manifestações passíveis de comparação?

O trabalho procede a uma análise, primeiramente dos espaços de desenvolvimento da cantoria e do *slam*, seguindo com a observação do texto em si, suas temáticas e formas, para que, em uma terceira e última etapa, se chegue à discussão sobre o referido questionamento, em cuja resposta apontamos a *performance* como principal elemento da analogia.

Para o presente estudo, utilizamos o conceito de *performance* da forma como é tratado por Paul Zumthor em *A letra e a voz: a "literatura" medieval*: "Quando a *comunicação* e a *recepção* [da obra poética] (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de *performance*"⁴.

A coincidência a que se refere o autor pode ser observada nos dois gêneros que nos propomos analisar, inicialmente, através de sua apresentação. Câmara Cascudo designa cantoria como

o conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão de cantador. Há o cantador, sempre tocando instrumentos, e o glosador, poeta-glosador, que pode ser também um cantador ou apenas improvisar. [...]

A supremacia está, naturalmente, nos cantadores. São profissionais em maior percentagem. Vivem de feira em feira cantando sozinhos [...] Vez por outra deparam com um antagonista, oficial do mesmo ofício [...], convidam o povo, despertam a curiosidade. Na hora aprazada, iniciam a *peleja*.⁵

Percebe-se, primeiramente, a associação do conceito de cantador ao teor improvisado da sua poesia, que lhe é indispensável. Em seguida, observa-se outro termo relevante para a sua conceituação: *peleja*, que representa o embate entre os repentistas, e que teve seu sentido estendido a um ciclo

³ Para os fins da presente dissertação, utilizamos o termo cantoria em sentido estrito, significando o cantar de repentistas, e não abrangendo outros gêneros, como o coco, a embolada, o aboio etc. Como trata Maria Ignez Novais Ayala, "os emboladores ou coquistas, embora sejam também improvisadores, além de utilizarem instrumentos de percussão, como o pandeiro e o ganzá, desenvolvem gêneros poéticos diferentes" das modalidades encontradas na cantoria, também chamada cantoria de viola. (Cf: AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988, p. 15)

⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19.

⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 162.

temático da literatura de folhetos que registra exatamente cantorias lendárias, ocorridas ou não, mas que têm grande sucesso.

Leonardo Mota, em seu livro *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*, designa os cantadores de forma parecida, como “poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios”⁶

Partindo dessas conceituações e nos servindo de outras que se façam necessárias durante o trabalho, procedemos à análise das referidas formas de poesia, levando em conta a sua importância para cada ambiente em que se faz presente.

Não tencionamos, todavia, proceder a uma analogia estéril dos dois objetos do presente estudo, ressaltando mecanicamente características passíveis de aproximação, o que não contribuiria muito para um estudo comparativo de qualquer espécie. Buscamos, antes, uma apreciação das obras em seus contextos de produção, de difusão e de recepção por parte do público, a partir de um olhar aproximador. Por isso, não tomamos como método nenhuma “escola” comparatista em específico, evitando, assim, a problemática relativa às críticas que são feitas a cada uma delas e escolhendo um método livre, que não caia nem no simplismo determinista de uma filiação entre os objetos comparados, nem em um estudo vago de fontes e influências.

Primeiramente, dada a relativa novidade do *slam* e o pouco material impresso de que dispomos, é preciso reunir o que encontramos de conceituação, evitando as vagas tentativas de definição dos seus apreciadores, e até dos *slameurs*, e formulando uma própria para os fins desta pesquisa. Não é possível, contudo, produzir um conceito determinado, fechado, mesmo porque a proposta é sempre de abertura, de pluralidade de possibilidades, mas encontramos algumas regras recorrentes dos concursos de *slam* na França e no Brasil.

Em um DVD pedagógico⁷ composto por vários mini-vídeos, lançado em 2007 pelo Ministère des Affaires Étrangères et Européennes⁸, que vem

⁶ MOTA, Leonardo. *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. 7. ed. Rio-São Paulo-Fortaleza: ABC, 2002, p. 3.

⁷ MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET EUROPÉENNES. *Regards VI*. France Télévisions : 2007. DVD duplo (140 min.)

⁸ Referente ao nosso Ministério das Relações Exteriores.

acompanhado por atividades propostas para a utilização dos vídeos no ensino de Francês Língua Estrangeira, encontra-se uma breve definição de *slam*, transcrita a seguir.

Le slam est un spectacle sous forme de rencontres de poésie. Créé par Marc Smith à Chicago dans les années 80, il a suscité rapidement un engouement médiatique qui lui a permis de se propager dans le monde entier. Il apporte un renouveau à la poésie orale et met en valeur l'art de la performance poétique. En France, le mouvement se développe depuis 1998. Les scènes fleurissent à Paris et se multiplient dans toute la France.⁹

Embora tenha sua origem nos Estados Unidos, é na França que a prática tem feito muito sucesso, principalmente entre os jovens das grandes cidades, o que pode ser explicado por diversos fatores, entre eles a proposta de expressão contundente e veloz, atrativo certo para esse tipo de público. O concurso mundial de *slam* promovido anualmente pela TV5, e representado no Brasil pela Embaixada da França e pela Aliança Francesa, divulga um pequeno material motivador para a participação de jovens entre dezoito e vinte e cinco anos das Alianças Francesas e universidades brasileiras. Essa apresentação de *slides* traz também uma pequena introdução ao *slam*, que seria um “*Texte écrit original qui doit être dit a capella [sic]. Le texte proféré par le slameur ou la slameuse est une performance poétique qui se concentre uniquement sur les mots et leur rythme*”¹⁰. A apresentação segue com as regras do jogo:

Le slam présenté par le candidat ne pourra excéder 3 minutes. Le participant aura la possibilité de déclamer sa création poétique sur fond musical (facultatif) en s'abstenant de jouer d'un instrument durant sa performance. [...]

Le Slam est un art du spectacle oral et scénique.

Né dans les années 1980 à Chicago, le slam est focalisé sur le verbe. Il s'agit d'un type de scène d'expression populaire dans laquelle des poètes s'affrontent devant un jury choisi au hasard dans le public.¹¹

⁹ O *Slam* é um espetáculo sob forma de encontros de poesia. Criado por Marc Smith em Chicago nos anos 80, suscitou rapidamente um entusiasmo midiático que lhe permitiu se propagar no mundo inteiro. Ele traz uma renovação à poesia oral e chama a atenção para a arte da *performance* poética. Na França, o movimento se desenvolve desde 1998. As cenas florescem em Paris e se multiplicam em toda a França. (Tradução nossa)

¹⁰ Texto escrito original que deve ser dito *a capella*. O texto proferido pelo *slameur* ou a *slameuse* é uma *performance* poética que se concentra unicamente nas palavras e seu ritmo. (tradução nossa)

¹¹ O *slam* apresentado pelo candidato não poderá exceder três minutos. O participante terá a possibilidade de declamar sua criação poética sobre fundo musical (facultativo) abstando-se de tocar um instrumento durante a *performance*. [...] O *Slam* é uma arte do espetáculo oral e cênico. Nascido nos anos 1980 em Chicago, o *Slam* está focalizado no verbo. Trata-se de um tipo de cena de expressão popular na qual alguns poetas se confrontam diante de um júri selecionado ao acaso no público. (tradução nossa)

Faz-se necessário especificar o tipo de “confronto” a que se refere o texto. Não é o caso de um embate como o verificado na cantoria, entre dois repentistas. O termo é utilizado no sentido de que cada *slameur* diz o seu poema sozinho, dando lugar a outro poeta, assim por diante, submetendo-se à apreciação do júri, que lança nota. Nisso consiste o confronto, não havendo embate direto entre os poetas, nem intercalação da obra de cada um com a dos outros. Não há chance para uma reação do *slameur* à intervenção do outro.

O segundo volume das antologias de *slam* publicadas pela *Fédération Française de Slam Poésie*, decorrente do 4^o *Grand Slam National*, torneio ocorrido no bairro parisiense Bobigny, em 2007, traz uma lista de dez regras para o jogo:

1. Les rencontres de Slam Poésie sont ouvertes à tous et à toutes, sans aucune distinction de sexe, d'âge, de couleur, de religion, de préférence sexuelle, d'apparence et de capacité physique ou intellectuelle.
2. Les poètes peuvent traiter de n'importe quel sujet, dans n'importe quel style.
3. Prenez soin de vous pré-inscrire auprès du présentateur avant le commencement de la slam session.
4. Pas d'instrument de musique ou de musique pré-enregistrée.
5. Pas d'accessoires. La performance repose sur le texte du poète et sa relation avec le public.
6. Pas de costume ni de déguisement.
7. Chaque passage est limité à un poème et à trois minutes.
8. Un poème dit, un verre offert. Un demi-poème dit ou cinq poèmes dits, un verre offert.¹²

Iniciado o jogo, a poesia enche o ambiente, atraindo plateias cada vez mais numerosas. E a riqueza poética está na oralidade, no resgate da vocalização, do contato direto entre autor e público, em que se encontra o motor da apresentação.

Entendemos, portanto, que está no receptor o foco da ação, pois, sobretudo quando se trata da situação de *performance*, ele tem em sua função grande relevância, dado o irrefutável valor da presença física concomitante do

¹² 1. Os encontros de poesia são abertos a todos e a todas, sem nenhuma distinção de sexo, de idade, de cor, de religião, de preferência sexual, de aparência e de capacidade física ou intelectual. 2. Os poetas podem tratar de qualquer assunto, em qualquer estilo. 3. Tome o cuidado de se pré-inscrever junto ao apresentador antes do início da sessão de *slam*. 4. Sem instrumento musical ou música gravada. 5. Sem acessórios. A *performance* repousa sobre o texto do poeta e sua relação com o público. 6. Sem figurino nem disfarce. 7. Cada passagem é limitada a um poema e a três minutos. 8. Um poema dito, uma bebida oferecida. Meio poema dito ou cinco poemas dits, uma bebida oferecida. (Cf. FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 12.) (tradução nossa)

produtor e do receptor, da suscetibilidade desse último em relação à ação que se processa, da abertura de todos os seus sentidos na expectativa da interação com o outro.

No que diz respeito à prática do *slam*, é importante notar alguns fatores relevantes, tais como a sua brevidade obrigatória, o fato de se tratar de uma criação poética anterior ao momento de proferição – quase obrigatoriamente passando pela escrita –, a impossibilidade de um acompanhamento musical ou de utilização de instrumento – o que parece ser questionado por aqueles *slameurs* que passaram a gravar discos para a venda –, a formação de um júri integrante do próprio público e, sobretudo, o teor cênico atribuído à prática. São pessoas do próprio público que representam os jurados, assim como os espectadores são convidados a compor poemas em seus lugares, minutos antes de apresentá-los, recebendo para isso papel e caneta, ou a recitar criações que eventualmente já possuam. Os poemas não têm uma métrica determinada, mas observa-se que há uma tentativa de dispor os versos de uma obra, seguindo a mesma contagem de sílabas poéticas até o final, como pode ser observado no seguinte fragmento de um *slam* de Grand Corps Malade, um dos *slameurs* franceses mais populares, embora exemplo de praticante que se deslocou da essência dessa arte para adaptá-la para a venda em discos compactos.

*Le jour se lève sur notre grisaille, sur les trottoirs de nos ruelles et sur nos tours
Le jour se lève sur notre envie de vous faire comprendre à tous que c'est à notre tour
D'assumer nos rêves, d'en récolter la sève pour les graver dans chaque mur de pierre
Le jour se lève et même si ça brûle les yeux, on ouvrira grand nos paupières
Il a fait nuit trop longtemps et avancer sans lumière nous a souvent fait tâtonner
Personne à pardonner, si on est là aujourd'hui c'est juste qu'on a pas abandonné
On a cherché la lueur de l'aube en sachant qu'elle avait la couleur de l'espoir
On s'est armé de nos stylos pour écrire nous-mêmes la suite de toute cette histoire¹³*

A estrofe dá um bom exemplo da busca do *slameur* em metrificar sua poesia. São versos de em média vinte sílabas poéticas, com rimas emparelhadas a cada dois versos, em AABCCDD. Observando a pequena caracterização que fazemos, da cantoria e do *slam*, pode-se visualizar que há

¹³ O dia se eleva sobre nossa grisalha, as calçadas de nossas ruas e nossas torres | O dia se eleva sobre nossa vontade de vos fazer entender a todos que é nossa vez | De assumir os sonhos, lhes recolher a seiva pra gravar em cada muro de pedras | O dia se eleva e mesmo que queime nossos olhos, vamos abrir grandes nossas pálpebras | Fez-se noite por tempo demais e avançar sem luz nos fez amiúde tatear | Ninguém a perdoar, se nós estamos aqui hoje é por não abandonar | Nós buscamos a luz da alvorada a saber que ela tinha a cor da esperança | Armamo-nos com nossas canetas pra escrever a continuação dessa história. (Cf: MALADE, Grand Corps. *Midi 20*. France: Anouche Productions/ AZ/ Universal : 2006. disco compacto (54 min.)) (tradução nossa)

algumas diferenças que tornam interessante a comparação. O *slam*, além de ser fundamentalmente urbano e ter em sua produção um processo que passa pela escrita, não tem a mesma espontaneidade oral da cantoria. É o que Paul Zumthor chama de *oralidade segunda*, de acordo com a reflexão que desenvolve, conforme a qual a cantoria brasileira estaria dentro de um contexto de *oralidade mista*, onde a presença da escrita se faz notar, mas não é indispensável para a produção do poeta. Além desse fator, não se pode ignorar que a liberdade na versificação do *slam* não se compara às rígidas regras da cantoria. Esse e outros aspectos compõem as preocupações do presente estudo.

A dissertação que ora apresentamos se divide em três capítulos que analisam aspectos de base referentes à produção do *slam* e da cantoria. O primeiro capítulo se detém aos respectivos espaços em que se formam o *slameur* e o cantador, com suas especificidades e os fatores determinantes para a ocorrência das duas práticas, levantando questionamentos sobre as suas influências e motivações. Desse modo, detemo-nos primeiramente na caracterização do ambiente que propiciou o surgimento do *slam* e que tem garantido sua sobrevivência. Discutindo, em seguida a questão relativa ao deslocamento da cantoria do meio rural para o meio urbano, e as implicações que se podem perceber, detendo-nos em fatores como a influência da escrita, a questão da escolaridade, a árdua e demorada formação do cantador e suas influências, bem como as competências poético-enunciativas do cantador. O capítulo finda com a análise dos dois gêneros poéticos ora confrontados segundo a sua interação com as novas tecnologias, dando ênfase às adaptações encontradas na literatura popular em verso brasileira, que tem experimentado avanços de relevância para a discussão que promovemos, garantindo a permanência de sua vitalidade. Assim, voltamos à questão das constantes migrações desses gêneros entre o campo e a cidade, considerando as conseqüentes modificações que se verificam, e levantando discussão referente à intercalação de aspectos culturais entre esses dois espaços.

O segundo capítulo deste trabalho se detém no texto. As formas mais usuais do *slam*, a métrica, as rimas, os refrãos, são o que compõe a parte inicial do capítulo, que segue para os aspectos da rica e rigorosa tradição da cantoria. Nessa passagem, detemo-nos às formas mais usuais, às várias

modalidades verificadas e seus respectivos metros e ritmos, às suas diferenças em relação a outros gêneros da literatura popular em verso. Por fim, apreciamos nesse capítulo a relação entre escrita e oralidade na cantoria e no *slam*. Partindo das noções de índices de oralidade, defendidas por Paul Zumthor, e de memória coletiva, buscamos expor a qualidade oral dos textos anteriormente analisados, insistindo sobre a sua importância para a situação de enunciação e sobre a sua influência no próprio enunciado. Diante do exposto, remetemo-nos à influência do domínio da escrita na produção poética, tanto do *slameur* quanto do cantador, bem como na sua capacidade de memorização, fator determinante na expressão de cada uma das duas manifestações, que se faz diferença incontornável para o presente estudo. Buscamos, então, apreciar a importância da memória coletiva para a literatura popular em verso, dando ênfase ao importante papel do público no ritual que se verifica.

Nas duas formas de expressão que nos propomos analisar, encontramos a *performance* como qualidade motriz da produção. É a ela que se destina o terceiro e último capítulo desta dissertação. Nele, procedemos ao estudo do conceito de *performance* como era utilizado tradicionalmente: relativo a um modo de intervenção teatral que aporta características próprias e difere claramente de outros gêneros do teatro, representando um movimento de grande importância para a história das artes cênicas. Verificamos o desenvolvimento que Paul Zumthor dá ao conceito, que, segundo o reordenamento que lhe é dado, passa a funcionar em termos de poética. Tal orientação reforça a noção de *performance* e nos leva à observação dos diversos fatores situacionais que podem caracterizar o ritual, tais como a velocidade, o ritmo, a expressividade, a gesticulação, a indumentária e a relação entre improvisado e recitação, de que resulta uma diferença na contundência do jogo. Levantamos discussão a respeito da virtualidade que se observa nas relações interpessoais da contemporaneidade. Indagamo-nos se a *performance* que se encontra hoje em determinadas práticas que têm se popularizado representa uma fuga dessa virtualidade, uma ânsia de resgate da corporeidade, da vocalização das formas de expressão.

Esse reemprego do corpo representa mais um fator indispensável para a comparação ora proposta, sobretudo por colocar em foco a importância da relação entre o autor e o público e a relevância desse último como agente da

produção. Finalizamos o trabalho dando ênfase à importância desse público na obra poética segundo a estética da recepção, lançando alguns questionamentos, tais como: de que modo se dá a busca das novas gerações por uma expressão poética de cunho oral? Essa busca seria resultado da exposição eventual à influência de gêneros inovadores como o rap ou o *slam*, ou a ânsia por encontrar novas feições para uma tradição oral que não se perdeu na herança cultural?



Xilogravura de Marcelo Soares.

2. O Espaço

2.1. O *slam* em contexto de produção

O *slam* é uma manifestação urbana por excelência. Nasceu nas ruas de Chicago acompanhando a eclosão de um poderoso movimento que marcou a década de 1980 e as gerações futuras: o movimento Hip-Hop, forma de expressão que contempla várias modalidades e que marcou a história das grandes metrópoles ocidentais, encontrando hoje reverberações em diversos ambientes. Contudo, é em meio ao rumor dos carros, à profusão de luzes, ao ritmo acelerado do cotidiano, às planas superfícies cinzentas de concreto e asfalto, que as formas de expressão ganham uma propulsão vigorosa que determina a energia, a velocidade e a contundência das atitudes. As ruas passam a abrigar jovens ávidos de atividade; os muros expõem pichações ininteligíveis e grafites em cores vibrantes, resultados de uma ginástica inacreditável que transpõe e alcança obstáculos no mínimo improváveis; o skate e os patins deixam a lisura do pavimento para ganhar o ar em saltos e rodopios sobre corrimãos, parapeitos e rampas; e a batida que acompanha tudo é a do *rap*, ao som de que se dança o *break*. Tudo se articulando de modo a questionar as formas fixas, transformando-as, desafiando a gravidade, que parece não mais conseguir impor uma estática, contenção, fixidez ao solo. No presente, a tendência é o questionamento do estatismo das coisas: uma parede é mais, é tela, é pano de fundo, é implacável convite à escalada; uma barra não o é apenas, representa um eixo de possibilidades, de direções. A rua é o palco dessa vibração intensa. A dinâmica é determinada pelo ritmo cotidiano, a contundência da expressão segue o compasso do dia-a-dia.

Dentro do conjunto de tais condições é que se desenvolveu o *slam*, responsável pelo resgate de uma expressão ainda muito presa à escrita, ao

papel, e cuja oralidade vinha se direcionando cada vez mais às emissões de rádio e televisão. É sabido que a administração pública em meio urbano exige uma maior sistematização dos mecanismos gerenciais, seja em termos de legislação ou de uma organização processual do trabalho, que requer uma oficialização, no sentido de dar autoridade e credibilidade ao processo. Ou seja, pronunciar regras, bem como se confiar no código de honra para resolver impasses, não é suficiente para firmar um discurso ou estabelecer a ordem social. Depois de séculos de uma preponderância do uso da linguagem escrita, em diversos meios, sobretudo no que diz respeito à aquisição e transmissão do saber, percebe-se uma busca pela volta da expressão oral, neste caso, pela poesia oral, propriamente dita. Considerando que o homem, “antes que possa articular, canta; antes que fale em prosa, fala em verso”, como bem sintetizou Benedetto Croce¹⁴, a quebra dessa dinâmica poderia dar o mesmo ar de espanto que temos quando presenciamos o inverso em determinados meios: a versificação, a metaforização, a subjetivação, enfim, a poetização do discurso. O presente capítulo se detém ao ambiente em que se encontra o enunciador: o meio que pode direcionar sua vocação, que fornece condições para a criação, temáticas para a inspiração, e que propicia a atividade poética no momento de enunciação.

O meio ora caracterizado foi o que deu nascimento a uma das mais importantes manifestações urbanas das últimas décadas do século XX no ocidente, a cultura Hip-Hop. Posto que o ambiente em que se desenvolve o *slam* é fundamentalmente citadino, ele está intimamente relacionado a atividades urbanas de interação social, o que faz com que seja frequentemente relacionado ao Hip-Hop.

Esse movimento, que teve início na década de setenta, compreende várias formas de expressão artística e, dada a sua tendência à atividade, à agitação, acaba se relacionando a outras formas que podem ser consideradas até esportivas. Podemos pontuar algumas dessas formas, como a dança, da qual se sobressai o *break*, as artes plásticas, representadas pelo grafite, e a música, que abrange gêneros como o *deejaying*, o *beatmaking*, o *hip-hop soul* e o popular *rap*. Além delas, observa-se um típico estilo de vestimenta,

¹⁴ CROCE, Benedetto. *apud* SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 9.

envolvendo calças frouxas, blusões, tênis folgados e, ao colo, correntes prateadas a grandes elos.¹⁵ Aliados a essas expressões artísticas estão alguns esportes, como o basquete, o skate, o *street-golf*¹⁶, o *BASE-jumping*¹⁷ e dois esportes muito recentes, de mesmo estilo, cujos conceitos se misturam, o *free running*¹⁸ e o *parkour*. Esse último consiste em realizar um percurso em uma rua, entre casas e muros e até no alto de edifícios, transpondo obstáculos de ferro e concreto numa agilidade intrigante. Os praticantes seguem saltando de um ponto a outro, pendurados em postes e barras que encontram no caminho, dando saltos mortais e piruetas sobre bancos de praças, cercas, sacadas, parapeitos, escadas e árvores.

Chegando à França na década de 1990, o *slam* se desenvolveu com rapidez e ganhou força nos grandes centros urbanos, onde tem tomado grande propulsão e se espalhado por todo o país, daí para os outros países francófonos, adiante, para aqueles que têm estabelecido com a França um contato cultural enriquecedor. Mas nos referimos ao caminho institucional de difusão dessa poesia, por exemplo, no Brasil, pois além da notória disseminação, hoje, do *slam* no mundo – principalmente graças à difusão na internet¹⁹ – é pelas inúmeras iniciativas de organizações governamentais e não governamentais, associações, secretarias e centros culturais, escolas e universidades que, no Brasil, por exemplo, começou-se a ter conhecimento da prática. Essas instituições têm promovido a divulgação do *slam* através de concursos e torneios²⁰. À ocasião do Ano da França no Brasil, organizado em

¹⁵ Essa é a imagem dos *b-boys*, relacionada aos dançarinos de break. O termo surgiu no Bronx e afirma-se que “tenha sido cunhado pelo DJ Kool Herc, que assim os batizou porque dançavam durante longos instrumentais de *breakbeats* : daí o termo *b(break)-boy*”.(Cf: LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 61.)

¹⁶ Conhecido ainda por *crossgolf* ou *urbangolf*, consiste na prática de golfe em plena cidade. Requer apenas um taco, a bola e uma boa rua, praça, sacada, ponte ou beco.

¹⁷ O praticante salta de penhascos, prédios, antenas, pontes e grandes estátuas, como o Cristo Redentor, utilizando um pára-quadras . *BASE* significa *Building, Antenna, Spam & Earth* [Prédio, Antena, Ponte e (planeta) Terra] e a palavra que a sigla forma, base, sugere um elemento importante na modalidade.

¹⁸ No *free running*, utiliza-se um determinado espaço para desenvolver movimentos dinâmicos de deslocamento entre obstáculos, incrementados com acrobacias, o que o diferencia do *parkour*.

¹⁹ Uma busca, no site Google, pelo termo “*Slam Poetry*” gera aproximadamente 11.800.000 resultados, pelo termo “*Slam Poésie*” gera cerca de 5.500.000 resultados e por “*Slam Poesia*” por volta de 1.030.000 resultados.

²⁰ Um exemplo dessa contaminação pelas vias institucionais é o plano da Associação de Professores de Francês do Ceará tenciona uma intervenção na escola Adauto Bezerra – colégio da rede pública do Estado que conta com a opção de francês como língua estrangeira – para a sensibilização dos alunos a conhecer e aprender a produzir um *slam*. A ideia seria de

2009 pelos Ministérios brasileiros da Cultura e das Relações Exteriores em parceria com o governo francês, que proporcionou diversas iniciativas econômicas, científicas e artísticas, observou-se, na mídia brasileira, recorrentes referências à cultura francesa, figurando o *slam* nesse processo. Contudo, paralelamente a esse caminho institucional de difusão do *slam* no mundo, percebe-se uma disseminação generalizada em diversos centros urbanos que certamente não provém da França.

O *slam* “*Montréal*”, de Ivy, dá uma visão da metrópole canadense, que, no emaranhado de seus becos, representa o espaço cotidiano da *slameuse*:

Montréal me tient dans sa toile
De ruelles ramifiées
Elle fait mouche à tout coup
Chacun sa vie à son fil
Chacun sa ville à son goût

La ville file comme une araignée qui se défile
Presque hostile
Au défi de la postérité
Montréal c'est la mode
L'éternelle modernité²¹

É indispensável partir do entendimento de que o meio em que se tem encontrado a prática do *slam* é primordialmente escolarizado, no qual a escrita cumpre um papel central na organização da sociedade. Quando nos referimos a esse ambiente, levamos em consideração a importância da escrita no alicerce institucional da cidade. Diferente do que costuma acontecer em meio rural, nas metrópoles, percebe-se normalmente uma obrigatoriedade maior de domínio da leitura e da escrita. Esse fator quase que determina que o habitante cidadão seja alfabetizado para vir a se desenvolver socialmente, que tenha contato direto e constante com textos escritos. É nesse ambiente que encontramos o que Paul Zumthor chama de oralidade segunda, “na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita”²². O teórico diferencia uma *oralidade primária*, que “não comporta nenhum contato com a escritura”, dos dois tipos de oralidade que coexistem com a escrita: “oralidade

incentivá-los e treiná-los para a participação no concurso internacional, cujas semifinais ocorrem em Brasília, e as finais em Paris.

²¹ Montreal me mantém na sua teia | De becos ramificados | Ela acerta em cheio a cada tiro | Cada um sua vida a seu fio | Cada um sua cidade a seu gosto | A cidade tece como uma aranha que se esquia | Quase hostil | Ao desafio da posteridade | Montreal é a moda | A eterna modernidade (Cf : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 82) (tradução nossa)

²² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 18.

mista, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”²³. Ou seja, no *slam*, por mais livre que seja a expressão oral do enunciador, por mais coloquial que seja sua linguagem, o seu discurso não deixa de ser influenciado pelo domínio da escrita. No que diz respeito à cantoria, consideramos que ela se encontra em contexto de *oralidade mista*.

Não podemos esquecer que os movimentos das décadas anteriores na história da Literatura, como a poesia semiótica e o concretismo, já propunham um rompimento com a ditadura da página, com a determinação do lugar das palavras, com o texto escrito como única forma de expressão literária, expandindo seu campo de atuação para os diversos recursos gráficos, sonoros, cinéticos que se achavam possíveis. Na busca por esse rompimento, não era difícil que um resgate à oralidade estivesse entre as mais óbvias saídas. Além disso, é notório que, no meio urbano, os anos 1970 já representavam um tempo em que os suportes impressos estavam cada vez mais longe da antiga função de únicos veículos de informação, dada a sabida invasão dos lares pela televisão.

Embora estejamos considerando aqui um momento específico de acontecimentos marcantes de importância para o estudo ora desenvolvido, mais importante é levar em consideração que o referido quadro de valorização da escrita não deve excluir a ocorrência de diversas formas de oralidade, mesmo no meio urbano – ao contrário, a concentração populacional, a industrialização, a intensificação no ritmo de vida, devem gerar diversificadas formas de arte, incluindo novas formas de expressão oral. Apenas não nos referimos, no momento, a ambientes de predominância da oralidade, como os observados na antiguidade clássica e na Idade Média, por exemplo, ou como aquele do Nordeste brasileiro em determinadas épocas. Mas não nos referimos a essa oralidade apenas em termos de poética: tem-se atribuído maior valor à competência oral inclusive em meio profissional, chamando-se a atenção para a capacidade de oratória necessária ao bom profissional, que deve ter entre suas competências a capacidade de se expressar publicamente e de liderar grupos, o que representa um resgate ao teor prático da retórica antiga. A

²³ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 18.

própria *Slam Productions*, em documento distribuído na sede da associação, ressalta a importância da prática do *slam* enquanto exercício de oratória, meio de inserção social e profissional:

*La prise de parole en public, en tant qu'écoute active entre l'individu et le groupe, conduit à un respect de soi, comme de l'autre. Le terrain slam, un terrain d'expérimentation de sa propre parole pour apprendre à se confronter aux autres. Il permet l'affirmation de soi en laissant le droit à l'erreur, sachant que l'objectif à atteindre est le partage de ses idées. Préparer un texte et le dire aux autres contribue à donner confiance à l'individu sur sa capacité de création, participe à l'affirmation de son identité et conduit à la valorisation nécessaire pour une insertion sociale et professionnelle.*²⁴

Zumthor comenta essa ânsia de resgate da oralidade:

Tal é, em nossa civilização, o meio natural de toda "literatura"; poesia desde o instante em que ela se forma até aquele em que é "recebida". A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna. Para o homem do fim do século XX, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se encolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir.²⁵

Outro fator a se observar na citação do material da *Slam Productions* é a possibilidade de participação com "direito ao erro", o que suprime a exclusão ou seleção de pessoas mais ou menos "aptas" no jogo. A preocupação em diferenciar os "iniciados" do sempre seletivo grupo dos portadores de um conhecimento que confere autoridade, colocando-os em um patamar diferenciado daqueles que se mantêm alheios a preocupações da ordem do saber, em muitos momentos foi decisivo para a exclusão sistemática de potenciais atores da expressão poética. Nesse sentido, Zumthor caracteriza as sociedades medievais como "um lugar frágil, ameaçado por todos os lados, e em que eles tentavam heroicamente recriar para si uma tradição escrita, os doutos da Idade Média tinham o hábito de classificar seus contemporâneos em dois grupos, *litterati* e *illitterati*"²⁶, sendo que esses termos não distinguem

²⁴ A **tomada da palavra em público**, enquanto escuta ativa entre o indivíduo e o grupo, conduz a um respeito de si, como do outro. O terreno *slam*, um terreno de **experimentação do seu próprio discurso** para aprender a se confrontar com os outros. Ele permite a **afirmação de si** dando o direito ao erro, sabendo que o objetivo a atingir é a partilha de suas ideias. Preparar um texto e dizê-lo aos outros contribui para dar confiança ao indivíduo sobre sua capacidade de criação, participa da afirmação de sua identidade e conduz à **valorização** necessária para uma **inserção social e profissional**. (Cf : *SLAM PRODUCTIONS. Le slam en politique de la ville: un terrain de poésie, écoute et de diversité culturelle*, p. 1.) (tradução nossa ; grifo do original)

²⁵ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 59,60.

²⁶ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p.57.

necessariamente segundo o fator alfabetização, mas eram relativos a uma conduta de certos homens ligada à sua autoridade enquanto “pensadores” de uma época.

O que se percebe, não só em épocas antigas, mas relativamente à postura da crítica literária em geral, é que há uma chancela a ser aplicada ao artista, conferindo-lhe a autoridade necessária para o direito à produção, envolvendo não apenas uma pretensa vocação enunciativa, mas uma questão de relacionamentos, referências a outros autores já “imortalizados”, pensamento generalizado que tem a ver com o *rumor da língua* de Roland Barthes²⁷. Dominique Maingueneau comenta essa atribuição de autoridade, afirmando que “em literatura, [...] não existe diploma reconhecido que confere direito à palavra. Para determinar *quem* tem o direito de enunciar, cada posição define em suas dimensões o que um autor legítimo é”²⁸. Nesse sistema, mecanismos mais complexos de “autorização” à enunciação se fazem necessários. É preciso, antes de tudo, que o enunciador se proponha a ocupar o lugar de destaque, que tenha pretensão de compor literatura, convicção da própria autoridade. Só então outros fatores mais relevantes vêm determiná-la, tais como as influências e o gênio próprio, a que se segue o reconhecimento de outros produtores, componentes do sistema.

Em entrevista a programa televisivo²⁹, Grand Corps Malade, *slameur* que tem adquirido grande popularidade na França, é indagado sobre declaração anterior sua de que não gosta de ler. Tão intrigante quanto seu paradoxal gosto pela produção poética, que não indica um gosto pela leitura de poesia, é o fato de o *slameur* atribuir sua influência antes ao rap que costuma escutar, que ao ato de ler, deixando claro que a influência lhe vem antes pelos ouvidos que pela leitura. Esse fator é de extrema importância, visto que não se pressupõe que seja na escola que o *slameur* aprenda o *slam*, não é através da leitura silenciosa que surge o interesse por essa poesia que não foi feita para o olho. Contudo, não se deve perder de vista que ainda é possível que oficinas de incentivo a jovens em ambientes institucionalizados, por exemplo, tenham

²⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²⁸ MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.77.

²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=LCcWmDQ1K1M> – Acessado em 20 de maio de 2011. (Anexo 4)

influência suficiente para trazer participantes ao jogo, capazes de produzir uma poesia satisfatória, o que não seria possível na cantoria. Os órgãos governamentais que promovem concursos de *slam* estimulam jovens estudantes à criação poética. Esses mesmos órgãos não seriam capazes tão facilmente de fazer pessoas inexperientes em cantoria produzir repentes.

Sabe-se também que, a partir do momento em que propõe uma abertura para todos, o *slam* arrecada participantes de diversos níveis de conhecimento e de domínio da língua, o que acaba por flexibilizar ao extremo o conceito de vocação enunciativa, para não dizer que chega a ignorá-lo. Enquanto a vida conturbada nas grandes cidades diminui os momentos de repouso necessários a uma leitura compenetrada, as novas mídias reconfiguram o modo de ver o mundo e os diversos recursos tecnológicos – luminosos, sonoros, reluzentes, intermitentes, multicolores – arrebatam todas as atenções para si, a leitura deixa de ser uma busca espontânea de prazer estético, para se tornar atitude de certo modo “por obrigação”, sobretudo no currículo escolar. Poesia escrita não seria então a forma mais apropriada para fazer frente à demanda de um público criado em tal ambiente de recusa à leitura. Por conseguinte, a sacralidade da literatura, há muito questionada, é recontestada na medida em que a poesia passa a ter lugar em qualquer ambiente, no discurso de qualquer pessoa, a qualquer momento. No documento emitido pela *Slam Productions* encontramos a referência a essa acessibilidade:

*Tous les poètes qui font l'expérience active de la poésie sur les scènes de **slam de poésie** trouvent leur place dans cette langue trop souvent sacralisée, sans se sentir bannis. Tous les poètes, les universitaires comme les débutants, ceux qui sont paralysés par les règles des traités d'art poétique, les timides ou les spécialistes du sonnet, les performers ou les enfants...*³⁰

Entrevemos, no discurso sobre a abertura a todos os tipos de participantes, a possibilidade dada a cada um de domínio da arte, sem que para isso lhe seja obrigatória alguma autoridade, sem que se forme todo um sistema literário, uma crítica, ou sem que o poeta tenha de trazer uma bagagem de leituras, de influências de outros artistas. A influência vem da

³⁰ Todos os poetas que fazem a **experiência ativa da poesia** sobre os palcos de **slam poesia** encontram seu lugar nessa língua muito comumente sacralizada, sem se sentirem banidos. Todos os poetas, os universitários como os iniciantes, aqueles que são paralisados pelas regras e tratados de arte poética, os tímidos ou os especialistas do soneto, os *performers* ou as crianças... (Cf: *SLAM PRODUCTIONS. Le slam en politique de la ville: un terrain de poésie, écoute et de diversité culturelle*, p. 1.) (tradução nossa ; grifo do original)

vivência, daquilo que ele escuta, vem da prática do outro, do exemplo. Esse teor empirista do aprendizado do *slameur*, também verificado na formação do cantador tradicional, é um dos fatores que dão força ao sistema que se estabelece, que se faz novidade *na* tradição e não em contraste a ela.

O *slam* “*Le marché des mots*”, de Ramir, parece representar um convite à produção. Transcrevemos parte dele a seguir:

Ici c'est comme partout: tu aimes ou tu n'aimes pas
Mais tu verras comme ça grouille de mots là-bas
Des mots souriants, polis et sympas, c'est ce que tu verras.
La parole, la pensée et le savoir, c'est ce qu'il leur manquera.
Enfin, c'est ton monde et cela ne dépend que de toi,
De donner aux mots, les mots d'un souffle délicat.³¹

Percebe-se no exemplo a incitação à produção poética. O *slameur* ressalta a tomada de decisão e de opinião própria que representa a prática do *slam*.

³¹ Aqui é como em toda parte: você gosta ou não gosta | Mas você verá como fervilham as palavras lá | Palavras sorridentes, polidas e simpáticas, é o que você verá. | A fala, o pensamento e o saber, é o que lhes faltará. | Enfim, é seu mundo e isso só depende de você, | Dar às palavras, as palavras de um sopro delicado. (Cf : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *4^e grand slam national* : Anthologie. Vol. 3. Paris : Le Temps des Cerises, 2010, p. 72) (tradução nossa)



Imagem do documentário *Planet B-boy*, produzido em 2007 a partir de um campeonato de *break* ocorrido em 2005.

Fonte: <http://atypicalliving.files.wordpress.com/2008/04/1.jpg>, acessado em 20/08/2011.

2.2. A cantoria em trânsito: meio rural e meio urbano

Há duas formas de utilização do termo “cantoria”. Ele é encontrado designando gêneros poéticos orais em sentido genérico, e também de forma mais restrita, significando o embate entre dois cantadores. Segundo essa última concepção, em que pode ser chamada “cantoria de viola”, a prática é também conhecida como repente, exatamente por se tratar de um embate ágil e intercalado entre dois cantadores repentistas, em cuja atuação se faz indispensável o improvisado. Para o presente estudo, por nos determos à cantoria no sentido de repente, utilizamos os dois termos como sinônimos.

Segundo explica Maria Ignez Novais Ayala,

os repentistas [...] apresentam-se em locais previamente delimitados. Pode ser uma sala, varanda ou quintal de residência rural ou urbana, bar ou restaurante, dependências de mercado municipal, barraca de bebidas em feiras livres, ou, mais recentemente, palco de teatro ou ginásio de esportes. A cantoria de viola também pode ocorrer em palanques montados em praças públicas. Aberto ou fechado, o local é delineado para comportar uma platéia, acomodada em bancos, cadeiras, ou mesmo em pé, mas que para lá se dirige essencialmente, motivada pelo *espetáculo*.³²

Observa-se, então, além do uso dos termos repente e cantoria de viola com o mesmo sentido, que a cantoria pode ser encontrada em diversos locais. Não é preciso que se forneça ambiente específico para que aconteça, apenas é preciso delimitá-lo, propiciando a reunião de uma plateia. Além da viola e da voz, o cantador apenas precisa do público. O restante está na mente, no ato e naquilo que provém da convergência desses elementos. Câmara Cascudo, embora dê uma impressão de um pouco mais de liberdade e indeterminação de local dos cantadores, solitários viajantes, quando remete ao encontro de dois deles, refere-se à busca e estipulação de uma área para a ocorrência da cantoria:

[Os cantadores] vivem de feira em feira, cantando sozinhos os romances amorosos ou as aventuras de Antônio Silvino e Virgolino

³² AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 15

Lampião. Vez por outra deparam com um antagonista, oficial do mesmo ofício. Não entram imediatamente em debate, porque o rendimento seria mínimo. Procuram interessar alguém para arranjar-lhes uma sala, convidam o povo, despertam a curiosidade. Na hora aprazada, iniciam a *peleja*, designação clássica para esses duelos poéticos.³³

Faz-se incontornável insistir sobre esse fator, pois o fato de a cantoria se firmar apenas sobre cantador, público e situação enunciativa é o que faz dela um evento único. Dito isso, é ainda indispensável compreender que é nesse momento, o da *performance*, que se encontra o processo criativo, intrínseco ao enunciativo. É no momento mesmo de proferição que está todo o vigor criativo. Esse fator nos interessa por representar uma diferença básica em relação ao *slam*, mas principalmente pelo fato de a cantoria não exigir um aparato para a sua ocorrência. Ela se encontra sobre o palanque, ao “pé da parede”, em palco de teatro, de auditório, e nesse ponto, o *slam* tem a mesma liberdade nos lugares de ocorrência. Sentados ou de pé, com indumentária diferenciada ou não, a viola de dez cordas em punho, diante de pessoas atentas ao seu desempenho, uma bandeja à frente ou o pagamento determinado, os repentistas e seu público fazem de um ambiente qualquer um lugar sagrado. E a festa é garantida quando o público interage bem, quando reage ao gênio do artista, instigando sua inspiração.

Levando em consideração essa liberdade em termos de local de apresentação, no *slam* se observa a mesma característica de poder se desenvolver em diversos ambientes. Com a diferença de que não se trata aí da criação poética, apenas da enunciação. A criação no *slam* costuma ser anterior ao momento de recitação. Esse fator representa divergência de grande relevância em relação à cantoria. Nesse ponto, o rap representa uma forma paralela ao *slam*, mas que utiliza o improviso, sendo possível, por exemplo, o desafio entre cantadores e *rappers*. Assim, indagamo-nos se, em uma *peleja* entre um repentista e um *slameur*, seria necessário que este último fizesse uso de papel e caneta. Ou seja, até que ponto podemos dizer que um *slameur* é incapaz de improvisar seus versos? A observação dessa diferença básica do *slam* faz com que a qualidade criativa do *slameur* deva ser considerada por outro viés, sob o risco de se reduzir ou desconsiderar seu gênio. O improviso tem pesos diferentes no *slam* e na cantoria. Primeiramente, o meio em que se

³³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 161-162.

desenvolve o poeta de *slam* não exige nem propicia uma dedicação exaustiva a essa arte, que parece integrar um momento de descontração para seus praticantes. Em segundo lugar, por se tratar de uma prática livre em essência, não exige um desempenho diferencial: está em sua ideia central a livre expressão, em livre forma, apenas oralmente e em tempo determinado. Seria incoerente, senão injusto, equiparar friamente o cantador e o *slameur* segundo esse aspecto, sem lhes observar os devidos contextos e sem reconhecer sua importância para certa demanda que se encontra em cada espaço. De todo modo, é incontornável o reconhecimento da extraordinária atividade criativa *in loco* da cantoria.

Esse momento único de ocorrência do repente resulta em uma poesia também única, jamais repetida, senão artificialmente, e que, se não for recuperada pela memória do público, o próprio cantador, em geral, não se encontra em condições de guardar. O teor irreprodutível da cantoria lhe é intrínseco, no mais das vezes. E a presença simultânea do público é indispensável para esse fator. Chamando atenção para ele, Maria Ignez Novais Ayala, ao conceituar cantoria, comenta a importância da improvisação:

A cantoria de viola nordestina configura-se como um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética.

O público frui diretamente a presença dos cantadores e seu desempenho artístico. Analisada deste ângulo, a cantoria torna-se um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada.³⁴

A improvisação de que fala Ayala é uma característica indispensável à cantoria, sem a qual não se pode legitimar o ato, não só pela poesia que resulta dele, mas pelo fato de só ser possível fazer cantoria no momento de *performance*. Por isso é que, para a maioria dos cantadores, o repentista que leva ao embate versos prontos não é bem visto. Não só porque essa atitude representa um ludíbrio para o público, mas porque incorre em trapaça contra o parceiro de trabalho. A importância desse momento é a feição ritualística “às avessas”, como trata Ayala, por não se encontrar nele uma reprodução de elementos tradicionais, mas sim “um ritual que apresenta sempre o novo, que

³⁴ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 17.

sempre traz uma experiência nova, impossível de ser repetida, tanto pelos cantadores quanto por seus ouvintes”³⁵.

O ritual é o que garante o “sistema em processo” de que fala a autora. É aí que se encontra grande parte do brilho da cantoria. Seu poder de encantamento, de enlace do público está no improviso. O poeta toma um mote, uma notícia, o tempo, as características de uma pessoa na plateia, o cão que ladra ao longe, e faz de tudo matéria de sua composição, ali no instante mesmo, em versos metrificados e segundo as medidas da modalidade que esteja sendo utilizada. Geraldo Amancio, em entrevista concedida a quinze de abril de 2011, comenta sua capacidade – e seu gosto – por incluir toda sorte de coisas que se passem no momento da cantoria em seus versos: “Eu sou muito de cantar o momento. Se eu estiver cantando aqui e um gato pular ali, eu posso estar falando em Saddam Hussein, eu volto pro gato, pra mostrar que eu estou cantando de improviso”³⁶.

Tal capacidade é entendida como prova da habilidade do repentista e acaba por reafirmar a improvisação. Essa atitude não pode ser tomada de forma leviana, e isso fica claro para o público. O cantador tem que passar sua mensagem dentro do seu turno, concluindo o que tem a dizer dentro da mesma estrofe, para dar vez ao outro.

É magnífico observar a aparente facilidade com que o repentista administra assunto, métrica, modalidade de repente, e ainda constrói figuras de linguagem, desafia o oponente e faz graça. Amancio, respondendo a pergunta de grande pertinência para a presente exposição, sobre o potencial do cantador de se expressar dentro de tantas regras, comenta a internalização dessas competências:

Martine Kunz – Eu fico me perguntando como é que vocês conseguem navegar entre essas regras sem que elas sufoquem o improviso, a criação. [...] Passando mesmo de um estilo pra outro, você passa quase que naturalmente.

Geraldo Amancio – Naturalmente. Eu já tenho isso assim que vem naturalmente. Por exemplo, eu digo aqui é... “eu estou aqui falando | do papel de repentista | essa métrica natural | serve até para entrevista | mesmo eu já nasci poeta | em todo ponto de vista”

³⁵ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 17.

³⁶ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Entrevista sobre cantoria*, com Geraldo Amancio. Associação dos Cantadores do Nordeste – Casa do Cantador. Fortaleza, 15 de abril de 2011.

Tão excelente é o ofício do cantador, que não se pode imaginar a sua interatividade com o público da mesma forma que se verifica no *slam*, em que se convidam os participantes casuais a criar poemas naquele momento. Não se pode supor um caminho fácil de preparação para o repente. São necessários anos de dedicação para que um cantador venha a sê-lo. Antes de tudo, não é por vias institucionais que se aprende a fazer repente. O interesse costuma começar ainda na infância, se intensificando no contato frequente com a poesia. Como observou Gilmar de Carvalho no prefácio de um dos livros que organizou da coleção *Cordel* da editora Hedra, a respeito de Neco Martins criança, “dizer que o menino nasceu com o dom, seria negar que as pessoas se constroem e o meio interfere, dando (ou negando) as condições para a plenitude”³⁸. Geraldo Amancio, em cantoria com Severino Feitosa, observa o fato de a formação do cantador não se fazer por vias institucionais, ressaltando a importância do meio para o seu desenvolvimento:

Quem nasce onde eu nasci
E se cria sem escola,
Andando com pés descalços
Ou corrulepe de sola,
Ou cresce pra ser vaqueiro
Ou cantador de viola.³⁹

Ao discutirmos as influências que um *slameur* pode ter tido para vir a fazer *slam*, vimos que, no geral, ele se utiliza de conhecimento empírico, aliado a uma ânsia de expressão lírica. No caso do repentista, observa-se o mesmo procedimento de aquisição de prática da cantoria através do contato, de aprendizado pela experiência. Contudo, é possível verificar fontes de pesquisa às quais recorrem esses poetas. Quem eles ouviram? Quem lhes aconselhou? Com que obras tiveram contato? Que histórias lhes tocaram? Com isso, Gilmar de Carvalho, ainda sobre Neco Martins, busca suas influências:

Para compreender a formação do imaginário do menino Manoel [Martins de Oliveira, Neco Martins] que resultou no repentista, vale lembrar o acalanto, as cantigas de roda (*Senhora Dona Sancha*), e a narrativa do *Rabicho da Geralda*, que circulava pelo Ceará desde o século XVIII (recolhida, dentre outros, por Capistrano de Abreu).

³⁷ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

³⁸ CARVALHO, Gilmar de. Introdução. In.: MARTINS, Neco. *Cordel: Neco Martins*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 32

³⁹ AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *De repente cantoria: uma coletânea de versos e repentes dos maiores cantadores do Brasil*. Fortaleza: LCR, 1995, p. 167; “Corruplepe de sola” é um chinelo artesanal de couro ou de tiras de pneu.

Talvez participasse de leituras coletivas à noite, no terreiro da fazenda (como José de Alencar) e misturasse o aboio dos vaqueiros com o torem dos índios, cocos da praia, lundus e chulas, cantados por suas amas, que, mais tarde, estariam no seu *baião* de viola. E que livros ele teria em casa, na biblioteca da esposa letrada? Almanques? *A História do imperador Carlos Magno*? Um romance de José de Alencar?⁴⁰

Nesse ponto, o pesquisador se refere à formação do imaginário do repentista, mas podemos compreender o mesmo mecanismo para a assimilação de regras e formas da atividade de cantoria, no contato com a poesia oral, posto que é do ouvinte que nasce o poeta.

Maria Ignez Novais Ayala, comentando o processo de profissionalização do repentista, ressalta esse mesmo fator em relação à técnica:

Na base do processo do aprendizado das técnicas da poesia, tanto por parte do futuro repentista, quanto do futuro apologista, está a condição de ouvinte, uma vez que o interesse pela poesia surge da audição constante de cantorias.⁴¹

A autora salienta em seguida que o contato que o cantador tem com a poesia não se restringe à cantoria. Ora, ler um folheto de cordel incita a mente a pensar de forma rítmica e até metrificada. Os temas que cercam a poesia oral são os mesmos. Além disso, em termos de técnica, há diversos outros gêneros que têm elos com o repente. Inclusive a leitura coletiva de folhetos, sobretudo quando cabe ao jovem interessado comprar, decorar e recontar a história, representa já uma imersão na prática da poesia oral. Do prazer que aí encontra esse jovem resulta a sua dedicação, e desta a sua experiência e a determinação de sua carreira. Para Gilmar de Carvalho, “a construção de um repentista implica esse exercício diário, aliado a um domínio das regras, a um vocabulário rico e ao improviso ágil”⁴².

O cantador, que se forma desde pequeno, aprende das gerações anteriores a arte do repente, através do contato constante com essa arte, o que é retratado por Josué da Cruz na seguinte estrofe:

Relembro, quando criança,
Meu pai contava sorrindo
Noites que passou ouvindo
Quirino da Aliança;
Viana de Esperança

⁴⁰ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 31-32.

⁴¹ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 100.

⁴² CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 32.

(Eu ouço desde menino)
Tem memória e peito fino,
Canta e glosa abertamente,
Faz gosto ouvir-se o repente
Do cantador nordestino.⁴³

A referida coleção da editora Hedra traz um volume destinado a Expedito Sebastião da Silva que foi organizado pela professora Martine Kunz. Sua abordagem nos leva a insistir no mesmo fator:

Artesão do verso, não foi na escola ou nos tratados de versificação que Expedito aprendeu a ser poeta. Ele herdou sua profissão de um companheiro de outra geração, dando continuidade à tradição por meio de uma aprendizagem que alternava tentativas e erros. Ainda criança ele tinha descoberto por si mesmo os encantos da literatura de cordel, lendo os *romances* de Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e João Martins de Athayde (1880-1959).⁴⁴

Poeta de bancada, repentista, embolador ou declamador, o artista dessa poesia popular implementa sua formação no ambiente mesmo em que posteriormente atuará, influenciando outros poetas em potencial. Seu desenvolvimento envolve o apoio dos mais experientes, mas se firma primordialmente na recepção, na observação atenta, na leitura. E o meio influencia diretamente a propensão desses artistas.

Não parece natural para os cidadãos encontrar um contexto propício à vocalização poética, como aquele visto em determinados espaços do meio rural brasileiro, em que as pessoas parecem estar constantemente envoltas em uma atmosfera poética. Estão sempre prontas para proferir poemas tirados da memória. O povo recorre aos provérbios tradicionais, que costumam ser metrificados. O seresteiro vaga à noite chorando refrãos, o vaqueiro aboia pelas veredas. Há sempre um poeta por perto de prontidão para glosar determinada situação. Nesse ambiente, mesmo quem não é poeta arrisca citar versos conhecidos, buscados na memória, e mesmo que não se lembre muito bem da forma como eram os versos, rememora a mesma mensagem dita de forma diferente, mas sempre metrificada, e assim vão se reproduzindo as versões das grandes histórias. O fato é que a poesia corre o sertão livremente, passa de pai para filho, invade as casas, ecoa no campo, é para a tristeza e para a alegria, é o sustento de uns e o lazer de outros.

⁴³ CRUZ, Josué da. *apud* AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Op. cit.* 1995, p. 157.

⁴⁴ KUNZ, Martine Suzanne. Introdução. In: SILVA, Expedito Sebastião. *Cordel: Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 11.

Não se deve perder de vista que, embora não possamos apontar no contexto da cantoria, atualmente, o mesmo nível de *oralidade mista* observado décadas atrás no Brasil, estamos nos referindo a um ambiente que permanece de cultura oral por excelência, onde tudo encontra de alguma forma uma vocalização. E a literatura não segue caminho diferente. Uma arte popular que se mistura ao útil, ao trabalho braçal, ao cotidiano. E dizemos “popular” porque não parece diferente: ela se coloca ao lado da literatura erudita e com ela estabelece um diálogo em via de mão dupla. Compreendemos que a expressão “literatura popular” costuma ser utilizada de forma discutível, designando aquilo que não faz parte do cânone da Literatura, ou aquilo que está à margem da Literatura. O perigo é o teor pejorativo que pode revestir a expressão. Evitando formular aqui juízo de valor a respeito da questão, utilizamos “poesia popular” designando aquilo que compreendemos como prática não exclusivista, disseminada entre o povo e aberta para todos. O entendimento dessa característica “popular” em sentido contrário a erudito e a compreensão de que essa arte não representa foco de classes sociais abastadas pode-se perceber em alguns exemplos, como o de Neco Martins, que encontrava na cantoria “possibilidade de deixar de ser o senhor, para se igualar ao rival, na luta pelas palavras”⁴⁵, representando uma negação àquilo que costuma ser destinado à elite, para adentrar no ambiente popular, onde a linguagem é livre e o jogo bem mais excitante. O prosseguimento do comentário de Carvalho reafirma esse fator:

A mulher [de Neco Martins] pedia que ele largasse o repente, que a incomodava mais que as traições e que não se misturasse com a gentinha. Seu viés elitista de professora, defensora da norma culta e dos bons costumes, não devia suportar ver o marido, viola em punho, noites inteiras desafiando a gente do povo, em um desrespeito à sua condição social. ⁴⁶

Outro fator de extrema importância, relativo ao espaço em que se desenvolve a cantoria, é a sua distribuição nos meios rural e urbano. Principalmente porque há o constante risco de se entender esse tipo de manifestação como algo restrito ao meio rural. Sobretudo para a presente discussão, essa compreensão poderia ser perigosa, pois representaria uma oposição simplória entre os ambientes do *slam* e da cantoria, restringindo-se o primeiro à cidade e a última ao campo. Contudo, é preciso reconhecer hoje o

⁴⁵ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 21

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21

intercâmbio mútuo entre esses dois espaços em termos de cultura, assunto que discutimos no tópico que segue.

Elba Braga Ramalho, reforçando o teor musical do aboio⁴⁷, considera que “a tradição musical do mundo rural sempre se caracterizou pela relação permanente entre a devoção e a diversão, pois o catolicismo leigo ligou tais diversidades como complementares, na realização da maioria dos eventos da vida social das comunidades”⁴⁸. Esse fator demonstra o teor religioso da maioria das manifestações populares do meio rural, que representa um dos principais motivos da poesia popular e gera uma consequente aceitação do público.

A discussão sobre a poesia oral nos espaços rural e urbano se faz importante no momento, porque há diferença na forma de expressão nos dois ambientes. Em se tratando, por exemplo, de folheto de cordel, Rodolfo Coelho Cavalcante estava atento a essa diferença. Em sua produção jornalística, registra Martine Kunz,

a informação e seu tratamento divergiam, dependendo do público. Em relação ao público do interior, o poeta se preocupava mais em educar, divertir, moralizar, aconselhar, fazer chorar, rir e sonhar. Na cidade, o folheto não podia cumprir a mesma função: a ocorrência dos outros meios de comunicação e a circulação maior das idéias e das palavras obrigava o poeta-jornalista da cidade a tratar a informação seguindo outros parâmetros.

No interior, as tradições religiosas, a honra, a moral e os bons costumes, a predominância e a rudeza do homem e a divisão do trabalho não permitiriam, há alguns anos, a discussão de determinados assuntos, a expressão, mesmo que sugestiva de determinados pontos de vista, a defesa de certas revoluções e liberdades. Entretanto, observa-se que a urbanização das cidades do campo, a maior difusão de informações, o aumento das taxas de escolaridade, da qualidade de ensino e mesmo o acesso do povo interiorano à escola, aos novos cursos presenciais e semipresenciais técnicos superiores, vêm gerando nessas regiões uma subversão do seu caráter rural.

⁴⁷ Para a autora, “o aboio é o fio condutor. No seio do aboiar nasce a poesia improvisada. Vaqueiro e cantador se confundem ao longo da nossa história. ambos são repentistas. Teriam sido unos”. (Cf: RAMALHO, Elba Braga. *Veredas do Aboio*. In: CARVALHO, Gilmar de. (org.). *Bonito pra chover*. ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 110.)

⁴⁸ RAMALHO, Elba Braga. *Op cit.* 2003, p. 106.



Fotografia da entrada da Casa do Cantador de Ceilândia, cidade-satélite de Brasília conhecida por acolher grande quantidade de imigrantes nordestinos.⁴⁹
Fonte: <http://br.blog.qype.com/files/2011/09/qype-casa-do-cantador.jpg> (acessado em 12/09/2011)

⁴⁹ Ver revista que conta a história da Casa do Cantador de Brasília no seguinte endereço: <http://www.nasaeventos.com/CASA%20DO%20CANTADOR/revista%20da%20casa%20-%20PDF.pdf>

2.3. Cantoria e *slam* hoje: novos caminhos nos contextos de produção/difusão

O fluxo migratório de pessoas das zonas rurais do país em direção às grandes cidades é um fato historicamente conhecido. Outra verdade é que, a exemplo do que acontece em relação a deslocamentos internacionais, os imigrantes não deixam para trás seu modo de vida. Pode-se dizer que as grandes cidades brasileiras foram e são construídas com mão-de-obra oriunda do campo. Essas pessoas levam consigo seus costumes, suas formas de expressão, suas crenças, suas histórias, toda uma bagagem que não estanca nas novas gerações, antes se perpetua, mesmo que camuflada diante da ingenuidade das novas gerações pretensamente alheias às origens tradicionais de seus avós. O sertão permanece na linguagem, em certos costumes do dia-a-dia, na ciência alternativa cuja eficácia não se atribui senão à tradição, no culto à natureza, na culinária, na construção das casas, com seus armadores de rede, nas festas populares e, evidentemente, na expressão poética. Em plena zona urbana, essas pessoas tentam manter seus hábitos, porque assim lhes foi ensinado e porque lhes faz gosto. Elba Braga Ramalho, já no século XXI, caracteriza o público de cantoria de origem rural, em solo urbano:

Entre o público dos cantadores, hoje, mesmo em Fortaleza, encontram-se ouvintes dos mais variados setores sociais. Desse público fazem parte o rurícola, o vaqueiro, o pescador, o pequeno comerciante, o fazendeiro, o político, o profissional liberal, o padre, o empresário, enfim os representantes das diversas camadas sociais que se diferenciam pelas variadas condições de sobrevivência, mas que têm em comum sua origem sertaneja. Estão todos integrados pela identidade com o mundo rural.⁵⁰

Maria Ignez Novais Ayala dedica grande parte de seu livro *No arranco do grito* para tratar da “cantoria fora do seu lugar”⁵¹, os cantadores imigrantes nordestinos nos bares do Brás, em São Paulo. Nele, pode-se ter uma boa noção das adaptações por que passam esses poetas no ambiente diferenciado da maior metrópole do país, em que as suas práticas culturais permanecem fortes.

⁵⁰ RAMALHO, Elba Braga. *Op cit.* 2003, p. 108.

⁵¹ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, 1988, p.34.

O repentista Zé Cardoso, louvando a trajetória de vida de seu companheiro de viola, comenta a troca que este fez entre a fazenda e o Teatro José de Alencar, na capital cearense:

Ô Geraldo Amâncio, que felicidade
Começou do nada, depois virou mestre;
Um gênio do verso na face terrestre,
Que vive hoje em dia cantando saudade.
Morou no sertão, mudou pra cidade,
Chegou nesta terra resolveu ficar;
Trocou a fazenda no Zé de Alencar;
Juntou os amigos, o chão estremece;
Balança o teatro, a viola cresce
Nos dez de galope da beira do mar.⁵²

Referindo-se às transformações no modelo de vida cultural do sertanejo, Elba Braga Ramalho chama atenção também para a sobrevivência dessas práticas mesmo em ambientes menos propícios que aqueles de sua origem:

Hoje [...] observa-se que esse modelo de vida cultural apresenta transformações, e, em algumas áreas tem deixado poucas marcas. Resíduos ainda se encontram na expressão de alguns de seus remanescentes, a exemplo da mostra da tradição do bandolim em Jucás, nos Inhamuns, recentemente registrada em CD (2000) por uma de suas representantes, a bandolinista Maria José Leite Araújo (MAZÉ).

Por outro lado, as tradições populares mostram sua resistência, adaptando-se até mesmo à onipresença acelerada dos meios de comunicação. Cantadores, pifeiros, emboladores articulam-se com desenvoltura nos meios de comunicação, nos espetáculos públicos, e até mesmo exercido o diálogo com a música de concerto.⁵³

A gravação da referida mostra em CD nos faz lembrar o quanto esse suporte tem conquistado terreno, representando um bom meio de divulgação do trabalho de vários artistas, por representar uma forma facilitada de distribuição de cópias. Além disso, chama a atenção para uma forma de adaptação desses poetas às novas tecnologias, numa atitude reativa às demandas que se observam.

Ayala registrou grandes modificações na cantoria de décadas atrás, por exemplo, situações de improviso que “poderiam ser denominadas, mais apropriadamente, apresentações ou *shows* de cantadores, pois diferem muito daquilo que habitualmente se chama cantoria”⁵⁴; a utilização, por parte dos repentistas, de programas de rádio, em que “a relação público-cantadores é indireta e mediada por aparato técnico da indústria cultural, mas mesmo assim

⁵² CARDOSO, Zé. *apud* AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Op. cit.* 1995. p. 406.

⁵³ RAMALHO, Elba Braga. *Op. cit.*, 2003, p. 109.

⁵⁴ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, 1988, p. 28.

o público pode interferir”⁵⁵, fazendo pedidos através de cartas; a gravação de discos de vinil, que começam a surgir na década de 1970 e, embora rompa com o improviso e represente um distanciamento ainda maior do público, pode constituir uma perpetuação da obra do repentista. Então, “ter disco gravado, para o poeta e para seu público, é sinônimo de notoriedade profissional”⁵⁶.

Hoje encontramos, não dificilmente, discos compactos e DVDs de cantorias, sendo esses últimos, na maioria das vezes, o registro de repentes naturais, improvisados, normalmente provindos de eventos institucionais. O fato é que o repentista está sempre interessado em divulgar o seu trabalho, ascender profissionalmente, gerar bons rendimentos, por isso lança mão de diversos mecanismos que podem lhe servir, já que viver de cantoria da maneira tradicional nem sempre é suficiente para o sustento do profissional, como explicou Câmara Cascudo:

Outrora, havendo maior entusiasmo e utilidade para a cantoria, viver do canto era comum e economicamente explicado. Hoje, sendo impossível, o cantador profissional vende seus versos já impressos, canta nas feiras e onde é convidado. Alguns são quase mendigos. Claudio Roseira confessava sua ignorância, dizendo-a resultado de sua vida errante: Melchide eu já fiz estudo| mas não prestei atenção,| por viver muito ocupado| com a viola na mão,| cantando de feira em feira| a fim de ganhar o pão...⁵⁷

O cantador hoje não deve arriscar a carreira apenas em cantoria. Deve trabalhar em outros meios, se profissionalizar, ou buscar estudo, deixando o repente como segunda atividade, como uma possibilidade, uma opção. O sucesso não é garantido. Registros como o de Cascudo nos lembram que o repentista pode ser um miserável caso não tenha a sorte, ou a perspicácia comercial que alguns têm. O poeta popular sempre esteve atento à questão da vendagem, da atração do público, do rendimento do negócio, por se tratar de seu meio de sobrevivência. Então, no que se refere às novas tecnologias, perguntamo-nos, porque ele negligenciaria as novas possibilidades que podem lhe conceder melhores condições de sustento?

Sobre a dificuldade de se viver da cantoria, podemos exemplificar com uma estrofe de Luiz Antônio, em cantoria com José Antônio Calixto, na qual se refere ao advogado José Estrela, presente no momento. A passagem é

⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶ *Ibid*, p. 31.

⁵⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 165.

interessante porque o repentista opõe caneta a viola, sendo a primeira símbolo do trabalho do advogado e a última do seu.

Estrela é advogado
Que está ganhando bem;
Eu, a custa de caneta.
Nunca ganhei um vintém,
Se ele mudar pra viola
Morre de fome também.⁵⁸

Em capítulo destinado à relação do cordel com a mídia, Martine Kunz comenta algumas

publicações da segunda metade do século XX, parecidas com folhetos populares, mas que devem sua produção e divulgação, quando não a sua elaboração, à intervenção de pessoas estranhas ao meio tradicional da literatura popular em verso, representantes de instituições públicas ou privadas, empresas nacionais e multinacionais, entidades associativas, educativas e religiosas, e até, comerciantes e homens políticos.⁵⁹

Esse apelo publicitário podia ajudar no rendimento das vendas dos folhetos: “no caso da publicidade em cordel, o discurso publicitário infiltra-se, apropria-se do corpo do texto e desvia sextilhas e setilhas, rimas e versos heptassílabos, do ritual poético da grande tradição. O objetivo é um só: o lucro”⁶⁰.

Hoje cordelistas como Rouxinol do Rinaré têm inovado no formato dos folhetos, criando um material mais atrativo, aumentando a qualidade do papel, inserindo gravuras, sobretudo em adaptações infantis, e alterando o tamanho das páginas. O resultado se parece muito com revistas ilustradas voltadas para crianças, mas o que elas trazem em seu conteúdo não deixa de ser cordel. A literatura de cordel, cujo fim há muito tempo é profetizado, como consequência desse desenvolvimento tecnológico, na verdade apropria-se dele. A venda é garantida.

Observando essa capacidade de adaptação, de apropriação e permanência vigorosa da literatura popular em verso brasileira, lembramos do que defende Roger Chartier:

Não mais que a cultura de massa de nosso tempo, a imposta pelos poderes antigos não pôde reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhe eram refratárias. O que se modificou,

⁵⁸ ANTÔNIO, Luis. *apud* AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Op. cit.* 1995, p. 25.

⁵⁹ KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001, p. 31-32.

⁶⁰ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2001, p. 33.

com evidência, foi a maneira pela qual essas identidades puderam enunciar e se afirmar fazendo uso de dispositivos que deviam destruí-las.⁶¹

No que concerne ao cantador, referimo-nos anteriormente a seus locais de atuação, em que Câmara Cascudo afirma a indeterminação de opositor entre os cantadores, que “vez por outra deparam com um antagonista, oficial do mesmo ofício”⁶². Partindo disso é que a dupla buscava atrair uma plateia para arrecadar algum dinheiro. Hoje, percebe-se que é mais viável a cantoria que se faz mediante convite, com valor estipulado. A bandeja, então, em muitos momentos, deu lugar ao contrato.

Ao acompanhamento do desenvolvimento tecnológico por parte do poeta popular, alude Gilmar de Carvalho:

As novas tecnologias foram apropriadas e depois de terem ocupado tempo no rádio, têm acesso ao *compact disc*, em que feixes de luzes lêem o que foi gravado, nos festivais organizados por eles, nos clubes teatros e casas de shows das cidades. Chegam a comandar programas de televisão (Geraldo Amâncio, TV Jangadeiro, Fortaleza).⁶³

O *slam* já nasceu na era tecnológica. Observa-se, portanto, uma tendência a recusar os variados e inovadores recursos técnicos, aparentemente na tentativa de encontrar uma essência poética, uma prática fundada apenas na palavra, sob o risco de, na busca incessante por novos artifícios, se incorrer na deturpação dessa arte. Alguns praticantes de *slam* são, inclusive, contra a gravação de discos para a venda da forma como se tem observado, pois esses estariam já passando a outra coisa, na medida em que introduzem acompanhamento musical e mixagem de som, são apresentados em shows com a produção cenográfica e a iluminação de *shows* de música. Para os poetas que condenam o uso desses recursos, é preciso respeitar a regra do jogo que determina a palavra como único centro de tudo.

Outro fator ora mencionado e de grande importância para a presente exposição é a conhecida intercalação de elementos entre os espaços rural e urbano, em termos de cultura, que se processa no presente. Isso ocorre não só porque a população urbana conta com o conhecido fluxo de imigrantes rurais,

⁶¹ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 2003, p. 147.

⁶² CASCU DO, Luís da Câmara. *Op. cit.* 2000, p. 161.

⁶³ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 30.

mas também porque se tem observado uma verdadeira invasão da cultura urbana nas cidades do interior. Em contrapartida, a cultura popular que se conheceu como originalmente rural também permanece viva em meio urbano, apenas podendo não representar mais o centro de maior atração em um ambiente em que o ritmo de vida propicia atividades de teor diferenciado.

Nas cidades do interior, pode-se observar um progressivo enfraquecimento do seu caráter rural. O que, por um lado pode ser motivo de comemoração – no sentido da evolução tecnológica, educacional, profissional, e do acesso que passa a ser dado às populações rurais –, por outro pode ser preocupante, pois representa em certa medida uma progressiva equalização cultural com o meio urbano. A globalização que vemos massificar e oprimir as culturas das grandes cidades parece vir se ramificando para essas pequenas do interior, onde quase não se encontra mais, senão provindo de zonas próximas a elas – e sob o rótulo de “regional” ou “artesanal” – o produto de palha de carnaúba, a renda de bilro, o sabão feito da banha, a fruta fresca, a cachaça de alambique, o biscoito de goma ou a peixada cozida em panela de barro sobre o fogão à lenha. Esses produtos vão sendo sistematicamente substituídos pelas embalagens plásticas, pelos corantes e conservantes dos alimentos, pelas grandes empresas e seus contêineres de roupas de malha. Cabe ao artista mediar essas transformações, ora se adaptando a elas, ora representando a resistência, a reação a esse tipo de movimento.

E o risco que se corre é que a cultura “popular” de outrora passe a ser entendida pelas novas gerações dessas regiões do interior da mesma forma que aquelas da cidade tendem a considerar, como algo antiquado e ultrapassado. Em certa medida, isso é o que se tem observado como consequência da chamada globalização. Raymond Williams discute o perigo desse tipo de associação deturpada a certas características do campo e da cidade em sua distinção. Segundo ele,

o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como

lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.⁶⁴

O que se observa atualmente no Brasil é a aniquilação desse tipo de fronteira e de seus preconceitos. A circulação de informações no campo tem se agilizado cada vez mais na era digital, assim como a cidade tem buscado constantemente meios de dialogar com o rural.

O que observa Paul Zumthor em relação à influência da cultura de massas em todo o mundo, é que o novo quadro que se forma como consequência dessa influência pode representar a força motriz de outras formas de arte, também atualizadas, no que se observa uma nova era de resgate da vocalização, em ambientes em que fora suplantada:

A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo. Mas na própria medida dessa expressão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem [...] as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial de energia coletiva.⁶⁵

Um equívoco, a que chama atenção Gilmar de Carvalho, em introdução ao livro *Bonito pra chover*, é entender “contemporâneo” como a negação da tradição⁶⁶, pois o que se observa é a sistemática apropriação dos recursos gerados na contemporaneidade em função da permanência e do desenvolvimento dessas mesmas tradições. O “atual” é ferramenta para o velho e este velho se transfigura no novo de forma a gerar algo ainda mais original, num processo enriquecedor e produtivo. Assim, Carvalho vislumbra esse sertão

que se interliga pelas parabólicas que faíscam sob o sol e vê surgirem as antenas da telefonia celular. Que incorpora as motos ao tanger do gado. Vaqueiros de jeans, dançando o novo forró que as bandas amplificam, com suas dançarinas sensuais, sua pancadaria e seus jogos de luzes. E com uma pobreza dos referenciais poéticos, anos-luz de distância de Humberto Teixeira e com a diluição de muitos sons já diluídos anteriormente, sem a riqueza da síntese feita por Luís Gonzaga.

⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11

⁶⁵ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 62-63.

⁶⁶ CARVALHO, Gilmar de. (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003, p. 5.

Sertão onde as urnas eletrônicas podem servir para o voto de cabresto. Onde as imagens do chão esturricado, do barro que racha foram substituídas por canais. Muitos defendem a migração das águas do Velho Chico para fertilizar outros sertões. Quem sabe?⁶⁷

Outro fator de relevância para as modificações que se observam nos meios em que se desenvolve a cantoria é relativo à escolaridade. Não se pode mais pensar o repentista de hoje como “os grandes cantadores nordestinos de outrora”⁶⁸, que eram analfabetos, tinham a memória como suporte único das próprias criações, ou versejavam para que outra pessoa transcrevesse. O poeta popular precisa estudar, estar atento ao que acontece ao seu redor, ir buscar informação, atualizar seus conhecimentos. O cantador tem a *ciência* para enfrentar o adversário, o que, segundo Sebastião Nunes Batista, representa o conhecimento adquirido “da leitura de alguns livros de Gramática, Geografia, Ciências Naturais, História, etc. [...] Alguns cantadores recorrem à *ciência* para embarçar o parceiro na cantoria”⁶⁹. O seguinte *galope a beira mar* exemplifica a exposição dos conhecimentos do poeta:

Eu cantando a galope ninguém me humilha
Tudo que existe no mar eu aproveito
Na ilha, no cabo, península, estreito,
Estreito, península, no cabo, na ilha,
Em navio, em proa, em bússola e milha
Medindo a distância para viajar,
Não quero da rota jamais me afastar,
Porque me afastando, o destino sai torto,
Confio em Deus avistar o meu porto,
Cantando galope na beira do mar.⁷⁰

E para isso a TV, o rádio, a *internet* e todos os seus recursos representam caminhos novos que exigem novas competências. Essas inovações não têm excluído o interior, onde o modo de vida das pessoas tem deixado de se restringir à agricultura, à pesca e à pecuária. E mesmo essas atividades têm se sofisticado cada vez mais. O povo do sertão não se encontra alheio ao desenvolvimento tecnológico e social do restante do país, como insistem alguns. Assim, o repentista Oliveira de Panelas toma sua posição diante do assunto:

⁶⁷ CARVALHO, Gilmar de. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 38. Nº 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 17.

⁶⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 116.

⁶⁹ BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 20.

⁷⁰ BATISTA, Dimas. *apud* SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006, p. 127.

Muitos acham que o poeta
Deva morrer no folclore;
Eu defendo a mesma coisa,
Desde que nada piore,
Mas não sou contra que o vate
Cresça, progrida e melhore.⁷¹

Se levarmos em consideração o *slam*, paralelamente aos torneios que exigem uma “pureza” do texto, no sentido de não permitir recursos exteriores a ele, percebemos o esforço de outros *slameurs* em acompanhar os avanços e de lançar mão das novas mídias, da tecnologia que invade todos os meios. Esses, por um lado, podem estar se distanciando da essência do *slam*, mas, por outro lado, não deixam de promover um diálogo dessa poesia com outras possibilidades, além, é claro, de estarem transformando essa prática em um meio para seu próprio sustento. Nesse contexto, acompanha o virtuoso desenvolvimento tecnológico aquele que se movimenta. Aliás, faz parte da essência dos próprios praticantes do *slam*, e de seus simpatizantes, uma atividade, uma instabilidade positiva, produtiva, uma busca constante de inovação. Aquilo que se repete facilmente cansa, é preciso virar tudo de cabeça para baixo de tempos em tempos. Nada deve durar tempo suficiente que vire regra.

Fica implícito, com isso, que tal forma de pensar parece ameaçar a própria existência desse tipo de manifestação, que se funde na efemeridade. Contudo, se considerarmos que a adaptabilidade, nesses casos, está atrelada ao movimento, entendemos que aquilo que sempre muda nunca morre.

Na relação com as novas mídias, visto que é uma prática relativamente nova, o *slam* apresenta uma modificação que pode levar ao questionamento de sua própria essência: o registro do áudio de uma produção mais estilizada, carregada de efeitos sonoros que são paralelos à palavra, e a posterior venda desse material em CDs. Posto que se entende *slam* por uma prática que se funda no texto “puro”, na *performance* e no encontro com o público, sem a intervenção de artifícios, proceder à gravação de uma poesia que pode ter se distanciado dessa essência faz com que a sua razão de ser, aquilo que a torna algo mais que um *audiobook* de poemas, caia por terra. A *performance*, no sentido de incompletude, de incerteza do processo, de arte renovada a cada

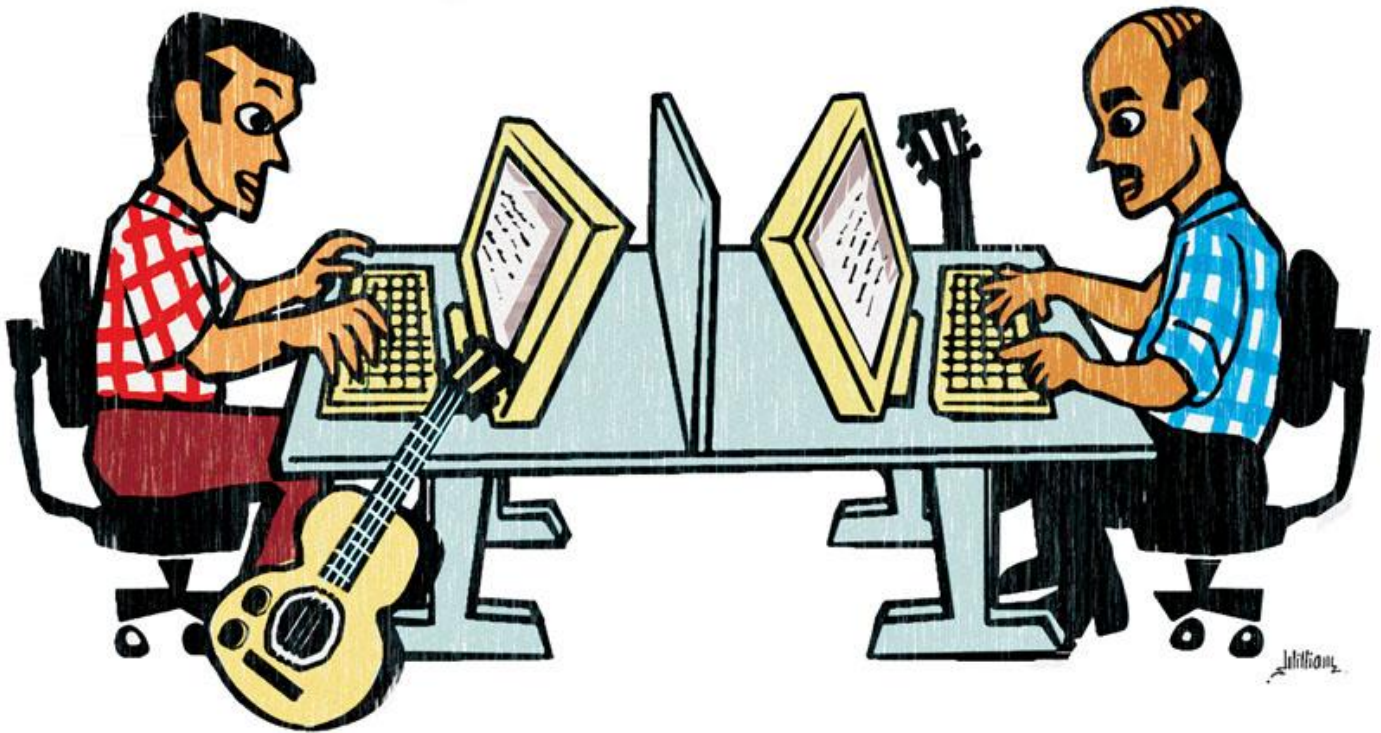
⁷¹ PANELAS, Oliveira de. *apud* AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Op. cit.* 1995, p. 376.

momento, arrisca se perder nesse tipo de registro. Desse modo, gravar em áudio um torneio de *slam* parece menos questionável que o remasterizar, que o fixar em uma só forma construída, ensaiada, repetida e, portanto, previsível, com vistas à garantia da venda.

Essa discussão é interessante, pois representa uma diferença importante em relação à cantoria, no que diz respeito exatamente à característica que parece favorecer o *slam* nesse aspecto: a novidade, a contemporaneidade. Ao contrário, vemos que a cantoria se adapta, evolui, vence uma luta pela permanência. E parece paradoxal observar como o *slam*, na tentativa de acessar outro público, ou um maior, através da venda de discos, pode estar pondo em dúvida o próprio conceito, ou pode estar caindo em algo que afinal não é *slam*. A incerteza permanece. Os CDs estão vendendo. Os arquivos em “mp3” continuam se multiplicando nos servidores da *internet*. Enquanto isso, os *slameurs* “situacionais”, aqueles que defendem uma intervenção local, atualizada na própria ação, permanecem em plena produção. Pode-se ainda questionar: seria essa espécie de conservadorismo do *slam* uma reação ao desgaste diante de tantos recursos oferecidos pelas novas tecnologias? O conceito flutua entre as possibilidades. Não se sabe ao certo o que esperar.

O que sabemos é que novos caminhos sempre se apresentam, cabendo à arte ficar na história, ou seguir em frente. Dito isso, compactuamos com o que defende Paul Zumthor: “eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético”⁷².

⁷² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 70.



“Desafio Digital” - Caricatura ao estilo de xilogravura desenhada por William Medeiros para o Jornal da Paraíba, a ser exibida em matéria sobre as inovações tecnológicas nas formas da literatura popular em verso.

Fonte: <http://william.com.br/blog/?p=609> (acessado em 12/09/2011)

3. O Texto

3.1. O *slam* em suas formas e temáticas

Depois de uma análise do espaço em que florescem as formas de expressão que nos propomos estudar, partimos à observação do conteúdo dos textos dessas manifestações. Para tanto, tratamos o *slam* e a cantoria no que diz respeito às temáticas, ao ritmo, à métrica, enfim, às formas poéticas e às técnicas observadas nos poemas que se façam relevantes para este estudo. Iniciamos partindo do entendimento de que a poesia se encontra, desde seu nascimento, em uma posição indissociável da música. Discutimos, então, as contribuições de estudos do texto poético nessa direção, servindo-nos delas para fazer aproximações e levantar questionamentos a respeito da medida de influência do acompanhamento musical na *performance* da cantoria e do *slam*, bem como a sua relação com outras artes, que, por vezes, se mostra estreita.

Segundo Maria Lúcia Jacob Dias de Barros, o *slam* não dissocia poesia de música. Ao contrário, certa linguagem popular pode “*servir de passerelle entre la poésie (« art majeur ») et la chanson (« art mineur »)*”⁷³. Entendemos essa relação entre as duas artes como consensual. O que se pode comentar especificamente sobre o *slam* é que o seu produto é basicamente poesia, feita segundo moldes relativamente tradicionais, no sentido de que se percebe uma busca por metrificar e rimar os versos a exemplo dos poemas tradicionais. Mas, na medida em que se trata de um poema que vai à cena, cobre-se de uma espécie de aura diferenciada, transforma-se em um gênero expressivo, performático, que, embora não possa se acompanhar de instrumentos musicais, acaba por se basear na musicalidade que fornecem as técnicas de

⁷³ Servir de passerelle entre a poesia (“arte maior”) e a canção (“arte menor”) (Cf. BARROS, Maria Lúcia Jacob Dias de. *Slammer avec Grand Corps Malade et Francis Poulet*. In : *Atas do XVIème Congrès Brésilien des Professeurs de Français*. João Pessoa : Editora Idea, 2007, p. 234.) (tradução nossa)

versificação. É um trânsito de um campo a outro, nessa intersecção, em que a estática da letra escrita ganha as reverberações da oralidade.

Por sua vez, Elba Braga Ramalho, evidenciando entendimento similar em relação aos cantadores, refere-se a eles como “poeta-músicos do improviso”⁷⁴. Nesse caso, o termo aponta para uma atividade do poeta ainda mais marcada: ele é o próprio músico, não apenas o compositor de uma obra ritmada ou musicável. O acompanhamento musical que se faz na cantoria é operado pelo próprio cantador. No caso do *slam*, as regras dos torneios impedem que o poeta toque um instrumento ou mixe sons na hora da sua apresentação. Todavia, é conhecida a prática de alguns autores que lançam mão de um aparato mais musical, como acompanhamento por instrumentos, coro, entre outros, em seus álbuns oferecidos à venda. Já na cantoria, a interdisciplinaridade observada evidencia níveis bem distintos de competências artísticas, o que faz de sua prática algo único, sobretudo no que diz respeito à improvisação. Por outro lado, no *slam*, resta o indispensável domínio de um ritmo musical na composição, competência que remete a própria característica da forma poemática em seu teor musical.

A partir desse indício, a concepção de que poesia e música são indissociáveis parece sobressaltar. Uma está na essência da outra. Do mesmo modo, o movimento do corpo se torna uma decorrência dessa música, embora este não seja necessariamente concretizado em dança. Sendo assim, por extensão, poesia seria também movimento, não importa em que medida ela foi tomada por séculos, voltando-se mais para os olhos que para os ouvidos. Considerar a *performance* de uma poesia que há muito representava um “produto de consumo intelectual, solitário [, silencioso] e elitista”⁷⁵ significa um resgate desse movimento na poesia. Sobretudo, nesse ponto, não se pode ignorar a importância do corpo, cujo movimento é consequência esperada. E nesse ponto, o *slam* está “à *mi-chemin entre harangue et expression corporelle*”⁷⁶, como expõe o documento disponibilizado pela *Slam Productions*, que reforça o teor retórico dessa *performance*.

⁷⁴ RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 20.

⁷⁵ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2001, p. 10.

⁷⁶ A meio caminho entre arenga e expressão corporal. (Cf. SLAM PRODUCTIONS. *Slam Productions : qu'est-ce que c'est ?*, p. 1) (tradução nossa)

Observar essa relação da poesia com a música e com o movimento se faz incontornável, sobretudo quando levamos em consideração que, no berço mesmo das formas poéticas, essas formas de caráter marcadamente coletivo representavam uma importante forma de interação entre as pessoas. Segismundo Spina, comenta que “a função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual”⁷⁷.

A própria utilização do termo *ancilar* pelo autor coloca a poesia primitiva subordinada à música, mas também, às vezes, à coreografia. Isso se observou, nas culturas primitivas, na relação do movimento com o trabalho:

A atividade motriz dos primitivos – a procura do alimento, a caça, a colheita, a guerra etc., o trabalho em geral do lenhador, do construtor de cabanas, da sementeira, da remoção de coisas pesadas, do ato de remar em conjunto, da fabricação de objetos e das armas de caça e pesca – desenvolve a regularidade rítmica, e com ela a música, que vem facilitar os movimentos e suavizar o sacrifício do trabalho.⁷⁸

É importante levar em consideração, além da relação entre as três artes, esse teor coletivo que defende Spina, pois se observa nas formas poéticas que analisamos a importância da formação de grupos sociais dentro da própria arte. Sabemos que a cantoria, enquanto tradição, se baseia em regras de um sistema fundado e perpetuado no coletivo. O *slam*, do mesmo modo, trata de temáticas da coletividade, propõe dar voz às minorias ao mesmo tempo em que demonstra tendência a ideologias consensuais no grupo social, favorecendo a expressão de representantes das massas.

O resultado disso é que a coletividade encontra nessas formas uma linguagem própria de cada grupo. Esse fator é de grande importância para entendermos a influência de tais expressões da cultura. Desse modo, a poesia, a escrita, a leitura, a declamação atraem o público; a oratória fideliza a plateia que traz inquietações afins; a musicalidade a encanta; mas é, antes de tudo, uma teatralidade, uma corporeidade, o que fortalece seu vínculo com esse autor-intérprete, que lhe é favorável enquanto unidade representativa, enquanto autoridade enunciativa. O *slam* se encontra, portanto, na convergência de todas essas habilidades, em que é possível considerar uma

⁷⁷ SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 23.

arte irmã, que não se distingue dele senão pela história e pela forma de atuação, nascida no mesmo tipo de ambiente e na mesma época: o *rap*.

Como já relacionamos aqui, embora apenas parcialmente, o *slam* ao movimento Hip-Hop, parece interessante levantar uma discussão sobre as ligações entre *slam* e *rap*, considerando-se os dois como texto poético, e entendendo que, no nível textual, as duas práticas parecem se encontrar em um mesmo patamar. Consideramos, portanto, as duas formas poéticas como análogas, passíveis, em determinados momentos, de uma observação sob os mesmos critérios. Conscientes da existência de estudos brasileiros que comparam *rap* e *repente*⁷⁹, buscamos lançar um olhar analítico sobre o *rap*, possibilitando abranger sua análise, considerando características análogas observadas no *slam*. Ou seja, partimos de uma prática já conhecida, internalizada no entendimento geral do povo, inclusive no Brasil, para verificar no *slam*, pouco difundido ainda, aquilo que melhor representaria novas possibilidades de análise.

Segundo Ecio Salles,

o rap é uma forma de expressão musical criada em meados dos anos 70, nos Estados Unidos, embora suas raízes remetam a uma movimentação musical já presente nos anos 60 [...] De forma bastante resumida, pode-se dizer que tudo começou quando um velho costume dos jovens da Jamaica, o *toastie* (falas ou canções improvisadas sobre uma base instrumental), foi transplantado para Nova York pelo DJ jamaicano Kool Herc.⁸⁰

Dois fatores interessantes se observam nessa definição. O primeiro é o teor musical claramente inerente ao gênero: embora ele tenha surgido de uma prática jamaicana que podia ser musicada ou não, o *rap* se firmou como gênero musical. O segundo fator de importância é a improvisação. O costume permaneceu no *rap* até hoje e a atualização por meio da criação dos versos *in loco* coloca um questionamento em relação ao *repente*: segundo esse aspecto, seriam os dois gêneros “parentes”? A medida do que se encontra de improvisação no *slam* fornece o mesmo índice de proximidade entre este e a cantoria? O *slam* permite a improvisação talvez tanto quanto o *rap*, mas a cantoria a exige.

⁷⁹ O número 28 da revista Língua Portuguesa traz um interessante artigo que coloca o *rap* como “parente do repente nordestino” (Cf. BONINO, Rachel. GONÇALVES FILHO, Jaime. Revista Língua Portuguesa. Ano III, Nº 28. São Paulo: Segmento, 2008.)

⁸⁰ SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 26.

As manifestações anteriores à década de 70 que Salles comenta apontam para o grupo *The Last Poets*, que se formou no final da década de 1960 e que recitava versos ao som de percussão, a exemplo dos seus ancestrais jamaicanos. Sua poesia “refletia uma raiva, uma certa amargura”⁸¹, conta Felipe Luciano, integrante do grupo. Os temas circundavam as questões afrodescendentes dos Estados Unidos, como, os reflexos da globalização e do explosivo desenvolvimento econômico do país, entre outros. O surgimento desse grupo determinou o futuro do rap e, podemos dizer, do *slam*. Este último, inclusive, parece se aproximar ainda mais daquela prática em sua essência, na medida em que se centra primordialmente na palavra.

Para que nos detenhamos ao nível textual do *slam*, é preciso que tenhamos consciência das etapas por que passa o texto poético, para que passemos a analisar o processo como um todo, e para que essa análise siga uma lógica favorável à percepção do tipo de poesia que se constitui tanto no *slam* quanto na cantoria. Expomos, portanto, a discriminação realizada por Zumthor:

Pode-se na história de um texto poético, distinguir vários momentos: o momento de sua *formação*, depois, necessariamente (uma vez que esse texto, pelo menos de maneira virtual, destina-se a se tornar público), há a *transmissão*. Esta propicia a *recepção*. Depois ele se *conserva*, em consequência da outra característica própria do texto poético, desalienar-se no que se refere às limitações do tempo. Em seguida, teremos outras recepções, em número indefinido: eu as reúno sob o termo *reiteração*. Em cada um desses momentos, o suporte pode ser tanto a palavra viva quanto a escrita.⁸²

Quanto à *formação*, interessa refletir sobre as motivações que levam o *slameur* a produzir seu texto, mas antes de tudo o que o leva a produzir um texto artístico. Numa observação das temáticas encontradas nas letras de *slam*, é possível sugerir algumas dessas motivações. Há poemas que tratam de problemas sociopolíticos relacionados à qualidade de vida do povo, à questão étnica, religiosa, à paz mundial, entre outros temas ligados às inquietações modernas de origem primordialmente cidadinas⁸³.

⁸¹ THE LAST POETS. *Made in amerikkka*. Claude Santiago/ La huit/ 3d family/ Banlieues Bleues/ Trace TV : 2008. DVD – disco digital versátil (52 min.) (Anexo 2)

⁸² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 65.

⁸³ No caso dos *slameurs* franceses, é recorrente o problema da imigração de pessoas do Magrebe, região do norte da África constituída pela Argélia, Marrocos, Saara Ocidental e Tunísia no “Pequeno Magrebe” e pela Mauritânia e a Líbia no chamado “Grande Magrebe”.

Mas também se encontra no *slam* uma temática mais introspectiva, como quando se observa a saudade, o amor, os relacionamentos, a solidão, a frustração, a dor, o sentimento de impotência, entre muitos outros voltados para uma subjetividade claramente distanciada dos outros temas mais engajados que se encontram. O que o *slam* defende, enfim, em termos de temática, assim como em relação à forma, é uma completa abertura. Assim, “poesia *slam* não existe, a poesia que você encontra no *slam* não é um tipo, uma forma de fazer poesia, é todo tipo de poesia”⁸⁴. Assim, Chantal Enock se pergunta *onde está a poesia*, respondendo a cada de suas seis letras com uma nova possibilidade. No “s”, fica clara a despreensão e a liberdade dessa forma de poetizar:

Où est la poésie ?
Dans le ‘sss’ de tes sens qui s’y mêlent,
dans l’ sens dessus dessous,
sans cesse, sans savoir, sans stratégies.
Tu t’ sèches à la vie !
Vite mets du sang ou de la sueur dans tes mots et slalome sur le ‘s’
de la poésie.⁸⁵

De toda forma, debater ou expor friamente tais questões pode não alcançar o nível de envolvimento desejado, não “tocando” o receptor na medida ou no ponto necessário. Contudo, a escolha por uma expressão poetizada não se limita, evidentemente, a essa razão. Defendê-lo seria atribuir a função poética desses textos à simples pragmática de uma oratória cuja finalidade seria atrair para um produto que nada mais é do que o próprio texto. A poética, então, captura atenção para si e apenas *por* si mesma: ela é o meio e o fim do trabalho desse poeta. É aí que parece estar a motivação do *slameur*: na sua própria necessidade de expressão, de que decorre a atração certa de outras pessoas que, mesmo não compactuando com os mesmos ideais, podem ser atraídas inicialmente pela sonoridade da poesia, para que depois se identifiquem ou não a outros fatores. O receptor encontra prazer nessa poesia não apenas porque está sensível à sua melodia, mas porque se vê capaz de identificar alguns desses fatores que permitem, embora de forma empírica, a

⁸⁴ Pilote le Hot, em vídeo sobre a Copa do Mundo de *Slam* de 2011, em Paris. (Anexo 1)

⁸⁵ Onde está a poesia? | No ‘sss’ dos teus sentidos inseridos nela, | Está na reviravolta | sem fim, sem ciência, sem estratégias. | Tu te ressecas na vida! | Rápido, põe sangue ou suor nas tuas palavras e *slalome* sobre o ‘s’ da poesia. (CF : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 99) (tradução nossa)

fruição estética. A isso, entre outros fatores, Roland Barthes atribui “o prazer do texto”⁸⁶.

Entre as diversas possibilidades e temáticas de que se serve o *slameur*, as críticas sociais e políticas são feitas diretamente, ao contrário do que se observa na literatura popular em verso brasileira. Neste *slam*, chamado “*Dear W.*”, o autor, Sam Tach’, de Tours, se coloca contundentemente contra as posturas de Nicolas Sarkozy e Jacques Chirac:

Si tu viens sur mes terres, franchement fais gaffe mon gars
On a une histoire ici, vois c’qu’on a fait d’nos rois...
J’suis pas fou et j’sais bien
Qu’ ton V.R.P est chez moi
Sarko l’américain
Fils de..., fils de toi
Mais compte pas sur lui en Irak, pour qu’il t’aide à faire l’sale bouleau
Élève de Chirac, son truc c’est pas la guerre mais l’abus de biens
sociaux
Comme un fanatique accomplit une prophétie
T’as dit qu’tu te battrais pour notre liberté
Mais j’crois qu’t’as fait tout ça qu’pour le regard de Daddy ⁸⁷

Outro exemplo de reivindicação antirracista e anticolonialista se observa na passagem do *slam* “*J’accuse*”, do *slameur* Suerte:

Aujourd’hui je vocifère contre toutes les formes d’oppression
Et viens abolir les répressions
Je pars en expédition contre les colons
Une pensée aux indiens décimés
Après leur découverte par un certain Colomb
Peut-être que sa caravelle aurait dû couler
Je pars en guerre contre l’esclavagisme
Y compris toutes formes de racisme
Dictateurs, Tortionnaires
Cesser de torturer
Car moi je viens pour vous triturer ⁸⁸

O *slameur* produz o seu poema de forma a dar ritmo às palavras, como em um ímpeto de *cantar* suas ideias. Essa necessidade de poetizar, de

⁸⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo : Perspectiva, 2004.

⁸⁷ Se você vier no meu território, é melhor ter cuidado, meu garoto | Temos uma história aqui, olhe o que fazemos com nossos reis... | Não tô louco e sei muito bem | Que seu fiscal tá por aqui | Sarko, o gringo | Filho da..., filho seu | Mas não conte com ele no Iraque, que lhe ajude no trabalho sujo | Aluno de Chirac, seu negócio não é guerra, mas o abuso de bens sociais | Como um fanático que cumpre uma profecia | Você disse que batalharia por nossa liberdade | Mas creio que você fez tudo isso pro Daddy ver (Cf: FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 138-139) (tradução nossa)

⁸⁸ Hoje eu vocifero contra todas as formas de opressão | E venho abolir a repressão | Parto em expedição contra os colonos | Um pensar nos índios dizimados | Depois de sua descoberta por um certo Colombo | Talvez sua caravela devesse ter afundado | Eu parto em guerra contra o escravagismo | Incluindo toda forma de racismo | Ditadores, torturadores | Cessem de torturar | Porque eu venho para os triturar (FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2010, p. 98-99) (tradução nossa).

metrificar e ritmar o discurso se mostra inerente ao próprio ser humano, como defendeu Aristóteles em sua *Poética*:

Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte dos ritmos é fato evidente – primitivamente, os mais bem dotados para eles progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia.⁸⁹

Do mesmo modo, Spina aponta o “gosto instintivo do ritmo e da harmonia, o que equivale a dizer que o sentimento estético é inato ao homem”⁹⁰. Em uma consideração mais estrita, relativa à metrificação dos versos, Geraldo Amancio constata que “o setessilábico é universal”⁹¹, explicando a afirmação pelo fato de ter encontrado no Oriente Médio cantadores que produziam uma poesia parecida com a embolada brasileira. Primeiramente, o que o cantador observou é um indício de que há em todo o mundo mais do que metros recorrentes, há produções poéticas de cunho marcadamente oral e performático, o que excede a noção de Aristóteles relativa à necessidade do homem de melodizar: chega à sua necessidade de performatizar, o que implica unir em uma só situação *comunicação* e *recepção*. Em segundo lugar, levar em conta a intrigante evidência de uma preferência por certo metro abre um campo de discussão aparentemente prolífero.

Em seguida a essa tendência ao ritmo, à melodia, observa-se o conseqüente movimento. Nesse ponto, o corpo tem importância inquestionável na musicalidade, não apenas porque é tocado diretamente por ela e tende a se movimentar, mas porque a música, enquanto produto da atividade humana, é proveniente desse corpo ou conseqüente de seu ato. Produzir música requer movimento. Do mesmo modo, entendemos que expressar-se oralmente invoca uma gestualidade, um empenho do corpo como elemento de uma retórica que não despreza a *performance*.

Tal compreensão é de grande importância para a reflexão que desenvolvemos em torno da *performance* enquanto motor da interação social, da qual saem ganhando emissor e receptor da obra. Levar em consideração que essa interação se faz em diversos níveis, inclusive na repetição de movimentos ritmados nos trabalhos pesados e manufaturas, como comentou

⁸⁹ ARISTÓTELES. *Arte poética*. In. ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 22.

⁹⁰ SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, 2002, p. 29.

⁹¹ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

Spina, chama a atenção para a tendência do homem a algumas atitudes relativas ao ritmo. Este pode ser representado ou pode resultar, por exemplo, no posicionamento paralelo de informações visuais nas artes plásticas, na organização mental do ser humano por padrões, na sobreposição de informações repetidas visando a uma significação geral, por fim, na repetição compassada de dados que se fazem importantes ou resumidores de uma ideia, como o refrão. Esse artifício pausa o curso do texto, enfatizando um elemento, mas também desenhando cortes compassados no decorrer da obra que também favorecem o ritmo no todo.

Observamos não apenas refrão em alguns *slams*, mas a repetição de elementos dentro ou entre os versos com o intuito de reforçar uma ideia ou de construir uma compreensão voltada para determinadas finalidades do poema, além da evidente questão melódica. Esse fator aproxima claramente o *slam* à música, mais especificamente ao rap, o que nos leva novamente a associar o primeiro ao movimento Hip-Hop, embora não esteja inscrito historicamente nele. Na prática, há um perfil ideológico que é, de certa forma, compartilhado entre o *slameur* e o *rapper*. Os dois costumam trabalhar o mesmo tipo de temática, e têm uma forma bem característica de expressar ideais poeticamente, fatores que colocam as duas formas em posição paralela.

Um questionamento que levantamos é: um primeiro fator que diferencia as duas formas seria a relação com a música, que acontece de forma diferenciada em cada gênero? No caso do rap, essa música se mostra de forma intrínseca: o *rapper* entoa seus versos segundo uma variação tonal que pode ser chamada de canto – embora um canto “meio falado”⁹² –, o *slameur* só o faz raramente. Verifica-se no *slam* antes a recitação de um poema que o seu canto. Por mais que, em *slams* “comercialmente produzidos”, um violão ou um piano faça um bom acompanhamento para a gravação, não há a necessidade de os instrumentos seguirem as notas musicais de um plano rítmico para cada canção. Ou seja, no *slam*, mesmo que se introduza música, esta é acessória.

Essa característica nos faz lembrar o tipo de acompanhamento musical da cantoria que, embora se apoie muito mais na entoação do cantador do que o *slam*, costuma contar com melodias tocadas na viola que não obedecem

⁹² meio falado, meio cantado (Cf: CASHMORE, Ellis. *apud* SALLES, Ecio. *Op. cit.*, p. 38.)

necessariamente uma determinação do próprio poema. São músicas desenvolvidas no momento, que podem ser escolhidas por um dos cantadores da hora, e que dão a ensejo para o início do repente. Desse modo, embora tenha um papel de grande importância na desenvoltura do repentista, o acompanhamento musical se mostra apenas acessório ao texto poético, podendo variar a cada situação. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos explica que a melodia que acompanha o repente

depende inteiramente do ritmo imposto ao verso pela acentuação tônica obrigatória em certas sílabas [...] não há propriamente acompanhamento musical, mas uma alternância do canto e do instrumento⁹³.

No caso do *slam* musicado que encontramos à venda em discos, esse acompanhamento pode se tornar mais fixo, na medida em que se registram cada poema separado em faixas de música. Aquela melodia escolhida para um determinado *slam* passa a ser referente a ele. Mas pode-se questionar até que ponto não se trata de uma exigência de acompanhamento musical em cada uma dessas faixas de CD que pode ser feita pela própria indústria fonográfica, no sentido de aproximar esses discos do sistema imposto para aqueles de música e promover um alcance mais amplo de público. Por isso é também que o *slam* comercialmente produzido costuma ser diferente do *slam* situacional, de presença concomitante com a da plateia.

Um segundo fator que distingue claramente o *slam* do rap são os sistemas diferenciados em que se inserem. O último, como já dissemos, está naturalmente filiado ao movimento Hip-Hop como componente musical de um conjunto de artes. O primeiro se estruturou dentro de um sistema de *torneios*, que envolve a exposição de um material poético, visando à fruição de um público ouvinte consumidor de poesia, mas também à apreciação de um júri. Nesse caso, os critérios de avaliação – tanto para a pontuação do júri, quanto para a aprovação do público – se detêm quase exclusivamente sobre o texto, salvo por certos fatores eventuais que possam contribuir para essa apreciação, como um carisma maior do *slameur*, uma ginga, gracejos que se façam com a plateia, enfim, elementos performáticos extratextuais que continuam não dependendo da música.

⁹³ SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Op. cit.*, p. 81.

O movimento Hip-Hop, segundo Glória Diógenes,

surge nos Estados Unidos, em meados dos anos 70 e sofre influência da cultura negra e caribenha. Hip Hop literalmente quer dizer saltar (hip), mexendo os quadris (hop). O Hip Hop tem como cenário original de formação dos seus primeiros grupos o Bronx em Nova York, constituindo-se em razão da violência dos guetos negros de Nova York. O Hip Hop inspira o surgimento de grupos, no Brasil, especialmente nas grandes metrópoles, cujo eixo central é a manifestação cultural e apenas torna-se movimento quando unifica três matrizes de manifestação cultural: a dança, a música e o grafite.⁹⁴

Percebemos nessa definição que o referido movimento se baseia em pilares bem determinados, cada um representando uma forma de expressão artística que o torna algo completo. E lembramos que a aproximação que fazemos do *slam* a esse movimento se restringe ao fato de observarmos elementos análogos em certos níveis, não pretendemos defender uma filiação entre ambos. Assim sendo, referimo-nos a outra definição, oferecida por Diógenes:

O RAP (rhitym and poetry) caracteriza-se pelo enfoque político que é dado nas letras e o número reduzido de batidas por minuto (BPM). Surgiu nos bairros pobres da Jamaica a partir do improvisado de poemas falados em cima de trechos de antigas músicas negras e logo foi transportado para as favelas dos Estados Unidos onde desenvolveu-se como alternativa de diversão para os garotos e garotas pobres que não podiam pagar entrada nos clubes da sociedade.⁹⁵

A referência à unidade de medida BPM expressa de antemão o teor essencialmente musical do *rap*. Em seguida, sua história aponta para uma formação também ligada à música dos povos antigos da ilha jamaicana. Verificamos, desse modo, que rap é fundamentalmente musical.

Voltando ao reconhecimento dessa musicalidade apenas no nível poético, com o ritmo que se pode observar nos versos, lançamo-nos o desafio de analisar, como exemplo, passagem de um *slam* musicado que foi comercialmente produzido. Abd Al Malik, parisiense de origem congoleza, é o autor de um *slam* muito melódico, chamado “*Paris Mais...*”, que conta com refrão, segunda voz, órgão, percussão: um bom exemplo de mistura de *slam* com jazz:

⁹⁴ DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 121.

⁹⁵ DIÓGENES, Glória. *Op. cit.*, p. 122.

*Leurs coeurs goudronés étaient doux comme de l'hérin,
La Seine les purifia sur le canal St. Martin.
Le soleil ne sechera pas les larmes d'Augustin,
Parisiens, parisiennes contre l'inertie du quotidien.
La rue voulut me laisser raide sur le bitume,
Mais j'ai toujours un feu dont j'ai fait "pan" avec ma plume.
Une fois morte j'ai bien vu qu'elle n'était point belle,
Un bouquet de revolvers sur sa tombe c'est l'amour à l'envers.
Refrain : Mais, mais, mais, Paris, mais, mais, mais, mais, Paris...⁹⁶*

Já nessa primeira estrofe se observa uma tendência à metrificação dos versos. Dizemos tendência porque não há um padrão nessa métrica, cujos versos têm entre onze e quinze sílabas poéticas.⁹⁷ Pela média, percebe-se a tentativa de equalizar de algum modo esses versos. O mesmo acontece, de forma mais fixa, com a quantidade de versos por estrofe, que obedece, alternadamente com o refrão, as quantidades de quatro e oito versos. Essa tendência prossegue em todo o poema, dando um ritmo corrente e uma impressão de métrica justa.

A rima é sem dúvida o recurso mais claro utilizado, embora o seu emparelhamento não seja muito rígido: na primeira estrofe composta de oito versos, observamos, por exemplo, a rima entre os quatro primeiros. Entre os versos seguintes, rimam o quinto e o sexto, o sétimo restando sem rimas e o oitavo trazendo rima interior, entre "revolvers" e "envers".

A temática urbana se sobressai no poema. A metrópole francesa figura no próprio título e no refrão. Mas é na incitação à atitude, à quebra da inércia do cotidiano, que verificamos um fator de grande importância no ritmo das grandes cidades: o gosto pelo movimento. E nesse caso, estranhamente, é a atitude mesma do poeta, com sua "pena" em punho, responsável pelo impulso contra a inércia, contra a rigidez do corpo, é com a "pena" que se golpeia, permitindo exalar o "fogo" a que se refere o poeta.

A pena utilizada como objeto representante do ofício do poeta é recorrente entre os *slameurs*. Contudo, diante do tipo de temática e de

⁹⁶ Seus corações alcatroados estavam doces como Hérin | O Sena os purificara sobre o canal Saint-Martin | O sol não secará as lágrimas de Augustino | Parisienses, parisienses contra a inércia do cotidiano | A rua quis me deixar rígido sobre o betume | Mas ainda tenho um fogo de que faço "pam" com minha pena | Uma vez morta pude ver que ela não era bela | Um buquê de revólveres sobre seu túmulo é o amor ao inverso. | Refrão: Mas, mas, mas, Paris, mas, mas, mas, mas, Paris... (Cf. MALIK, Abd Al. *Dante*. Paris: Atmosphériques : 2008. disco compacto (50 min.)) (tradução e grifo nossos) (Anexo 3)

⁹⁷ Os versos 1, 2, 3, 5 e 7 têm doze sílabas; os versos 4 e 6, quatorze sílabas; e o verso 8, quinze sílabas.

linguagem de tendência atual, chega a causar certo estranhamento tal referência, o que pode se explicar pela aura poética e passadista que parece encobrir o termo. Essa atitude pode, então, simbolizar uma tentativa de sublinhar o valor literário, ou poético, da obra, e representa, antes de tudo, uma referência direta à escrita. Mencionar a pena coloca esse poeta oral em postura de escrita, o que, de certo modo, pode parecer paradoxal, mas que apenas revela o cruzamento entre escrita e oralidade que é então reforçado pelos *slameurs*. A mesma tentativa de sublinhar o valor literário do *slam* que ora analisamos parece ocorrer com o uso de alguns verbos no passado simples do francês⁹⁸, como se observa nos versos dois e cinco. Nos dois casos, a escrita é revelada através desses indícios encontrados na execução oral.

A importância que é dada ao texto poético e à sua produção escrita no *slam* determina todo o sistema em que se insere. Por isso é que a peculiaridade do *slam* parece estar no texto: nos torneios de *slam*, interessa a qualidade do poema. Todavia, quando se trata, por exemplo, da apresentação pública de um *slam* que fora gravado em CD e distribuído entre os fãs, parte do brilho da *performance* parece se dissipar: o texto é conhecido, não há surpresa, não há a mesma expectativa. Além disso, a distância entre o autor e o receptor e o elemento que os media, coloca a performance em um grau performancial mais reduzido, segundo trata Zumthor, que aponta na leitura solitária e visual o grau mais reduzido, restando o registro em disco, por exemplo, entre os dois níveis extremos.

Uma alternativa de interpretação da referência à “pena” é o seu uso no sentido de uma arma. Nesse aspecto, observamos novamente uma possível analogia com o rap e o seu símbolo: o microfone. Este é recorrentemente referido como uma arma contra o preconceito, a negligência das autoridades, a fome e principalmente contra a violência, posto que trocar o poder através da arma de fogo pelo poder através da palavra, da ideia, representa fazer uma escolha de não violência que subverte a postura observada no meio de que provém esse artista.⁹⁹

⁹⁸ O *passé simple* é utilizado predominantemente na linguagem literária, escrita, enquanto o *passé composé* é de uso comum na linguagem corrente.

⁹⁹ Sobre esse assunto, ver capítulo “A palavra armada” do livro de Ecio Salles. (Cf: SALLES, Ecio. *Op. cit.*, p. 88-123).

GRAND SLAM NATIONAL ET COUPE DU MONDE

PARIS 30 MAI au 5 JUIN 2011



64 POÈTES
VENUS DE
TOUTE LA FRANCE
LES
16 MEILLEURS
SLAMEURS
DU MONDE

ET
DES **ATELIERS**
DES **HOMMAGES**
DES **MASTERCLASS**
DES **CONCERTS SURPRISES...**

LES LIEUX :
CABARET
CULTURE RAPIDE
CARRÉ DE BAUDOIN
ESPACE BELLEVILLE
LA MAROQUINERIE
PLACE FRÉHEL
THÉÂTRE DE
MÉNILMONTANT

“Ils ne savaient pas que c’était impossible, alors ils l’ont fait.”

Mark Twain

3.2: Cantoria e cordel: uma rigorosa tradição

Damos continuidade às reflexões comparativas entre o *slam* e a cantoria, desenvolvendo uma breve análise da matéria poética dessas formas. Para tanto, referimo-nos a autores cujas obras tenham se dedicado ao estudo da versificação ou das temáticas recorrentes na literatura popular em verso, embora não pretendamos lhes repetir as mesmas contribuições, sublinhando apenas aquelas indispensáveis para discutir as hipóteses que defendemos.

Inicialmente, para que se realize uma comparação sóbria e eficaz, é preciso que se determine o objeto de estudo a ser abordado. Em vista do que fizemos no capítulo anterior entre o *slam* e o rap, damos continuidade ao mesmo tipo de analogia em relação à cantoria, dessa vez observando um jogo de relações bem mais fortes entre uma arte de igual importância: o cordel.

Contudo, dois problemas podem obscurecer a reflexão sobre o delineamento da cantoria. Um deles é o fato de, por um lado, o termo designar todo um conjunto de gêneros orais, entre eles o repente, e por outro lado, representar o próprio repente, na concepção segundo a qual pode ser chamada cantoria de viola. Nesse ponto, uma primeira confusão pode ser feita, pois nem sempre há uma preocupação em distinguir claramente o sentido em que se utiliza o termo.

Câmara Cascudo, definindo cantoria, comenta a possibilidade de um dos adversários de um desafio de repentistas desistir da competição. Para tanto, utiliza como exemplo a peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho, na qual este último, não tendo conseguido prosseguir cantando, perdido diante de um trava-línguas lançado pelo adversário, *emborça a viola* como um sinal da desistência.¹⁰⁰ Ora, é sabido que a peleja, da forma como é utilizada no exemplo, designando um ciclo temático da literatura de folhetos, grande parte das vezes nem ocorreu realmente, repousa na inventividade exuberante do

¹⁰⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p.164

poeta de bancada.¹⁰¹ No caso específico da referida peleja, não se tem certeza da veracidade de sua ocorrência, já que “o folheto teria sido uma contribuição de Firmino [Teixeira do Amaral] a Aderaldo, seu cunhado, que, ainda não famoso, achava-se em dificuldades financeiras”¹⁰².

O exemplo cabe perfeitamente, sobretudo porque as pelejas impressas se pretendem registros de uma cantoria. Contudo, não fica claro que se trata de gêneros diferentes da literatura popular em verso. Sendo assim, não mencionamos abordar essas duas formas como categorias estanques. No entanto, defendemos uma delimitação mais clara entre esses gêneros, especialmente para que possamos aproximá-los nitidamente com a finalidade de analisar seus textos.

O outro problema que se pode encontrar é o fato de a cantoria ser vista dentro de um conjunto que tem sido comumente chamado de “literatura de cordel”, em que parecem se amalgamar formas de expressão de diversos teores, incluindo os folhetos de cordel. Assim procede, por exemplo, Sebastião Nunes Batista, logo no início de seu livro *Poética popular do Nordeste*, em que designa: “o nosso Romanceiro Nordestino, também chamado Literatura Popular em Verso, ou Literatura de Cordel, compreende o conjunto da poesia impressa nos folhetos de cordel, e o da oral improvisada nas cantorias dos repentistas”¹⁰³.

Segundo essa terminologia, que nos parece discutível, “literatura de cordel” englobaria toda a literatura popular em verso, sendo que a expressão é questionável até para designar o que Márcia Abreu prefere chamar “literatura de folhetos”, quando põe em questão o uso do termo para os folhetos brasileiros, considerando-os diferentes daqueles que se vendiam em Portugal.¹⁰⁴ Manoel Monteiro sugere em seus versos que o termo “cordel” não

¹⁰¹ Segundo Maria I. N. Ayala, a peleja “simula o registro da disputa poética de dois repentistas durante uma cantoria” (Cf. AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p.16.); Tavares Júnior acrescenta que as “cantorias em folheto, [...] às vezes, são também reproduções modificadas e ampliadas de um poeta de bancada de embates célebres” (Cf: TAVARES JÚNIOR. Luiz. “A arqui-estrutura da cantoria”. Texto de conferência. Fortaleza, 2001, p. 1).

¹⁰² LOPES, José de Ribamar. (org.) *Literatura de Cordel: antologia*. 3. ed. Fortaleza: BNB, 1994.

¹⁰³ BATISTA, Sebastião Nunes. *Op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁴ Sobre o assunto, ver o livro *Histórias de cordéis e folhetos*. (Cf: ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas – SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.)

seria apropriado para designar os folhetos que se vendem no Brasil de forma diferenciada daquela observada em Portugal.

Dizem que o nome cordel
Vem lá dos tempos passados
Quando os poetas vendiam
Seus livros dependurados
Em cordinhas, ou cordões,
Nos burgos mais afastados.

Eu mesmo nunca vendi
Folhetos dessa maneira
Os conduzia arrumados
Numa mala de madeira
Que punha sobre um tripé
E desse jeito inda é
Que se encontram na feira.¹⁰⁵

Não consideramos, partindo da observação de tais fatores, o termo “literatura de cordel” suficiente para englobar gêneros da poesia oral que têm menos ainda a ver com o suporte que teria dado origem à nomenclatura portuguesa para tais folhetos.

Utilizamos o termo cantoria no sentido de “cantoria de viola”, em que se equipara ao termo repente. É importante ter uma visão clara dos limites entre cantoria e cordel, sendo este último uma forma escrita, cujo característico sistema editorial faz dele uma arte *suis generis*. É preciso não perder de vista que as duas formas se encontram em sistemas diferenciados, embora se entrecruzem na característica de oralidade e tenham uma história de proximidades. Segundo Gilmar de Carvalho, o cordel “se confunde com a cantoria, tendo ambos seus registros nas manifestações da voz”¹⁰⁶.

Compreendemos que a sobreposição desses conceitos se explica pela proximidade das formas dos gêneros e pelos locais em que costumam se encontrar. De certo modo, os meios se misturam: não é raro que eventos de cantoria aglomerem vendedores de folhetos de cordel, assim como não é impossível que repentistas e outros poetas de expressão oral se aventurem na produção de folhetos, embora o contrário não seja comumente observado. Geraldo Amâncio diz que “o cordelista em si ele não é cantador [...] o cordelista mesmo, ele não é repentista”¹⁰⁷, explicando que, quando o poeta de uma

¹⁰⁵ MONTEIRO, Manoel. *apud* HOLANDA, Arlene. RINARÉ, Rouxinol do. *Cordel: criar, rimar e letrar*. Fortaleza: Imeph, 2009, p. 20.

¹⁰⁶ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2007, p. 15.

¹⁰⁷ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

dessas artes participa da outra, ele não o faz com a mesma qualidade daquele que se dedica exclusivamente a uma delas.

Ao contrário do que observamos em relação ao *slam*, em que a métrica dos versos tem uma liberdade que lhe permite não apenas escolher livremente a quantidade de sílabas poéticas dos versos, mas optar por não padronizá-las, ou ainda optar por versos livres, na cantoria se verificam rígidas regras envolvendo a metrificação, segundo as quais o cantador deve produzir seus versos. As modalidades são várias. Mas cada uma tem sua forma determinada. Negligenciá-la é incorrer em erro, é arriscar ser vencido pelo adversário mais ágil na versificação. Segundo Márcia Abreu, nos desafios, “se alguma ‘regra’ poética era desrespeitada, os ouvintes interrompiam, vaiando e protestando até que se fizessem os versos ‘como devem ser’”¹⁰⁸. É então um primeiro desafio do cantador se expressar dentro de um período fechado, com a quantidade de sílabas poéticas fixa e as rimas determinadas, tudo no momento da criação. Essa fixidez é um fator importante para a cantoria, é algo valorizado por todos – cantador e público – e determina a qualidade da obra. “O que há de mais bonito na poesia é a métrica”¹⁰⁹, ensinou o poeta Antonio Caetano de Palhares a Expedito Sebastião da Silva, segundo registra Martine Kunz, que, adiante, explica:

Poeta é aquele que sabe conjugar o impulso misterioso e a sua determinação. Poesia é criação inspirada, mas também, e sobretudo, lucidez, domínio, construção, inteligência e imaginação. Boa poesia é aquela que agrada ao público.¹¹⁰

E o público está acostumado a certas modalidades da cantoria, que tem nas sextilhas sua maior recorrência. Essa é a forma de mais sucesso também no cordel. Mas não foi sempre assim: Márcia Abreu aponta a sextilha como uma das modificações brasileiras do metro da cantoria que se diferenciou da quadra portuguesa:

Durante quase todo o século passado [séc. XIX], a forma predominante nas categorias eram as quadras setessilábicas com rimas em ABCB. [...] Mas não foi essa forma que permaneceu. [...] Nos desafios, cada cantador dispunha de uma – e apenas uma –

¹⁰⁸ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 95.

¹⁰⁹ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2000, p. 13.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

estrofe para responder às perguntas e provocações de seu oponente [...] tarefa difícil quando se dispõe de apenas quatro versos.¹¹¹

Do mesmo modo, Cascudo verifica a transição da estrofe tradicional nos desafios:

O desafio em sextilhas, atual e geralmente usado, apareceu nos últimos anos do século XIX. Os desafios tradicionais de Inácio da Catingueira e outros creio terem sido todos em quadras e se foram em sextilhas, estas estão hoje deturpadas. Mesmo numa cópia deste célebre encontro de Inácio com Romano do Teixeira, vemos quadras alternarem-se com as sextilhas, sinal de que o modelo se estava mudando para a forma que se conhece agora.¹¹²

A sextilha permitiu, então, um espaço maior de desenvolvimento para o que se ia tratar na cantoria, cuja forma o cordel herdou. Mas principalmente na cantoria a necessidade de um pouco mais de tempo se faz notar no ritmo ágil das composições, nas regras do próprio jogo: cantar versos metrificados e desafiar o outro a cantar melhor no instante seguinte, um dialogismo performático vigoroso.

Percebe-se uma recorrência de versos heptassílabos que merece atenção, pois estes representam também uma tendência forte nos desafios. Os folhetos de cordel, em sua maioria, são versados em sextilhas heptassílabas. Trata-se do metro maior da literatura popular em verso. Sânzio de Azevedo aponta o verso de sete sílabas como “sendo o verso por excelência do romanceiro hispânico e do cancionero português (tendo ficado como remanescente na poesia popular do Nordeste brasileiro), não há uma só corrente estética que o não haja praticado largamente”¹¹³. Estudos que buscam “as raízes” desse metro são recorrentes, apontando mais comumente a tradição portuguesa, mas também a árabe, como o livro de Luis Soler que demonstra diversos fatores da nossa cultura trazidos nas malas de nossos colonizadores, que vieram encharcadas da cultura árabe enraizada na Península Ibérica.¹¹⁴

Segismundo Spina concluiria desse fator que há uma similitude mental do homem, que explicaria essa analogia. Segundo ele, pelo menos no que diz respeito à poesia primitiva, os fenômenos formais “apresentam uma analogia

¹¹¹ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 83-85.

¹¹² CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 171-172.

¹¹³ AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *Para uma Teoria do Verso*. Fortaleza: EUFC, 1997, p. 56.

¹¹⁴ SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.

surpreendente no complexo das manifestações literárias de todos os grupos, povos ou comunidades, independentemente de sua idade ou de sua experiência histórica”¹¹⁵. Isso se pode observar na modernidade, em tendências análogas à poetização das formas.

No entanto, a cantoria não parou de criar metros novos para dificultar a competição. Segundo Abreu,

outras formas – sempre fixas – foram sendo incorporadas. Dentre elas, a de maior aceitação, tanto em pejeas quanto em narrativas, foi a estrofe de sete versos setessilábicos com rimas ABCBDDDB. Nos desafios, como recursos para exibição da destreza poética ou como tentativa de dificultar a resposta do oponente, surgiram o martelo (décimas em redondilhas menores), o galope a beira-mar (décimas em decassílabos, cujo último verso deveria terminar em “beira-mar”), a gemedeira (sextilhas setessilábicas com um “ai, ai, ui, ui”, introduzido entre o quinto e o sexto versos).¹¹⁶

Cascudo confirma a predominância de tal metro, embora indicando a importância de outras modalidades:

setessilábicas eram as xácaras mais populares, os romances, as gestas guerreiras. É fácil verificar em qualquer cancionero [...] “Martelo” de dez pés. É o tipo maior, a grande arma do desafio. Cantador que resiste ao embate está consagrado. Pela sua imponência, é a sedução de todos os cantadores. Não há pejea em que o martelo-de-dez pés não apareça, melhor ou pior manejado.¹¹⁷

O pesquisador segue o levantamento de outras modalidades, como o *martelo agalopado*, a *carretilha*, também chamada *parcela*, a *ligeira*, o *mourão*, o *quadrão*, a *nove por seis*. Mas há muitas outras que os cantadores seguem em sua arte, sempre determinadas em seus metros específicos. E o público fica atento à sua boa execução. Tavares Júnior cita mais algumas dessas modalidades, entre as quais podemos ressaltar ainda os heptassílabos “Gemedeira”, “Décima”, “Dez Pés de Quadrão”, “Mourão Voltado”, “Brasil Caboclo”, “Mourão Você Cai”, “Dez de Queixo Caído”, “Rojão Pernambucano”; e os martelos “Alagoano” e “Miudinho”, o “Galope a Beira Mar”, o “Quero um Boi Amarrado do Pé da Cajarana (novo estilo)”, entre outros¹¹⁸.

Sebastião Nunes Batista faz um vasto levantamento dos aspectos formais da cantoria e da literatura de cordel em seu livro *Poética popular do*

¹¹⁵ SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 89.

¹¹⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 15, 17.

¹¹⁸ TAVARES JÚNIOR. Luiz. *Op. cit.*, p. 4.

*Nordeste*¹¹⁹. Há entre essas modalidades aquelas que podem ser consideradas mais fáceis, assim como encontram-se outras que deixam o ouvinte perplexo. Segundo Amancio, a modalidade mais difícil – e sua preferida – é o *galope à beira-mar*, que Batista revela haver dois tipos, sendo um em décimas com o primeiro, o sexto e o décimo versos heptassílabos e os restantes hendecassílabos. O segundo tipo, a que alude Amancio, consiste em estrofe também de dez versos, todos hendecassílabos,

na forma clássica da décima ABBAACDDC, com acentuação tônica na 2ª, 5ª, 8ª e 11ª sílabas, tendo obrigatoriamente o último verso a palavra ‘beira-mar’.

A praia é uma virgem deitada na areia,	A
De olhos abertos, contemplando a lua.	B
Enquanto nas águas a barca flutua,	B
Lá no firmamento Diana Passeia.	A
O sol com ciúme a praia incendeia,	A
Com raiva da lua que não quis casar.	C
A lua queixosa começa a chorar,	C
Na cama do céu, coitada, desmaia!	D
Derramando prantos de prata na praia.	D
Que coisa bonita na beira do mar!	C ¹²⁰

Se o momento é de se referir à dificuldade de certas modalidades do repente, cabe citar uma estrofe em *dez pés a quadrão*, na qual cada cantador deve lançar um verso intercalado com o outro, para compor a décima. O que parece oferecer mais dificuldade e exigir mais agilidade é o fato de, ainda que intercalados os versos, cada repentista deve obedecer às rimas em ABBAACDDC.

- Pra que serve o repente
- Pra se cantar com saudade
- Aqui na Universidade
- Está saindo muita gente
- Ficou vago o ambiente
- Não vão embora agora não
- Muitos sentados no chão
- E cadeiras desocupadas
- Isto não quer dizer nada
- E lá se vão dez a quadrão¹²¹

Outro fator de extrema importância, sem o qual o público não reconhece a qualidade da cantoria é algo parecido com o que observamos em relação ao *slam*: a novidade, o ineditismo da obra, embora neste último não se trate de improviso. Na cantoria, salvo sob o aspecto temático, chega a um nível de

¹¹⁹ Ver BATISTA, Sebastião Nunes. *Op. cit.*, p. 18-75.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 31; a estrofe citada é de Dimas Batista.

¹²¹ PANELAS, Oliveira Francisco de. BATISTA, Otacilio. *apud* SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Op. cit.*, p. 120.

ineditismo incomparável, dado o valor da improvisação. O fato de o cantador estar criando a obra *in loco*, gera a atualização constante do fluxo produtivo. O frescor desse fluxo alimenta a excitação da plateia, que se mostra à espera dessa constante atualização. Esse fator representa parte da importância na ocorrência mesma da *performance*. O elemento surpresa se coloca como vantagem nesse sistema em mutação constante. Porque, como explica Zumthor, “cada *performance* nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda”¹²². Embora seja exigido respeito à métrica e haja uma forte tendência à manutenção de temáticas tradicionais, a improvisação garante que cada momento na cantoria forneça uma *performance* nova.

O valor do improviso é defendido por Geraldo Amancio, que comenta, relatando a lamentável tendência que se tem observado à preparação prévia de estrofes a serem levados à cena da cantoria. Segundo ele, essa prática, conhecida entre os cantadores como *balaio* (levar *balaio* para a cantoria), além de representar trapaça, sinaliza a morte da cantoria: “se a cantoria tiver um fim um dia, um dos caminhos, um dos vieses vai ser justamente a falta da improvisação”¹²³.

Contudo, há a sutil inserção de versos não improvisados que é aceita entre os cantadores. Inofensiva, consiste em pequena preparação antecipada para utilização esporádica. O desafio, ou a peleja, de que trata Sebastião Nunes Batista é definido pelo autor como “parte de improviso e parte decorada”¹²⁴. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos discorre sobre os limites da improvisação, revelando que o cantador experiente costuma ter um material preparado para um momento oportuno no repente. A pesquisadora chama a atenção para o fato de não se tratar de uma recitação, ou de uma decoração de estrofes inteiras visando ludibriar o público, ou seja, não se trata de *balaio*. Na verdade, “o cantador ‘preparado’ deve pegar no ar a oportunidade de ‘armar sua rede’ em função do tema imposto e da deixa de seu parceiro, deixando o público acreditar em sua falsa improvisação”¹²⁵. Esses versos prontos, explica a autora, podem ser retirados de folhetos ou serem criados anteriormente pelo

¹²² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 33.

¹²³ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

¹²⁴ BATISTA, Sebastião Nunes. *Op. cit.*, p. 24, 59.

¹²⁵ SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Op. cit.*, p. 37.

cantador. Embora a improvisação continue existindo, esta é limitada pelo recurso à memória.

Em uma de nossas visitas à Casa do Cantador, começamos a nos perguntar, depois de assistir à recitação de versos e a alguns repentes, sobre a diferença que se observa entre a poesia decorada e a improvisada. Foi possível inclusive verificar uma diferença entre o momento inicial das louvações e o repente propriamente dito, que, no momento de transição, foi referido pelos cantadores como o “início da cantoria de pé-de-parede”. Esse primeiro momento de louvação representa a Fase de Aquecimento¹²⁶, na qual os repentistas agradecem à casa, aos patrocinadores, às instituições de apoio etc.

O *balaio* que se praticou antigamente, de forma moderada, é comentado por Amancio:

A nossa geração anterior escrevia *uma coisinha*, por exemplo, um galope à beira-mar em geografia, um galope à beira-mar em nome de peixe ou um martelo agalopado em desafio, umas quedas. *Tararara...* A gente chama queda um desfecho. A nossa geração conheceu dois cantadores que trouxeram uma inovação, o que a gente chama *balaio*. [...] Balaio é o que o cantador traz pronto pra cantar. E existe ainda nesse meio também uma covardia: é quando só um traz, só um traz, pra matar o outro, pra decepcionar o parceiro que tá ajudando ele a ganhar a feirinha dele.¹²⁷

Sobre os versos não improvisados, Diégues Júnior trata de duas formas:

uma tradicional, outra improvisada, de momento. A tradicional é a chamada ‘obra feita’, e se traduz, na persistência de versos que o poeta conserva acerca de fatos históricos, de assuntos matemáticos, geográficos [...], numa exibição de conhecimentos auferidos em certos livros lidos.¹²⁸

Mas *balaio* é entendido, no geral, como uma grande falha. Pode ser tomado como sinal de “falta de talento”¹²⁹ e “covardia”¹³⁰. O público deve perceber a diferença entre um repente que veio pronto e um que é produzido na hora. Pode não vir a identificar claramente a diferença, mas a pujança do improvisado cai por terra e a monotonia toma a cantoria de assalto.

¹²⁶ A fase de aquecimento se divide em quatro partes: a auto-apresentação, a alusão à ribeira, as loas e o mote ou tema e gênero utilizado. (Cf: TAVARES JÚNIOR. Luiz. *Op. cit.*, p. 2)

¹²⁷ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

¹²⁸ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Tentativa de classificação da literatura de cordel. In: Revista Cultura. Ano 8, Nº 30. Brasília. Julho/Dezembro 1978, p. 37.

¹²⁹ CARVALHO, Gilmar de. Introdução. In.: MARTINS, Neco. *Neco Martins*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 23.

¹³⁰ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

O que de início pode ter parecido confuso, foi elucidado por essa declaração de Geraldo Amancio: a diferença existe. E ela se faz perceber. Há uma aura diferenciada na cantoria improvisada, e o público não a deixa passar despercebida. O público absolutamente não está alheio à qualidade do trabalho do repentista, e interage diretamente, avaliando o seu desempenho. Nesse ponto, também se verifica a sua observação atenta à métrica, às rimas, à beleza e à perspicácia das imagens formuladas. Sua identificação segue a melodia da cantoria: o ritmo é também exigência, além de fazer gosto. Nesse ponto, não podemos deixar de comentar a importância da musicalidade na expressão poética dessa cantoria.

Elba Braga Ramalho sustenta que a cantoria tem por qualidade inerente a música e que “a ligação Música/Palavra é uma das razões de sua sobrevivência. [...] provavelmente, sua especificidade se caracteriza por um tipo de atuação que é resultado do papel funcional que desempenha a música como suporte de uma linguagem poética viva e também funcional”¹³¹. Sendo assim, não se pode apontar na cantoria a mesma desobrigação em se acompanhar de música que se verifica no *slam*: a viola é o que permite ao poeta reavivar o seu ritmo mental antes do início do repente, momento em que os cantadores permanecem apenas tocando o instrumento e se concentrando, redespertando sua “música interior”, com a qual versará toda a noite.

Essa música que acompanha o repente tem um ritmo que é típico do ambiente em que se insere, não é à toa que é chamada *baião de viola*. Nada impede que se experimentem novas combinações com outros gêneros musicais, mas, como lembra Ayala, o próprio termo “ultrapassou os limites instrumentais, tornando-se designação das seqüências de improviso que formam as unidades da cantoria”¹³², e representando, portanto, o ritmo tradicional do acompanhamento dos repentes.

Todavia, o cantador não se mostra preocupado em estabelecer formas musicais estáveis ou em encontrar melodias que se fixem aos versos. É possível, dentro de um leque de possibilidades, variar melodias que sirvam para dar o compasso do repente. Câmara Cascudo observa “a ausência de música própria para cada espécie de cantoria. No momento de cantar,

¹³¹ RAMALHO, Elba Braga. *Op. cit.*, 2000, p. 20.

¹³² AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 25.

improvisa-se uma, qualquer, por mais inexpressiva que seja servirá para rimar o verso. [...] A única obrigação é respeitar o ritmo do verso. [...] o sentimento musical do sertanejo não é elemento que prepondere em su'alma"¹³³. Talvez por essa mesma razão, o pesquisador defenda que "é raro o cantador que tem boa voz"¹³⁴.

Elba Ramalho aponta nesse aparente descuido com a voz um esforço por parte dos cantadores em se distinguir dos cantores cuja qualidade da voz pode se sobrepôr ao dom de fazer versos de improviso. Os cantadores opõem, então, esses dois elementos, como fica explícito no repente de Geraldo Alencar, que a autora lega em seu livro:

Eu sou cantador de outrora
tenho uma estabilidade
não sou um Roberto Carlos
na riqueza e na idade
mas tenho um potencial
de cantiga e novidade.¹³⁵

Pelo tipo de ritmo preferencial do sertão, o baião representaria o gênero musical predominante nas toadas de cantoria, e a obrigatoriedade desse acompanhamento se observa, embora também não seja indispensável para o verso, apenas auxiliando na constituição do seu ritmo. Portanto, é a palavra, enfim, que está no centro de tudo, fator que nos remete novamente à característica do *slam*. Luís Soler aponta que,

no juízo do povo, uma cantoria é sobretudo uma coisa que soa. Mais do que o conceito, é a rotundidade sonora o que mais importa. Por isso glosadores preocupam-se mormente com a consonância e o metro, e a esses fatores sacrificam, se convier, até exigências de coerência discursiva.¹³⁶

Na palavra, cantador e público exercitam a formação da sua opinião, da sua moral, da sua consciência política, da sua firmeza emocional. Seus temas preferidos seguem a sua conduta de vida, enriquecida de elementos maravilhosos da natureza, do campo, do trabalho. Por conseguinte, a literatura popular em verso, em certa medida, acaba por representar senão a postura do aprazível homem rural, ao menos a postura que se pretende correta para a boa convivência do povo. Essas histórias ricas em situações e vivências

¹³³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 120

¹³⁴ *Ibidem*, p. 119.

¹³⁵ RAMALHO, Elba Braga. *Op. cit.*, 2000, p. 148.

¹³⁶ SOLER, Luis. *Op. cit.*, p. 21.

exemplares se encontram na expressão oral popular, representada na voz do poeta.

Levando em conta que a cantoria e o cordel são facetas de uma mesma propensão à expressão poética que tende à oralização, e tomando nota do que trata Tavares Júnior, segundo quem a cantoria, mais antiga que a literatura de cordel, “lhe serviu de esteio, alimentando-a com seus ‘gêneros’ poéticos e com seus empréstimos temáticos”¹³⁷, verificamos características gerais que determinam os temas preferidos tanto dos poetas cantadores, quanto dos de bancada. Martine Kunz comenta o teor místico de algumas narrativas nos romances de folhetos de cordel:

A sensibilidade é barroca pela narração transbordante, pela profusão de ações e paixões, pela exuberância das histórias diversas, múltiplas, sempre renovadas. O mundo instável quase que titubeia entre ilusão e verdade, aparência e realidade.¹³⁸

Por sua vez a cantoria tem a multiplicidade como uma potência: varia de tema de uma estrofe a outra, de acordo com o que se pretende tratar, ou com o que pede o mote e cabe ao momento do improviso. A improvisação não permite a linearidade de um enredo planejado e, aliás, mesmo o ritmo veloz e as apertadas estrofes não dão margem para tanto. A instabilidade se faz qualidade indispensável para que o jogo aconteça, garante a efemeridade necessária para a permanência dessa arte. E as imagens que se formam são ricas, exuberantes, por vezes exageradas. Segundo Câmara Cascudo, “uma característica bem marcada da cantoria será o exagero, a teatralidade espetaculosa e gritante dos cantadores”¹³⁹, o que o autor define como

macromegalia espiritual. [...] Malvestidos e alimentados, cantando noites inteiras por uma insignificância, os cantadores apregoam riquezas, glórias, forças, palácios, montões de pedrarias, servos, cavalaria, conforto, requintes, armas custosas, vitórias incessantes. E às vezes estão passando fome...¹⁴⁰

Um exemplo do exagero das imagens que podem ser formuladas em um repente se verifica na seguinte estrofe da paraibana Francisca Maria da Conceição, conhecida como “Chica Barrosa”:

Me danei numa certa ocasião,

¹³⁷ TAVARES JÚNIOR, Luiz. *Op. cit.*, p. 1.

¹³⁸ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2000, p. 36.

¹³⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, 2000, p. 167.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 169.

Fiz a água do mar parar o açoitado,
Fiz o dia nascer à meia noite,
Transformando-se a noite num clarão.
Fui ao céu escanchada num trovão,
Um corisco me vendo, se escondeu;
Um raio ia descendo, não desceu!
Fiz, da Lua, um planeta vagabundo...
Coloquei quatro rodas neste mundo,
Mandei a terra correr, ela correu!¹⁴¹

Esses poetas se inspiram também nas fontes impressas que consultavam, como “a *Bíblia*, dicionários, compêndios de geografia e história, o *Lunário Perpétuo* e os almanaques”¹⁴², nos *cinco livros do povo*, que influenciavam e inspiravam a criação poética há décadas. Hoje, percebe-se pela permanência de tais histórias, que as novas temáticas estão longe de suplantam a influência das primeiras, embora se busquem, hoje, diversas outras fontes de pesquisa e muitos temas da atualidade que se acrescentam à poesia contemporânea. No caso do cantador, que precisa provar seus conhecimentos em atualidades, em situação de improviso, a variedade de fontes de pesquisa se mostra mais indispensável, fazendo-se uso de noticiários no rádio e na televisão e até no acesso à *internet*. Contudo, observa-se um esforço por perpetuar temáticas tradicionais da literatura popular. Kunz ressalta a “despreocupação em se mostrar original”¹⁴³ do poeta popular, segundo o que apontou Cavalcanti Proença em sua *Introdução à literatura popular em verso – antologia*:

Ao contrário do poeta culto, o poeta popular é tanto mais importante para os seus ouvintes e leitores, quanto menos original se mostra, isto é, quanto menos rebelde às fórmulas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnica tradicionais reúne.¹⁴⁴

Isso ocorre porque “o repentista está inserido em uma tradição poética que exige obediência a cânones rígidos. Procura não violar as formas, pois quando o faz não é apreciado pelo público, nem pelos colegas de profissão”¹⁴⁵. E a rigidez dessa cobrança se percebe nos detalhes a que chegam tais regras. Como se sabe, a rima da cantoria, por exemplo, tem uma norma exclusiva: é proibido utilizar as chamadas *rimas sonantes*. Essas são um artifício considerado erro na cantoria, como explica Maria Ignez Novais Ayala, porque

¹⁴¹ CONCEIÇÃO, Francisca Maria da. *apud* LINHARES, Francisco. BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Edições UFC, 1982, p. 91.

¹⁴² CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 23

¹⁴³ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2001, p. 78.

¹⁴⁴ PROENÇA, Cavalcanti. *apud* KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2001, p. 79.

¹⁴⁵ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 130.

“existe uma forte preocupação com a linguagem, tanto por parte dos poetas quanto por parte do público. [...] ao fazer as rimas, os poetas tomam como parâmetro as normas gramaticais e a pronúncia tida como padrão no país”¹⁴⁶. Isso representa um fator interessante: revela não só uma consciência, mas uma preocupação, por parte do público e dos cantadores, com a norma padrão. Se “amor” pronuncia-se “amô”, grosso modo, na linguagem popular, como deduzir que não rima com “chegô”, pronúncia esperada para “chegou”, senão pelo conhecimento dessas formas segundo a norma padrão? Ayala lembra que, “para que exibam grande diversidade de palavras, não apenas na rima, mas no interior dos versos, os cantadores precisam ter um bom conhecimento da língua, com que ampliam seus recursos”¹⁴⁷. A referida regra é confirmada por Geraldo Amancio:

o cantador não tem nem direito de rimar “mulher” com “fé”, vocês sabiam disso, não? [...] não tem direito de rimar “Ceará” com “cantar”, “Ceará” só rima com palavras que não tenham “r” no fim, “carcará”, “sabiá”, aí vem o verbo “passará” e assim por diante. Outra dificuldade: “mulher” a mesma coisa, só rima, por exemplo, com “chanceler”, “se puder”, “se quiser”; “café” só rima... não tem “r” no fim... “Sé”, “fé”. Vocês vão ver isso. Mas é pouca gente que sabe disso. “Você” não rima com “prazer”¹⁴⁸.

Os temas da cantoria variam em diversas possibilidades, mas essa tendência à manutenção de temáticas tradicionais se mostra forte, independente do fato de o cantador se encontrar distante do seu meio original. Ele leva em seus versos as vivências de sua terra.¹⁴⁹ Então ele se prepara para cantar “peixes, frutas, feras, insetos, aves e pássaros [...], ou para enumerar acidentes geográficos, descrever episódios ou personagens históricos”¹⁵⁰. Outra regra, observada também no cordel, relativa à rima, é que “as palavras rimadas devem manter uma relação de sentido”¹⁵¹, sob o risco de comprometer

¹⁴⁶ A autora conta que “*rima sonante* é a designação empregada [...] para explicar os casos em que a igualdade de sons se torna possível pela omissão de fonemas nas palavras que as constituem. Essa denominação dada às rimas imperfeitas surgiu, provavelmente, da má incorporação de leituras, por associação com *toante*”. (Cf. AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 130).

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴⁸ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

¹⁴⁹ Ver capítulo do livro *No arranco do grito*, de Maria Ignez Novais Ayala, referente ao “cantador nordestino em São Paulo”.

¹⁵⁰ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 23

¹⁵¹ ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 68.

a *oração*¹⁵². No cordel, “dentre as narrativas, mais apreciadas eram as que contavam a vida de bois valentes e insubmissos, apoiando-se na experiência de contato com animais que fugiam ou perdiam-se e resistiam às tentativas de captura empreendidas por vaqueiros”¹⁵³. E essas narrativas compunham o imaginário de todo o povo, figurando também nas cantorias, nas quais se encontram “o cangaceiro, os impostos, os fiscais, o custo de vida, os baixos salários, as secas, a exploração dos trabalhadores”¹⁵⁴.

Um ambiente temático parecido se encontra na descrição que faz Luis Soler das situações em que se verificavam o imprevisto árabe: talvez o local e o meio de vida semelhantes facilitem, em alguma medida, a analogia das formas:

Improvisavam-se versos em todas as ocasiões possíveis. Os versos brotavam daquilo que de particular e substantivo pudesse ter um momento determinado. O poeta conhecia o sol e o deserto, descrevia as vértebras do camelo, os arbustos das dunas, as rixas sangrentas, os bárbaros festins, a liberdade infinita da miséria e a fome. O oráculo da tribo, canta as vitórias guerreiras, insulta o inimigo, incita à vingança. Sua amada é beduína livre e esplêndida em sua beleza, apesar de sua sujeira e seus farrapos. Em poesia eram cantadas genealogias, era descrita a botânica e a geografia das rotas da areia.¹⁵⁵

Alguns dos principais temas da cantoria brasileira podem ser verificados na seguinte décima, de Sebastião Silva.

Meu Brasil de cantador
De carreira de cavalo
Brasil de briga de galo
E de homem pescador,
Do vaqueiro aboiador
Nas quebradas do sertão
Brasil de Frei Damião
Que de falar vive rouco
Neste Brasil de caboclo
De Mãe Preta e Pai João.¹⁵⁶

E os conhecimentos que o repentista demonstra durante a apresentação se encontram no cantar de *ciência*, como se verifica na décima hendecassílaba a seguir, que exhibe conhecimentos sobre pescaria.

Eu entro nas águas, começo pescando
Cangulo, cioba, cavala e sardinha,

¹⁵² Oração “é a coerência, espontaneidade, clareza do assunto abordado, fidelidade ao tema, como diz o dito popular: é ‘dizer coisa com coisa’, é o autor se fazer entender pelo leitor”. (Cf: HOLANDA, Arlene. RINARÉ, Rouxinol do *Op. cit.*, p. 32)

¹⁵³ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 79-80.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 120.

¹⁵⁵ SOLER, Luis. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ SILVA, Sebastião. *apud* SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Op. cit.*, p. 122-123.

O pargo, arraia, garoupa e tainha,
Cação sirigado, e no barco botando.
Depois para a terra quando vou voltando
Para os peixes todos poder escamar;
Eu lanço outra rede e volto a pescar;
Pescada, badejo, cação, surubim,
Corvina, saúna, pacu, camorim
São peixes que pesco nas águas do mar.¹⁵⁷

Evidentemente, as temáticas da cantoria não se fecham no regionalismo. Aquilo que se mostra inerente ao ser humano se encontra certamente na expressão poética do cantador. Amancio, em relação à possibilidade de tratar as várias emoções no repente, relata: “o amor, a natureza, o sertão, a vida, a saudade, o coração, a poesia, enfim, eu trabalho muito por aí, eu universalizo por aí”¹⁵⁸. Mas outras temáticas universalistas podem ser encontradas, como a dor, o sofrimento, a miséria etc. Citamos um exemplo, a seguir, em *dez de queixo caído*:

A fome é como veneno
Que não dá um passo franco
Mata o preto, mata o branco,
Mata o branco e o moreno,
Ela chega em um terreno
Não deixa nada colhido
Quando o milho no sentido
Se perde e não bota espiga
Falta o comer na barriga
Nos dez de queixo caído.¹⁵⁹

¹⁵⁷ AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Op. cit.* 1995, p. 343.

¹⁵⁸ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

¹⁵⁹ PAES, Clodomiro. *apud* SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Op. cit.*, p. 123.



Xilogravura de Francisco José Borges retratando um tema recorrente nas cantorias.

Fonte:

http://www.galeriabrasiliana.com.br/conteudo/index.php?option=com_easygallery&act=categories&cid=65&Itemid=99999999 (acessado em 12/09/2011)

3.3 Oralidade e Memória na Cantoria e no *Slam*

Diante da proposta de análise do texto, elemento central da obra segundo um olhar crítico literário, alguns fatores chamam a atenção e convidam à reflexão. Partimos à exegese de alguns deles, que se nos mostram incontornáveis. Primeiramente, propomos evitar a postura que se poderia esperar de uma análise literária tradicional: o trabalho exclusivo com o texto. A tendência que se tem observado nas últimas décadas não se restringe a ele. Sobretudo no presente trabalho, seria um verdadeiro despropósito ignorar os diversos outros fatores que circundam o enunciado.

Nesse sentido, podemos apontar em um fator específico a explicação para a antiga tendência a negligenciar esses outros elementos exteriores ao texto: a profunda modificação que se observou nas formas de relação do homem com a sociedade entre os séculos XII e XV, segundo o aumento da influência da escrita como fator determinante para a história da humanidade ocidental. Segundo Paul Zumthor, nesse período se produziu “uma mutação profunda ligada à generalização da escrita nas administrações públicas, que levou a racionalizar e sistematizar o uso da memória”¹⁶⁰. E isso determinou a forma como o homem passou a produzir e a entender a cultura. Segundo o autor, o ocidente entrara na idade da escritura.

Depois de séculos de uma predominância da cultura oral, o próprio conceito de texto literário passou a se voltar primeiramente, senão primordialmente, para o escrito. Assim, segundo Ruth Finnegan, mesmo os estudos sobre música se detiveram tradicionalmente nas letras das canções, descuidando, ou colocando em segundo plano os outros elementos, sob a simples explicação da dificuldade de registro desses, como podemos observar adiante:

¹⁶⁰ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 28.

As tecnologias da escrita e da imprensa endossam a substancialidade e a durabilidade das palavras escritas. São os textos verbais que aparentemente contém “a coisa de verdade”. Não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta freqüência tido lugar central no estudo das canções – é ela que pode ser isolada para análise e transmissão.¹⁶¹

Importante é que essa “verdade” atribuída exclusivamente ao escrito parece dominar todo sistema que se pretenda legítimo, porque é recorrível, recuperável pelos registros. Desse modo, as sociedades de predominância da escrita colocam suas leis no papel, e este no centro das determinações de conduta social.

Consequentemente, acontece que, “habitados como somos, nos estudos literários a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. [...] o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases”¹⁶². Essa ideia se formou com as novas abordagens dos estudos linguísticos de meados do século passado, como a análise do discurso¹⁶³.

Desse modo, hoje, parece claro que

*A performance e as artes da voz desempenham papel central em gêneros verbais por todo o mundo – e em alguns escritos e não-escritos também. Mesmo em relação a canções e poemas do passado, dos quais não parece restar nada além de textos escritos, nós agora nos damos conta de que podemos e devemos tentar explorar questões sobre a sua performance*¹⁶⁴

A referida exploração, quando se destina a esses textos de que não restam senão os registros escritos, consiste no resgate dos fatores que envolveram a situação de enunciação, cuja noção, segundo Zumthor, leva a pensar o discurso como acontecimento. A partir disso, o autor defende que “nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado”¹⁶⁵, torna-se indispensável a consideração da *performance* também quando se parte do

¹⁶¹ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 19

¹⁶² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 30.

¹⁶³ Ver, por exemplo, as contribuições de Dominique Maingueneau, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Patrick Charaudeau.

¹⁶⁴ FINNEGAN, Ruth. *Op. cit.*, p. 22

¹⁶⁵ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 71.

texto. Dominique Maingueneau aponta que se encontram “indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes”¹⁶⁶. A própria leitura de um texto, segundo o entendimento de Zumthor, se acompanha de uma tentativa de restituição do momento de enunciação, da *performance* que fora dissimulada pela escrita:

A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da *performance*, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer.¹⁶⁷

A busca desse *prazer do texto*, como trabalhou Roland Barthes, neste caso, implica a manutenção do contato com a leitura, porta de acesso a outros ambientes, a universos menos estáticos que as páginas que suportam essas palavras.

Os índices de oralidade são as marcas deixadas no texto daquilo que indica sua origem performática, são os traços da situação de enunciação que determinam diretamente o propósito e as formas de recepção desses textos. Paul Zumthor os define como

tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na manutenção pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.¹⁶⁸

Nesse ponto, notações de ordem musical, rítmica, elementos representantes da fala coloquial, indicativos da pronúncia de determinadas palavras, entre muitos outros indícios, representam os índices de oralidade que se observam, por exemplo nos textos de *slam* e de cantoria.

O uso de uma linguagem familiar, típica da informalidade, mas também de códigos próprios a determinados grupos, se observa na produção do *slam*. Um exemplo desse tipo de código é o *verlan*¹⁶⁹, largamente utilizado no *slam* francês, representa uma forte marca de oralidade e da linguagem coloquial

¹⁶⁶ MAINGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, p. 125

¹⁶⁷ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 67.

¹⁶⁸ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 35.

¹⁶⁹ Processo gírio que consiste na inversão das sílabas de certas palavras [do francês]. (ex.: *laisse béton* no lugar de “*laisse tomber*” [deixe passar, esqueça]) (Cf: ROBERT, Paul. *Le Robert micro* : dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Montréal: Dictionnaires Le Robert, 1998. p. 1400.) (tradução nossa).

observada em grupos provenientes de meios urbanos e que consiste na inversão das sílabas das palavras com o intuito de dificultar a compreensão generalizada, restringindo o domínio do que se diz para os participantes do grupo.

Glória Diógenes comenta a mesma tendência à criação de mecanismos que dificultam a compreensão dentro das gangues. Segundo ela, “os participantes das gangues falam de modo cifrado, quase como uma linguagem forjada para estabelecer diferenças [...]. A linguagem das gangues é uma fortaleza das palavras que, como um muro, delimita lógicas estrangeiras de visão de mundo”¹⁷⁰.

O uso do *verlan* pode ser percebido no seguinte *slam* de Pilote le Hot, chamado “*Chacun sa place*”:

Il était né à Bondy – da – da – di – di – bon
Finirait à Fleury la – la – ry – ry – fleu
Et celle – belle qu’il aimait
Habitait à Neuilly
Y’a trente ans ses parents – ses da – di – di rempa
Sont venus de Tunisie – dzi – nut – u [...]
Le jeudi il achetait – da – di l’allait pécho
*De l’herbe à Barbès – yes.*¹⁷¹

No quinto verso, encontramos a palavra *rempa*, que é, na verdade, a inversão das sílabas da palavra *parents*, que aparece anteriormente, no mesmo verso, e significa pais. No sétimo verso, a palavra *pécho* é o *verlan* de *choper*, que significa apanhar, pegar e até roubar. Nesse último exemplo, poderíamos aproveitar a tradução da palavra para exemplificar o que seria em português a mesma prática: “garpê” substituiria “pegar”. O uso desses *verlan* pode significar um abrandamento da ideia ou pode ser um simples reflexo da repetição de certas palavras invertidas que acabam se fixando e sendo escolhidas em alguns casos por sua sonoridade. Um exemplo de *verlan* que já foi dicionarizado pela recorrência é o termo *meuf*, que significa *femme*, mulher, e pode, em determinados momentos, abrandar a ideia de esposa, por exemplo.

¹⁷⁰ DIÓGENES, Glória. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷¹ Ele nasceu em Bondy – da – da – di – di – bom | Acabaria em Fleury la – la – ry – ry – fleu | E aquela – bela que ele amava | Morava em Neuilly | Há trinta anos seus pais – seus da – di – di “rempa” | Vieram da Tunísia – dzi – nut – u [...] Quinta-feira ele comprava – da – de le ia pegar | Erva em Barbès – yes. (CF : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 191.) (tradução e grifo nossos)

Um breve exemplo da percepção da pronúncia de uma palavra através do texto pode ser verificado no cordel *João de Calais*, no qual fica claro que o nome do protagonista, pelo menos na linguagem de seu autor, Arievaldo Viana Lima, não segue a pronúncia francesa: a rima com a palavra “divinais” indica que a pronúncia correta para a leitura do folheto é a portuguesa¹⁷².

Observamos no relato do poeta Manuel de Almeida Filho que Márcia Abreu reproduz em seu livro *Cultura letrada: literatura e leitura*, a valorização que o leitor de folhetos dá para o teor oral da obra:

o folheto tem essa doçura do verso. E o povo nordestino se acostumou a ler o verso. Então o livro em prosa mesmo, ele não gosta e nem gosta do jornal, a notícia do jornal. Ele não entende. Porque está acostumado a ler rimado, a ler versado. Aquela notícia não é boa para ele, o folheto sim, porque o folheto ele lê cantando.¹⁷³

Assim, o consumidor de folhetos de cordel está habituado a um contato com literatura versificada, o que faz dele, mesmo diante de uma escritura, um leitor-ouvinte. Ele trabalha na restituição da *performance* a que nos referimos anteriormente, segundo a reflexão de Zumthor. Esse leitor-ouvinte, pela oralização do texto que lê, resgata a voz da origem desse texto.

Abreu, comentando as temáticas dos cordéis lusitanos trazidos para o Brasil, chama a atenção para o fato de as narrativas dos cordéis revelarem formas típicas verificadas nos contos populares tradicionais, além de mecanismos narrativos próprios de composições que não devem se estender em textos longos, por serem transmitidas oralmente. A autora comenta as “fórmulas de sucesso, que se apóiam em algumas características próprias às composições orais [, tais como] ênfase na ação, constituição de personagens fortes – sem oscilações de caráter ou de comportamento –, criação de um universo maniqueísta, pouco espaço destinado a personagens e tramas secundárias”¹⁷⁴.

Esses elementos constituem índices fortes de oralidade, sobretudo por fornecerem um suporte à memória. Discutimos adiante vários elementos típicos

¹⁷² “Peço às musas que povoam | As regiões siderais | Que derramem sobre mim | Os seus raios divinais | Para eu falar novamente | Do Herói João de Calais” (Cf: LIMA, Arievaldo Viana. *João de Calais*. Fortaleza: Tupynaquim, 2003.) (grifo nosso); Na leitura do folheto, ao invés da pronúncia francesa / kalɛ /, o leitor-ouvinte é forçado a pronunciar / kalaɣs /.

¹⁷³ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 2006, p. 70.

¹⁷⁴ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 69-70.

das narrativas orais brasileiras que oferecem uma facilitação à memorização. Como exemplo, Andréa Betânia da Silva indica que “a poesia nascente das rimas colabora diretamente para o seu armazenamento na memória”¹⁷⁵. Do mesmo modo, a métrica, ao determinar a quantidade de sílabas a serem encaixadas em um verso incompleto, facilita a recordação pela simples exclusão de palavras que não se encaixem no metro.

Por essa razão, a utilização sistemática do balaião na cantoria oferece uma ameaça à sua sobrevivência, na medida em que retira do público o seu papel de memória, pois este, quando perceber que não se trata da mesma produção inesperada e efêmera, perderá o interesse nela.

O sistema da literatura popular em verso determina uma postura rígida em relação às formas. Inovações não são bem-vindas nesse aspecto, pois a precisão dessas estruturas contribui não só para o trabalho do cantador, mas para o papel participativo do público. Assim sendo, são necessárias formas que deem apoio à memorização. Antigamente, nas culturas não letradas, o povo é quem guardava tais informações na própria mente. É como comenta Gilmar de Carvalho sobre a cantoria, quando chama a atenção exatamente para o ato da repetição, pois era “importante a recolha dos que não contavam com os avanços da tecnologia e copiavam ou taquigrafavam os desafios ou o que a memória coletiva retinha dessas refregas. [...] Muitas estrofes ou fragmentos de impacto, de tão repetidos, eram memorizados e circulavam sertão adentro”¹⁷⁶.

Um elemento duplamente importante em relação à memória é representado pela construção de imagens exuberantes por parte dos poetas populares brasileiros, no seu teor fabuloso, nas cenas inverossímeis que permeiam seus versos. Primeiramente porque as imagens são o meio mais eficaz para gravar informações na lembrança – isso se observa em praticamente toda a história das técnicas de memorização ocidentais –, sendo que, quanto mais ricas, hiperbólicas ou esdrúxulas, mais facilmente se lhes reconstituirão as características, pois “o extraordinário sensibiliza a memória

¹⁷⁵ SILVA, Andréa Betânia. No embalo do improvisado, a cantoria segue seu ritmo. p. 3. Fonte: <http://www.comissaobaianadefolclore.org.br/wp-content/uploads/artigos/artigo6.pdf>

¹⁷⁶ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 24.

mais do que o banal”¹⁷⁷, como expõe Frances Amelia Yates, em estudo intitulado *A arte da memória*, no qual explicita a sua importância para a arte retórica, complementando adiante que “isso explica por que os primeiros filósofos expressavam-se pela poesia”¹⁷⁸.

O resultado desse trabalho com as imagens é uma melhor fixação da informação na mente, e uma consequente facilidade de reconstruir posteriormente a informação. Isso facilita o trabalho do próprio cantador, que não pode deixar escapar os personagens, os fatos históricos e lendários da tradição, mas também ajuda o público a participar da obra, na recuperação dessas informações. A sua fidelização determina a sobrevivência da própria arte. Esse é o segundo fator de importância da memória: as regras de cada gênero e suas temáticas se manterem na tradição determinam sua permanência. Não se deve ignorar, portanto, o teor retórico dessas formas cujas funções vão além da fruição estética e enveredam por um sistema de conquista e fidelização de público como determinante dessa sobrevivência. Do mesmo modo, o cantador quer colocar o público em sua arte, reverenciando aqueles responsáveis pela composição do seu status de artista. Há, portanto, uma constante preocupação com os resultados do discurso no público, e entre os elementos de maior importância nesse jogo está a memória.

Yates reproduz um diálogo de Alcuíno¹⁷⁹ com o imperador Carlos Magno, quando da visita daquele à França, em que este pergunta sobre as cinco partes da retórica¹⁸⁰, chegando à parte da memória:

Carlos Magno: O que você dirá, agora a respeito da Memória, que creio ser a parte mais nobre da retórica?

Alcuíno: O que, senão repetir as palavras de Marcus Tullius de que “a Memória é a sala do tesouro de todas as coisas e, a menos que se torne a guardiã das coisas e das palavras bem pensadas, sabemos que todas as outras partes da retórica, por mais excelentes que sejam, serão reduzidas a nada”.

Carlos Magno: Não há outros preceitos que nos digam como ela pode ser obtida ou melhorada?

Alcuíno: Não há outros preceitos sobre isso, a não ser o exercício da memorização, a prática da escrita, a dedicação aos estudos e a evitação da embriaguez, que faz o maior mal a todo estudo sério...¹⁸¹

¹⁷⁷ YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução Flavia Blancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 90.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷⁹ Bretão que viveu no século VIII e que foi convidado por Carlos Magno para reformar a corte de seu reino, fundando o Palácio-escola de Aix-la-Chapelle, na fronteira com a Alemanha.

¹⁸⁰ “*Inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*” - imaginação, disposição, elocução, memória, pronúncia. (Cf. YATES, Frances Amelia. *Op. cit.*, p. 21.)

Inicialmente, o que não podemos evitar é a constatação da importância da memória para a retórica. Se considerarmos esta última como uma parte daquilo a que se destina o texto poético de teor oral, entendendo-a como instrumento de conquista da atenção do ouvinte, esse fator se torna mais importante para o presente estudo. A quarta das cinco partes da retórica é entendida como aquela sem a qual as outras não têm propósito. É inevitável não ver aí a preciosa qualidade do poeta popular, que exprime a manifestação de um povo, no diálogo constante com suas vivências. Público e poeta não existem um sem o outro.

Já no caso do *slameur*, o seu trabalho com a memória é de grande importância, mas enquanto técnica aplicada na reprodução de seus versos no momento de *performance*. De todo modo, o que dizer de sua função representativa de porta-voz de determinados grupos sociais e seus anseios? Improvisadamente ou não, essa responsabilidade para com o coletivo põe o poeta na posição de agente da memória coletiva.

O outro elemento que verificamos no diálogo é a recomendação de Alcuíno para o exercício da memorização, que inclui um elemento merecedor de discussão: a prática da escrita. Mencionamos anteriormente uma diferença que se observa entre o *slam* e a cantoria no que diz respeito à obrigatoriedade da improvisação nesta última e a liberdade – e a raridade de ocorrências – de versos improvisados no primeiro. Nesse ponto, a escrita se torna a ferramenta de grande importância na produção não improvisada do *slam*, por exemplo. Sem ela, torna-se impossível o registro – e talvez a própria criação – da obra pelo próprio autor.

Vendo por esse ângulo, em que se separa improvisação de criação anterior, a produção da primeira se pautaria na memória, enquanto que a da segunda na escrita, o que contrapõe as duas. No cordel, entretanto, vários são os registros de poetas que não escreviam, entre os quais há aqueles que também não mandavam escrever: memorizavam sozinhos suas criações anteriormente à sua transcrição. Mas até que ponto aquele que utiliza a escrita tem a mesma competência de memorização daquele que permanece na oralidade? Sendo assim, o intrigante no fato de Alcuíno recomendar a escrita

¹⁸¹ HOWELL, W. S. *The rhetoric of Charlemagne and Alcuin* (texto latino com tradução e introdução em inglês), Princeton e Oxford, 1941 *apud* YATES, Frances Amelia. *Op. cit.*, p. 77.

como treino da memória se opõe à ideia clássica de que aquela pode ser danosa a esta.

Entendemos, assim, que o *slam*, em alguma medida, necessita menos da memória que a cantoria. Sua prática não exige improvisação. O poema pode ser produzido anteriormente, e é feito, na maioria das vezes, por escrito. A memória – quando o *slameur* não opta por levar o papel e ler seu poema – se faz necessária no momento de guardar o poema pronto para o torneio. Mas nesse caso, trata-se de outro exercício, antes de decoração que de produção inserida em uma memória coletiva. A memória não tem o mesmo significado dentro do sistema.

Na literatura popular em verso brasileira, observamos a importância do público na própria composição da obra. Como comenta Martine Kunz, o cordel é uma “literatura à escuta do seu leitor”¹⁸². Isso significa que a relação entre autor e leitor se opera de forma muito diferenciada daquela que se espera na comunicação literária. Nessa relação, o público determina as formas do interior da obra poética. Assim, o poeta popular não se permite uma originalidade que exceda os limites impostos pela tradição. “O coletivo suplanta o individual”¹⁸³. Do mesmo modo, o cantador se encontra em uma posição de atenção ao ouvinte. É preciso se preocupar com a reação do público, com a sua conquista, visando a adesão da assistência, segundo comenta Luiz Tavares Júnior, quando discute exatamente a retórica mnemônica do cantador:

Em sua retórica, predomina a presença marcante da hipérbole como fator de persuasão. [...] o lúdico e o burlesco fazem o gosto e provocam o riso, o agrado, a adesão da assistência, que diverte com os jogos de uma linguagem que simulam um pejeja [sic] entre porfiadores.¹⁸⁴

Esses elementos são utilizados para favorecer a fidelização do público, mas também respondem a uma demanda deste. Segundo o que explica Márcia Abreu, essa regularidade “é um auxiliar mnemônico poderoso [, pois,] numa cultura oral, o que não é memorizado desaparece, fazendo com que os poetas populares abram mão da ‘liberdade de criação’ em favor da regularidade [, que] fornece marcas, ‘pistas’, sobre o caminho que a composição seguirá, não só

¹⁸² KUNZ, Martine. Introdução. *Op. cit.*, 2000, p. 38.

¹⁸³ KUNZ, Martine. Melancia e Expedito: cordel na fala e na escrita. In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 38, Nº 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 77.

¹⁸⁴ TAVARES JÚNIOR, Luiz. *Op. cit.*, p. 9.

para quem a apresenta, mas também para quem a ouve”¹⁸⁵. E essas pistas compõem os índices de uma oralidade determinada pela tradição e mantenedora dela.

Referimo-nos aqui ao cordel porque entendemos que este representa a entrada dos gêneros orais da literatura popular em verso no âmbito da escrita. A voz era o suporte da poética “até que as gráficas se interiorizaram e chegaram ao Nordeste, no final do século XIX, dando início à impressão de folhetos”¹⁸⁶. Márcia Abreu explica que

homens pobres e talentosos adquiriram prensas manuais de jornais que já não as usavam para fazer suas publicações. Com essas prensas, montaram pequenas gráficas em suas casas, onde, junto com a mulher e os filhos, transformavam em folhetos os poemas que tinham composto. O trabalho era bem dividido: uns montavam os clichês, juntando as letras metálicas e formando os versos; outros prensavam essas formas sobre o papel; uns dobravam as folhas impressas em quatro, formando um folheto; outros colavam a capa.

O artesanato desses inícios do prelo na literatura popular remete ao contexto do advento da própria imprensa. Entretanto, a influência desse novo suporte se fez de uma maneira diferenciada da que observamos nos últimos tempos na literatura impressa em livros: a distância entre o leitor e a linguagem viva da *performance* é bem reduzida.

É interessante observar que, em um ambiente de predominância da oralidade, não é admirável que se disponha de uma boa memória. Como observa Zumthor, “antes do século XV, parece que jamais alguém se gabou de sua memória. Ela corria naturalmente. Pela época em que se inventa a imprensa, tudo muda”¹⁸⁷. A memória na era da escrita se tornou competência louvável entre os seus possuidores. Requer exercício e favorecimentos de diversas ordens. Não costuma se desenvolver naturalmente, pois parece ser podada pelas facilidades tecnológicas, não apenas da escrita, mas, como vemos atualmente, de todo um aparato *high tech* que se propõe a facilitar todas as atividades do cotidiano e acaba se colocando como um debilitador das capacidades naturais atrofiadas no comodismo. É importante observar que o *slam* se desenvolve já na era *high tech*.

¹⁸⁵ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 87-88.

¹⁸⁶ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 32.

¹⁸⁷ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 141.

Se não podemos entender a escrita como algo ameaçador à memória, devemos sim reconhecer que ela dissimulou a vitalidade da linguagem falada. Segundo Segismundo Spina,

o que o homem ganhou com a invenção da escritura, que lhe deu contextura lógica na expressão do pensamento, perdeu em valores expressivos, pois todo aquele tesouro de matizes emocionais que acompanhavam a linguagem falada primitiva foi aos poucos devorado pela palavra fria e intelectualizada do texto escrito. A escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva.¹⁸⁸

Mas em tempos mais antigos, o que se combateu em relação à escrita não foi a ameaça que ela oferecia à vitalidade da linguagem, mas às competências de memorização. No diálogo *Fedro*, de Platão, encontra-se uma sugestão de que assim seria. Referindo-se a deuses da mitologia egípcia, Platão conta que o deus Thoth foi quem inventou os números, o cálculo, a geometria, a astronomia, os jogos, e também a escrita. Este foi ter com o deus Tamuz, governante da grande cidade de Tebas, e passou a lhe explicar cada arte que deveria ser ensinada aos egípcios:

Quando chegaram à escrita, disse Toth: “Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria.” Responde Tamuz: “Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. [...] Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória: confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos.¹⁸⁹

Assim, a história que Platão conta condena a escrita como ameaçadora da memória, e o que parece ainda de grande relevância: a escrita seria um meio de não tratar os assuntos em sua essência, mas apenas os seus simulacros. Os “sinais”, nesse sentido, substituindo a linguagem viva, suprimiriam-lhe a concretude, criando-lhe outra linguagem que apenas se pretende igual, mas que não a pode substituir.

Há até mesmo, segundo conta Frances Yates, o mito de que a humanidade teria tido a sua memória corrompida com a perda de sua forma angelical decorrente da “queda”. Segundo essa crença, conta a autora que “antes de habitar o corpo, a alma conhecia todas as coisas e lembrava-se delas, mas, a partir de sua entrada no corpo, seu conhecimento e sua memória

¹⁸⁸ SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, p. 22

¹⁸⁹ PLATÃO. *Fedro*. Tradução Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 119.

confundiram-se”¹⁹⁰. O interessante desse mito é que ele coloca a falha, ou a corrupção da memória associada à penitência. Esquecer, segundo esse entendimento, é ruim.

Contudo, aquilo que pode compor um registro mnemônico, que representará todo um grupo deve passar por alguma seleção. Segundo Jerusa Pires Ferreira, que comenta a obra de Yuri Lotman, “o esquecimento é um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva”¹⁹¹. Essa compreensão nos faz refletir, por exemplo, sobre a durabilidade de atividades como o *slam*, cujos grupos que representa em sua atuação parecem permanecer com os mesmos anseios que se observaram – e se observam – em movimentos mais antigos oriundos das grandes cidades. Se o *slam* corresponde a uma demanda imediatista e passageira, a reação ao sistema e à estabilidade das formas poéticas que ele representa não deixará de constituir outras formas de expressão que encontrarão os grupos sociais. Se haverá seleção, esta se restringirá à forma de mediação poética.¹⁹² Do mesmo modo, aqueles que há tempos profetizam o fim de algumas formas da poética popular brasileira não podem controlar o que a memória coletiva seleciona, porque esta parece eleger tais formas, adaptadas aos novos contextos tecnológicos, como a legítima representação do povo.

O que deve ser entendido, à parte todas essas especulações, é que o autor não representa unidade criativa isolada, sobretudo na criação poética em *performance*. Sabe-se que, como lembra Flávio Carneiro em relação ao que diz Foucault, “por trás da palavra autor, se esconde não apenas um mas vários *eus*”¹⁹³. E que esse autor representa uma voz individual que reverbera o discurso de vários outros indivíduos. Portanto, “memórias longas se constituem por armazenamento de lembranças individuais”, conforme comenta Zumthor, que, referindo-se à teoria dos “estados latentes” de Menéndez Pidal, explica como se dá essa apropriação da memória coletiva pela voz individual: “o ‘texto’ existe de modo latente; a voz do recitante o atualiza por um momento; depois

¹⁹⁰ YATES, Frances Amelia. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁹¹ FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Atelié Editorial, 2003, p. 76-77.

¹⁹² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 70.

¹⁹³ CARNEIRO, Flávio. *O leitor fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 30.

ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie”¹⁹⁴. Essa teoria chama a atenção para o entendimento de que “nenhuma frase é a primeira. Toda frase, talvez toda palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação”¹⁹⁵.

Nessa medida, das representações culturais, o poeta é representante do grupo social: o cantador, o *slameur*, são aqueles que detêm a inteligência para manifestar artisticamente aquilo que representa os demais. Porém, voltamos à noção de que “a participação do público é importante pois a tarefa de conservação cabe não só ao autor mas a toda a comunidade”¹⁹⁶. E aí percebemos o quanto, em qualquer sociedade, “a História não é produto exclusivo da academia, mas pode ser escrita sob outras perspectivas culturais, por outros narradores além de historiadores de profissão”¹⁹⁷, como bem o lembra Martine Kunz.

Segundo os “momentos” da história do texto poético que comenta Zumthor – a *formação*, a *transmissão*, a *recepção*, a *conserva* e a *reiteração* –, apontamos nessas duas últimas a importância da memória coletiva para o texto poético. A comunidade é, desse modo, responsável por conservar e reiterar a obra.

Diante de tudo o que foi exposto, esperamos compreender mais claramente algumas questões relevantes para a analogia proposta por este trabalho, por exemplo: por que na cantoria “a sonoridade deve submeter-se ao sentido”¹⁹⁸ e no *slam* não? Por que os versos do repente obedecem a regras rígidas de metrificação enquanto os do *slam* podem se estender de acordo com a necessidade do poeta em tratar uma ideia? Por que a primeira tende a uma regularidade enquanto o último responde a várias abordagens diferenciadas em muitos aspectos? Por fim, como, no *slam*, podemos identificar uma memória coletiva no paradoxo da efemeridade de sua forma?

Embora a discussão em torno dos dois gêneros gere tantas indagações, chegamos ao entendimento de que essas formas representam ao mesmo

¹⁹⁴ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 144.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 143.

¹⁹⁶ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 88.

¹⁹⁷ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2007, p. 85.

¹⁹⁸ ABREU, Márcia. *Op. cit.*, 1999, p. 112.

tempo – em medidas distintas – tradição e originalidade. União sutil que se pode ler nas palavras de Kunz: “Artesão/artista, o poeta nasce sob os auspícios da tradição e renasce no sopro da criação inaugural. [...] Tem o peso da memória no ritual da escrita, a pungência do verbo no impulso da criação”¹⁹⁹. O poeta vivo é memória e prelúdio.

Finalizamos este capítulo com uma passagem de *slam* que ressalta o trabalho com os versos, em que se percebe o gosto também por uma escanção lenta. O poema foi dito em Clermont-Ferrand, por Lucien Coubaillon, e se chama “*Ver-mot comme l’almanach*”:

Pour un poème faut des versifications
Des vers de contact, des vers progressifs,
Qui marchent, qui trottent, qui galopent
Des vers à pieds en quelque sorte
Des vers à citer pour les inaugurations
Des vers lents pour les têtes à l’envers et les pas pressés²⁰⁰

¹⁹⁹ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2000, p. 38-39.

²⁰⁰ Para um poema é preciso versificações | Versos de contato, versos progressivos, | Que marcham, que trotam, que galopam | Versos com pés de certo modo | Versos a citar para as inaugurações | Versos lentos para as cabeças viradas e os desapressados (Cf : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 160) (tradução nossa)



Xilogravura de Francisco José Borges.

Fonte:

http://www.galeriabrasiliana.com.br/conteudo/index.php?option=com_easygallery&act=categories&cid=65&Itemid=99999999 (acessado em 12/09/2011)

4. A performance

4.1 Teatralidade e poética na performance da cantoria e do slam: atividade, velocidade e contundência no jogo

A cantoria de viola do Nordeste brasileiro fornece o contato com uma arte múltipla: há uma mediação completa em termos de entretenimento e de fruição estética. Nesse sentido, observam-se diversos fatores componentes da performance dos repentistas que ultrapassam a expressão poética para atingir competências musicais e cênicas que, por si, já representam artes dialógicas, se encontram na intersecção com várias competências artísticas. Esses fatores não só representam um atrativo para um público exigente, como indicam uma demanda, uma procura por qualidades plurais, mas não apenas. Enquanto festejo, as potências da cantoria devem divertir, movimentar a plateia, que espera ser “tocada” pelo efeito dessa experiência. Assim, constatamos elementos de uma força na forma de expressão da cantoria que se equipara àquela do *slam*.

Considerando as duas formas de expressão em seu teor cênico, torna-se indispensável o seu exame buscando uma visão geral, que contemple também as qualidades que as envolvem. Partir do entendimento de que a obra de arte em geral carrega mais valor nos elementos constitutivos de sua formação, conservação e significação que no próprio objeto físico ajuda a compreender a importância dessa abordagem. Nesse sentido, voltamo-nos ao entendimento de Paul Zumthor sobre a atitude do receptor de uma obra poética que tem contato com ela através do registro escrito: ele tenta constantemente recuperar os elementos da formação da obra, buscando encontrar naquele suporte a *linguagem viva* da origem do texto, de antes do seu aprisionamento no impresso. O resgate dessa performance inicial, adormecida no texto escrito, é

um mecanismo necessário, senão indispensável, para o contato com o texto poético de teor oral.

Como exemplo desse aspecto, Gilmar de Carvalho, ao comentar o registro de cantorias do repentista Neco Martins que foram memorizadas pelo povo, explica que estas foram também legadas através da escrita: preservaram-se em livros, cadernos de anotações, registros de apologistas, e parentes “que sabiam estar diante de um material fugaz, que se perderia não fosse a escrita [, no entanto,] o espetáculo nunca seria capturado em sua essência: faltariam a voz, os gestos e a expressão facial dos repentistas”²⁰¹. Esses elementos se mostram indispensáveis para o próprio texto poético. Eles precisam ser recuperados pelo receptor que terá contato com a obra através da sua transcrição, em um esforço contínuo de vivenciar o espetáculo inicial, de recobrar a *cenografia*²⁰² da obra. O reconhecimento da fugacidade do texto oral é o que move a busca por um registro mais fixo e duradouro. Contudo, as tecnologias da escrita não dão conta desse trabalho. Além disso, Carvalho observa que é “impossível dissociar a transcrição de interferências dos pesquisadores, preenchendo lacunas, corrigindo ortografia e concordâncias e gerando um texto à margem do original”²⁰³, a exemplo do que fez José de Alencar com o “Rabicho da Geralda”, completando passagens do texto segundo o que considerou que seriam produções legitimamente populares, como revela o próprio autor em *Nosso cancioneiro*²⁰⁴.

Pode-se sugerir, então, que um registro em vídeo, por exemplo – tecnologia que capta a maior quantidade possível de elementos de uma situação –, seria o suporte ideal para o registro de todos os elementos de *performances* desse tipo. Entretanto, é interessante refletir sobre o fato de esse aparato não parecer suficiente: ainda não é possível recuperar completamente a *performance* que se experimenta na presença física coincidente.

Haveria algo de inexplicável nesse fato, ou trata-se apenas de técnicas aplicáveis à presença do público que não dominamos? Ao que parece, o encanto repousa na mesma postura que observamos modificar o semblante do

²⁰¹ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 24.

²⁰² Ver MAINGUENEAU, Dominique. *Op. cit.*, p. 123.

²⁰³ CARVALHO, Gilmar de. *Op. cit.*, 2002, p. 24.

²⁰⁴ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro. Livraria São José: 1962.

poeta: o poeta é o homem “comum” que se cobre de uma aura diferenciada, seus movimentos ganham amplitude, seu corpo preenche todo espaço da cena²⁰⁵, embora, no caso da cantoria, observe-se uma fixidez na posição dos repentistas, que, sentados ou de pé, têm os movimentos tolhidos pelo manuseio da viola e pela concentração no texto.

O que sentimos diante desses movimentos é uma virtualidade que se liga à nossa memória corporal, o que é da ordem do inconsciente, em certa medida. Pressentimos nesse corpo cênico a projeção de nosso próprio corpo. Essa aura que parece envolver o cantador e o *slameur*, se comunica diretamente com a nossa memória corporal e aí repousa aquilo que Zumthor designa como “o impercebido pendurado no percebido”, concluindo que:

o virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele [...] Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é *imaginável*, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer maneira o virtual freqüenta o real. Nossa percepção do real é freqüentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu o repito. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do “poético”²⁰⁶.

A virtualidade, nesse sentido, é algo inerente ao texto poético que parte do real, mas que não se restringe a ele. Por isso, o contato com ela permite algo de extrassensorial. Não se pode ignorar aí a importância de uma atitude cênica, teatral mesmo. A importância do corpo nessa cena remonta à *performance* enquanto forma de intervenção teatral, de onde partiu o termo, antes de abranger a poética.

Nesse ponto, a cantoria, por exemplo, encontra no improvisado a mais forte representação desse teor cênico da produção poética. Além disso, Maria Ignez Novais Ayala comenta que nos baiões de viola “torna-se evidente o sentido de espetáculo da cantoria, especialmente na declamação de poemas matutos, em geral dramatizados”²⁰⁷. A autora comenta ainda a dramatização de algumas anedotas com o intuito de reforçar a comicidade. Enfim, o que se observa é

²⁰⁵ Sobre a presença e expansão do corpo, a amplitude do seu movimento em cena, ver Yoshi Oida, *O ator invisível*. (Cf: OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007).

²⁰⁶ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 82.

²⁰⁷ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, 1988, p. 26.

uma tendência do poeta em atuar, no sentido cênico, para agregar significado à *performance*, mas também para contribuir, pela construção de imagens, com a memorização.

A memória é o que garante a perpetuação do texto poético, pelo contato com esse texto e seus mecanismos mnemônicos, mas também pelo mimetismo. Reproduzir, perpetuar um texto é também mimetizar as formas primárias de sua expressão. Isso pode explicar por que o homem do sertão, quando conta uma anedota que conhece (textos às vezes longos, complexos), ou uma peleja que o tenha marcado, toma uma postura diferenciada da habitual, parece perpetuar também a *performance* que o tocou no contato com o texto original.

Não pretendemos defender aqui uma atuação teatral, por parte do cantador ou do *slameur*, no sentido estrito, mas buscamos considerar o diferencial de sua postura em cena, como se o instante artístico lhes exigisse uma tensão entre a naturalidade e a sacralidade, um ritualismo que se configura na *performance*. Nesse ponto, não só o cantador oferece esse tipo de desempenho espetacular. Martine Kunz relata, em seu *A voz do verso*, a conversa que teve com o cordelista Rodolfo Coelho Cavalcante, na qual fica bem clara essa transformação na postura do poeta:

Às vezes, era uma atitude introspectiva para responder às perguntas, outras vezes, a transfiguração era espantosa, ele falava como se estivesse declamando trovas frente a uma platéia numerosa: ria, chorava, embargava a voz contida pela emoção, ou a tornava mais aguda ou mais surda. O ritmo era apressado e a articulação vigorosa. O esforço de responder cedia sua vez ao prazer de dizer. A mecha de cabelos rebelde, o olhar vivo, o gesto amplo pareciam participar dessa *performance*.²⁰⁸

Nesse caso, observamos um poeta de bancada que desenvolve uma *performance* quando inicia sua narrativa oralmente. Ele vive aquilo que conta: ele é, também, ator²⁰⁹. E então, a representação ultrapassa o esforço por compreensão e clareza das explicações e adquire requintes de dramatização. Isso não se restringe à necessidade de se fazer entender, ou de atrair um

²⁰⁸ KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2001, p. 89.

²⁰⁹ O mesmo tipo de relato se encontra em introdução ao livro *Expedito Sebastião da Silva*: “Era como um ator de teatro saindo à procura do outro e encarnando a personagem”. (Cf: KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2000, p. 33.)

público, mas há também um envolvimento pessoal por parte do poeta, um gosto pelas histórias tradicionais que é compartilhado com seu público.

Esse poeta popular está diretamente em contato com o receptor de sua obra: pode mensurar a qualidade desta ou suas partes mais atrativas analisando a reação do público, pode verificar em quais momentos os ouvintes riem, aplaudem, concordam ou se enfadam. Isso influencia profundamente a produção do poeta. Tal fator é de grande importância para o estudo desse tipo de produção, pois reposiciona autor, obra e receptor no sistema literário. Observa-se uma inversão naquilo que Peter Sloterdijk considera uma “forma de amizade a distância”²¹⁰ entre o leitor e o escritor:

Faz parte das regras do jogo da cultura escrita que os remetentes não possam antever seus reais destinatários; não obstante, os autores lançam-se à aventura de pôr suas cartas a caminho de amigos não identificados.²¹¹

Improvisado ou não, o *slam* também encontra situação favorável à harmonização de sua obra com o gosto do público, posto que acontece no local da apresentação frente à plateia, assistindo a todas as apresentações, e que pode administrar versos e estrofes, decorados ou anotados, de acordo com o efeito que imagina dar à situação.

Consideramos, com essa discussão, que há também um teor de teatralidade propriamente dita na *performance* poética. Nesse ponto, o termo pode ser compreendido em sua acepção primeira²¹², que não deixa de levar em conta a importância da relação da *performance* com o produto artístico, quer dizer, a influência do processo na composição da obra, como defende Jorge Glusberg:

O que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final.[...] decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as

²¹⁰ CARNEIRO, Flávio. *Op. cit.*, p. 15

²¹¹ SLOTERDIJK, Peter. *apud* CARNEIRO, Flávio. *Op. cit.*, p. 16.

²¹² Paul Zumthor explica a origem da palavra *performance*: “Embora historicamente de formação francesa, ela nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Bem Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a *performance* é sempre constitutiva de forma”. (Cf: ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 29-30)

distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista²¹³

Verificamos nos documentos da *Slam Productions* um indício interessante da existência desse teor teatral no *slam*. O impulso poético de cunho oral, que entendemos fazer parte de uma necessidade humana, representa uma vontade de “*sortir de l’arène littéraire pour se mettre à l’épreuve de la scène*”²¹⁴. Essa vontade se observa não só no *slam*, mas nas formas orais da literatura popular em verso brasileira.

É possível apontar ainda, nesse jogo teatral, no mimetismo dessas formas, um apelo lúdico, acompanhado de elementos importantes para as práticas de poesia oral que atraem especialmente as pessoas: um deles é a competição, o outro, mais especificamente linguístico, é a improvisação. Essa última representa um foco atrativo muito importante para o ser humano em diversas culturas e em momentos da história diferenciados, como defende Segismundo Spina, que, ao dividir os tipos de cantos primitivos em seis grupos²¹⁵, considera que “o canto primitivo não somente foi fruto de práticas rituais, mas simultaneamente de atividades lúdicas (como o gosto da competição e o prazer instintivo da improvisação)”²¹⁶. Assim, o autor considera, além dos cantos voltados para o acompanhamento e alívio do trabalho rítmico, aqueles que compunham a atividade lúdica popular. Nesse grupo se encontra o canto social-agonal, em que a improvisação representava razão da procura e do prazer de todos, sendo um fator instintivo do homem. Isso pode explicar a sua recorrência em diversos domínios artísticos.

Por exemplo, a *body art*, segundo Renato Cohen, tinha como suporte artístico o corpo, mas o que parece marcar a sua influência é o fato de esta propor “ao espectador um contato direto com uma ação dramática não representada”²¹⁷. Ele aponta na qualidade de epifenômeno dessa forma de intervenção cênica um atrativo importante. Jorge Glusberg conceitua *body art*.

²¹³ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 53.

²¹⁴ Sair da arena literária para se colocar à prova em cena. (Cf: *SLAM PRODUCTIONS* : qu’est-ce que c’est?, p. 1.) (tradução nossa)

²¹⁵ Canto mágico, canto mimético, canto iniciático, canto ctônico, canto social-agonal, e canto de ofício. (Cf: SPINA, Segismundo. *Op. cit.*, p. 39)

²¹⁶ *Ibidem*, p. 38-39.

²¹⁷ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 16.

O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do grupo de Viena. Essa nova expressão artística teve sua estréia pública em 1969. [...] O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objetivo é aquele que geralmente usamos como instrumento.²¹⁸

Na proposta de desfeticização do corpo, é relevante observar outro gênero teatral anterior à *performance* em que o improviso se faz ainda mais indispensável: o *happening*, em que, na definição de Cohen,

interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Não existe um superego crítico. Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa²¹⁹

Segundo o autor, esse seria o representante inicial da arte improvisada de encenação, anterior²²⁰ à *performance* teatral. Nele, a proporção de improviso se mostra ainda maior, pois, como aponta Cohen, o que caracterizou a passagem do *happening* para a *performance* foi exatamente o aumento da preparação e a diminuição do improviso e da espontaneidade. Com essa redução da improvisação, portanto, iniciou-se uma preocupação com o decorrer do ato cênico e com a estética do seu todo, o que gerou uma preocupação prévia com os resultados e o propósito da intervenção.

Por essa razão, *performance* parece o termo mais adequado para designar os gêneros poéticos que ora pesquisamos, pois estes, independentemente do seu grau de improvisação, estão longe do irracionalismo da *mise-en-scène* do *happening*. Lembramos que o *slam* não exclui a possibilidade de improviso, apenas parece rara a sua ocorrência. Há muitos registros de produções improvisadas no rap, o que representa um sinal dessa possibilidade também no *slam*, gênero que apontamos como análogo

²¹⁸ GLUSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p. 42-43.

²¹⁹ COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 15.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 132; Para mais informações sobre o nascimento do *happening*, ver o capítulo 2 de *A arte da performance*, de Jorge Glusberg. (Cf: GLUSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p. 25.)

²²⁰ “Pode-se dizer, de uma forma genérica, que a *Performance* está para os anos 70 assim como o *happening* está para os anos 60. [...] A principal característica da passagem do *happening* para a *performance* é o ‘aumento da esteticidade’: se o *happening* marcou a radicalização do que chamamos ‘teatro mítico’, a *performance* vai tender para uma maior aproximação com o ‘Teatro Estético’” (Cf: COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 134)

àquele. Além disso, nada nas regras dos torneios de *slam* proíbe o improviso de versos.

Dentro da importância da improvisação nessas formas, ressaltamos o ineditismo da obra como fator de grande relevância para o seu sucesso: tanto na cantoria, quanto no *slam*, há níveis diferenciados de originalidade, seja porque, na primeira, a originalidade é submetida à tradição, seja porque, no último, a produção costuma se fazer anteriormente à situação de enunciação. Associado a esse ineditismo, está o teor de competição da prova: no *slam*, um júri deve eleger o melhor poema ao gosto do público; na cantoria, o desafio representa o nível mais elevado de competição, em um jogo cuja velocidade surpreende, sobretudo na improvisação de versos com metro e rimas determinados. Em cantoria com Geraldo Alencar em Cascavel, CE, em 1990, o repentista Raimundo Simplício ressalta não apenas a sua capacidade de criar versos na hora, mas a simultaneidade de sua presença com o público, fazendo referências diretas a membros da plateia:

Pois a dona está me vendo
e eu tô vendo a senhora,
a mulher que lhe acompanha
e o homem que lhe adora.
Eu sou repentista mesmo,
tudo que eu faço é na hora.²²¹

Atualmente, no Brasil, é possível observar a atratividade do improviso em programas de televisão²²² e de internet²²³, e em peças de teatro²²⁴ baseadas no mesmo conceito desses programas de grande sucesso que consistem em jogos teatrais de improvisação: os participantes se põem a improvisar situações sorteadas na hora, baseadas em uma palavra ou em uma ideia também sorteada. Em outros momentos, há modalidades de jogo que testam a desenvoltura de cada participante na resposta a frases, às vezes rimadas, criadas pelos outros jogadores. Deixa-se bem claro que a cada apresentação os temas e as propostas para o jogo mudam, permitindo que nunca haja a repetição de uma encenação em outra apresentação. Percebe-se o prazer que esse fator propicia quando se observam piadas ou trocadilhos pouco risíveis criados no momento do jogo levarem o público ao riso, quando essas mesmas

²²¹ RAMALHO, Elba Braga. *Op. cit.*, 2000, p. 148.

²²² Programa “É tudo improviso”, da TV Bandeirantes e “Quinta categoria”, da MTV.

²²³ Programa “Improvável”, do site www.improvavel.com.br.

²²⁴ Peças “Improvável: um espetáculo provavelmente bom” e “Deznecessários”.

piadas, em um programa que seja previamente elaborado, não teriam o mesmo efeito risível. O fato de cada jogo promover uma criação e uma encenação improvisadas, e também a possibilidade de o espectador sugerir temas, frases ou palavras para o jogo, pode explicar o seu grande sucesso.

Percebemos, nas formas que ora expomos, um prazer na agilidade, na ação, na velocidade do raciocínio. Do mesmo modo o repentista, na agilidade que exige a cantoria, não pode hesitar, não dispõe de muito tempo para reflexão, precisa ser muito sagaz para garantir o bom desempenho. O metro do verso é determinado, não se dispõe de mais que uma estrofe para a expressão antes que o outro retome a palavra. A diversão é garantida diante das acrobacias dos cantadores para fazer melhor que o desafiante. Ao contrário da literatura com que a sociedade de oralidade segunda está acostumada a ter contato, esta se mostra muito mais ativa, como expõe Câmara Cascudo:

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de “Missa do Galo”; ao ar livre, solta, álcere, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo.²²⁵

A literatura oral é, então, além de irmã mais velha, mais ativa, mais viva na prática dos seus brincantes. O autor explica que o canto, a dança, a estória, as lendas e os jogos infantis compõem os entremeios do repente. A sua plateia se encontra ambientada nesse meio de ludicidade e ação.

Uma prática muito interessante que se tem observado em Portugal é o embate poético improvisado entre jovens do movimento Hip-Hop em uma competição chamada Poesia Violenta. Os jovens se reúnem normalmente em espaços abertos durante a noite e se colocam em desafio aos pares. Há um júri determinado pelos organizadores do evento, mas os embates são também filmados e postados posteriormente em sites de redes sociais, como o *facebook* e o *youtube* para serem votados pelos internautas. A atividade se

²²⁵ CASCUDO, Luis da Câmara *Literatura Oral no Brasil*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984, p. 27.

mostra bem interessante, principalmente porque consiste exatamente no improviso, e porque os participantes não moderam os insultos aos opositores.

No caso do *slam*, observamos entre as temáticas engajadas e as mais subjetivas, a transpiração de experiências através de uma poética contundente, que defende seus ideais e impõe ao mesmo tempo as sentimentalidades, as dúvidas, os sofrimentos de cada um, versificados em um jogo intenso de trocas constantes. Como constatam os próprios *slameurs*, “*le slam est le symptôme d’une société en manque de communication*”²²⁶.

²²⁶ O *slam* é o sintoma de uma sociedade em falta de comunicação. (Cf: *SLAM PRODUCTIONS. Slam Productions : qu’est-ce que c’est ?*, p. 5).



Participantes da Qualificação do Grande *Slam* Nacional de 2009 em Reims.

Fonte:

<http://www.myspace.com/slamtribu/photos/17069453#%7B%22Imageld%22%3A17141443%7D>
(acessado em 12/09/2011)

4.2. O (re)emprego do corpo como fuga da virtualidade

Com o avanço da tecnologia, entre as vantagens que se podem considerar, observa-se um aumento nas possibilidades de interação entre as pessoas, junto à diversificação dos meios e suportes de comunicação. Atualmente fica um pouco difícil falar em permanência em termos de tecnologia, na medida em que essas possibilidades dão constantemente lugar a novas opções que se mostram mais vantajosas e que surgem em ritmo acelerado. O livro, nesse contexto, tem ganhado novas interfaces e a leitura tem encontrado em novos suportes outras possibilidades de contato com o texto escrito que não eram possíveis há alguns anos. Na era da internet, o hipertexto possibilita ao leitor um manuseio do produto escrito que lhe permite interagir de diversas formas. E dizemos manuseio porque a noção de que o texto digital se opunha ao livro tradicional, impresso, nesse sentido de toque, também já pode ser repensada, vistos os novos equipamentos que permitem o uso dos dedos para “folhear” páginas virtuais na superfície de televisores, monitores de computador, telefones portáteis, *tablets*²²⁷ e outros.

Néstor García Canclini apresenta essa revolução das mediações com o texto como consequência da convergência digital:

Agora, a convergência digital está articulando uma integração multimídia que permite ver e ouvir no celular, no palm ou no iPhone, áudio, imagens, textos escritos e transmissão de dados, tirar fotos e fazer vídeos, guarda-los, comunicar-se com outras pessoas e receber as novidades em um instante. Nem os hábitos atuais dos leitores-espectadores-internautas, nem a fusão de empresas que antes produziam em separado cada tipo de mensagem, permitem agora

²²⁷ Esse equipamento é importante para essa revolução da página escrita, pois consiste em um dispositivo portátil em forma de prancheta que, anteriormente, servia para inserir desenhos manuais, feitos com uma caneta própria, dentro de um computador para que fosse tratado digitalmente. Hoje, tem diversificado suas possibilidades de interação, com opções de programas que se aproximam aos de um computador. E o mais interessante é a sua proposta de renovação no sistema de consumo de livros: o aparato é portado como um livro fechado cuja capa é, na verdade, uma tela tátil e cujo conteúdo pode atingir a quantidade de volumes de uma biblioteca.

conceber como ilhas isoladas os textos, as imagens e sua digitalização.²²⁸

As formas de ver e de gerir o texto têm passado por uma revolução que vai dos suportes às próprias relações pessoais, profissionais, acadêmicas. Todos esses novos equipamentos se fazem ainda mais relevantes na medida em que permitem o acesso à internet e suas cada vez mais procuradas redes sociais. Tanta tecnologia, e tão acessível, tem reordenado não só a forma de comunicação entre as pessoas, mas as suas formas de relacionamento. A virtualidade tomou de assalto as formas tradicionais de interação social.

Na medida em que as formas de comunicação passam a ser mediadas artificialmente, percebe-se um conseqüente afastamento entre as pessoas. Esse fator participa de um progressivo aumento na individualidade do homem moderno, contribuindo para o seu isolamento.

Pode-se verificar esse isolamento desde o início da predominância da escrita, que permitiu a mediação dos textos em níveis de contato diferenciados daqueles permeados pela interação vocal. Na medida em que o homem se isola do outro, opera-se nele um afastamento em relação ao seu próprio corpo, como explica Paul Zumthor:

a distância que o homem então parece tomar para consigo, seu afastamento do próprio corpo, sua desconfiança, até sua vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos não preparados, das manipulações a mão nua [é] tendência contrariada sem cessar, mas dominante.²²⁹

O autor aponta como conseqüência dessa distância uma atenuação também do uso da voz, o que mostra que ao lado da virtualização dos meios de comunicação há a diminuição da linguagem viva, da *performance*. Não se dissocia, nesse afastamento, a ideia de corpo e a de voz: o contato passa a ser mediado por dispositivos pretensamente substitutos da voz.

²²⁸ CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução Ana Goldberger. São Paulo. Iluminuras, 2008, p. 33-34 ; Palm é um computador de bolso, hoje pertencente à *Hewlett-Packard Inc.*, que contém linha telefônica celular e alguns *softwares* de processamento simples, como agenda, calendário, bloco de notas, calculadora etc., permite acesso a redes sem fio (conseqüentemente, a e-mails e outros sites) e se chama assim por caber na palma da mão; iPhone é um aparelho desenvolvido pela *Apple Inc.* que promete revolucionar os equipamentos de reprodução de áudio e os telefones portáteis: entre as funções que reúne, pode-se citar câmera digital, mensagens de texto, acesso à internet por conexão de rede sem fio, suporte a videochamadas entre várias outras, em uma tela sensível ao toque.

²²⁹ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 28.

Acontece que, contrariando essa tendência, parece haver nas motivações dos usuários das novas tecnologias uma procura por mais contatos e com um número maior de pessoas. Há, na mesma virtualidade que separa os corpos, uma avidez por interação, que tende a se intensificar nas novas opções de relação interpessoal digitalmente mediada. A possibilidade de dialogar com pessoas a longa distância, com acesso à sua imagem de alta definição em tempo real, por exemplo, representa um atrativo para os consumidores dessas tecnologias. Além disso, como exemplifica Canclini,

o rádio, a partir do uso de transistores e, logo depois, de pilhas, em meados do século XX, tornou-se um instrumento pequeno e leve para transportar sons, informação e entretenimento: até hoje, acompanha o corpo aos locais de trabalho, de diversão e nos automóveis. A música nas ruas pode provocar a socialização e a participação corporal, como o hip hop, que reúne jovens em torno de um reproduzidor musical, ou levar ao retraimento daquele que viaja ouvindo o walkman ou o iPod.²³⁰

Observam-se aí as contrariedades à tendência dominante de que fala Zumthor: enquanto uns individualizam, outros podem utilizar novas tecnologias para praticar o inverso, socializando e intensificando a comunicação. Em termos de arte, já há algum tempo tem sido uma preocupação o enfrentamento dessa virtualidade e a intensificação do empenho do corpo na expressão do artista, como explica Jorge Glusberg, referindo-se à importância do resgate do corpo para a *performance* teatral:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.²³¹

Essa origem da arte revela um movimento bem diferenciado no que diz respeito à virtualidade. O que havia era *performance* pura, linguagem viva, comunicação direta e coletividade. Glusberg ressalta a importância de se observar esse fator na pesquisa das artes, do mesmo modo que Zumthor, referindo-se à redescoberta do que chama de um *corpo social*, anuncia “o retorno do homem concreto”²³². Nesse sentido, a relação direta do corpo com o ambiente é posta em evidência, quando o autor se refere a um

corpo-a-corpo com o mundo [:] o mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa

²³⁰ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 43

²³¹ GLUSBERG, Jorge. *Op. cit.*, p. 51

²³² ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p.63

idéia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado, e, sem dúvida, ligado ao conjunto de fenômenos contemporâneos que se embrulham sob o termo duvidoso de *pós-modernidade*. A generalização, hoje, da idéia de *performance* é uma das conseqüências.²³³

Fica evidente a necessidade de se considerar o corpo na expressão poética oral. Desse modo, tanto cantoria quanto *slam* representam uma busca por esse corpo-a-corpo com o mundo, pelo diálogo entre as próprias (in)certezas e a aventura que oferece a reordenação das dimensões do mundo, cujo próprio corpo dá a medida. Dessa aventura faz parte o embate poético.

A pergunta que nos fazemos é: em que medida uma busca por empenhar – ou voltar a empenhar – o corpo nas formas de comunicação e interação social significa uma reação à virtualidade que parece ter isolado esses corpos? Além disso, o avanço tecnológico pode estar permitindo, através dessa mesma virtualidade, um aumento nas possibilidades de contato, sobretudo no que diz respeito à voz?

Podemos observar a crítica à virtualidade oferecida pela televisão, no seguinte *slam*, chamado “*Ma télé*”, dito em Reims por M’sieur Dam:

Ma télé
Triste lucarne voyeuriste, fenêtre ouverte cette fois
Sur les paillettes de stars éphémères
Des images d’anges aux visages pixelisés
Images 3D de bimbos siliconées en recherche d’actualité
Et dont les formes avantageuses feraient presque oublier
La platitude de leurs paroles aguicheuses
Mais l’abruti avachi se rafraîchit l’œil et applaudit car, après tout,
Il ne voit pas que le paysage audiovisuel n’est qu’un désert²³⁴

O corpo é instrumento de comunicação, não somente porque dele parte a voz, mas porque é consensual que a linguagem vai além do texto, revelando nesse corpo também um elemento importante na formação de signos, por exemplo através de gestos. Assim, como observa Véronique Dahlet, “o corpo e a voz são constitutivos do falar”²³⁵.

²³³ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 77

²³⁴ Minha TV | Triste claraboia voyeurística, janela aberta desta vez | Sobre lantejoulas de estrelas efêmeras | Imagens de anjos com rostos pixelizados | Imagens 3D de fúteis moças siliconadas em busca de atualidades | E cujas formas avantajadas quase fariam esquecer | A platitude de suas falas aliciadoras | Mas o parvo abatido esfrega os olhos e aplaude | porque, depois de tudo, | Ele não vê que a paisagem audiovisual não passa de um deserto. (Cf : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2008, p. 212)

²³⁵ DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAITH, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

Na forma de expressão do b-boy²³⁶, por exemplo, apoiar o discurso em uma gestualidade vivaz é uma forma de se fazer entender numa linguagem que busca rapidez e que constantemente reduz o seu vocabulário a algumas palavras e gírias. Na fala das gangues e galeras, grupos provindos do mesmo ambiente urbano e que se expressam de formas análogas às dos *rappers* e *slameurs*, encontram-se marcas de uma gestualidade fortemente marcada. Segundo Glória Diógenes, “os integrantes das gangues ‘falam’ quase sempre com o corpo, com gestos, adereços, estilos de vestir, tatuagens que expressam modos de ser e pensar”²³⁷, como se o corpo já pudesse servir de cartão de visita para revelar uma identidade, o pertencimento a um grupo. A autora conta que, quando das entrevistas que fez com as gangues, a compreensão dependia do olhar, da atenção aos gestos dos jovens:

Era como se o vazio no uso recortado de certas palavras fosse sendo combinado, tanto pelos gestos desenhados pelos jovens, como pelo meu esforço de compreensão, balizado pela trajetória e movimento do olhar. Pode-se dizer que eu “*ouvia-olhando*”, sendo praticamente impossível fechar os olhos e ensejar uma compreensão das conversas apenas pelo sentido das palavras ou frases formuladas.²³⁸

O movimento do corpo não só é quase inevitável, como compõe, em muitos casos, um significante dentro da linguagem. No caso do *slam*, os gestos podem ajudar a ilustrar ou completar ideias, ou para fazer um gracejo, por exemplo. Na cantoria, a fixidez dos corpos em cena e o manuseio da viola podem representar empecilhos para uma gestualidade expressiva, o que não exclui a sua possibilidade.

Há, no *slam*, uma busca por suprimir a virtualidade na busca constante do contato com o outro, sendo esse grande parte das motivações dos participantes. Uma incitação ao movimento, à ousadia através da produção poética, e ao contato físico fica explícita no seguinte *slam*, do *slameur* Kenza, chamado “*Tu es moi*”:

Toi à qui je m’adresse. Je veux te foutre ma

²³⁶ Lembramos que a aproximação que fazemos entre o *slameur* e o movimento Hip-Hop nos leva a entender no b-boy uma espécie de representante, em certa medida, de algumas formas de arte que se desenvolvem nas ruas. Entretanto, não pretendemos generalizar o entendimento sobre a sua imagem e seu modo de expressão nesse ambiente. Não devemos dizer que o *slam* se restringe a determinados grupos. Ou seja, pode-se encontrar entre os *slameurs* também o rapper, o b-boy, mas, pela própria proposta do gênero, são bem-vindas pessoas provenientes de qualquer grupo social, não importando seu modo de ser e de agir.

²³⁷ DIÓGENES, Glória. *Op. cit.*, p. 59.

²³⁸ *Ibidem*, p. 63.

langue de fer dans ta bouche de velours.
T'apprendre à parler le mal, le râle, le vrai.
T'apprendre le courage, la bravoure.
Ta bouche qui ne gesticule que pour dire des
conneries. Ne sois pas ridicule.
T'es en sueur, en face de moi, dans mes particules.
J'aime l'odeur de ta peau. Viens ! On va faire le grand Saut. ²³⁹

Além do diferencial que permite o uso de gestos e da expressão corporal na *performance*, verificamos um elemento de grande importância a se considerar no corpo: a voz. Ela representa o elemento central na *performance* poética. Consideramos que a voz é uma extensão do corpo, que o representa e permite acessar o exterior. Nesse sentido, a tese de Zumthor é de que a voz,

em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva [...] a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele.²⁴⁰

Mais do que emanção do corpo, a voz é uma forma de deslocá-lo de seu lugar. E, enquanto projeção, permite interagir diretamente com o receptor, que se expõe à influência de sua vibração. Ela é parte do enunciador, e ao mesmo tempo, se torna parte do receptor quando o toca, de forma que este resgata nela a sua própria voz interior. Ela o acessa, representa a ponte de ligação entre esses corpos. A voz não é abstrata, é palpável fisicamente. Ela é a concretude das abstrações que carrega em si mesma. Por essa razão, Zumthor diz preferir o termo *vocalidade* a *oralidade*:

a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância.²⁴¹

Uma busca por essa voz, pura, sem mediações que interfiram no seu sentido, pode representar uma tentativa de resgate da *performance* que se encontra na origem da obra poética, especialmente se esta é, ou foi de expressão oral. Há, então, uma ânsia de reencontrar o vigor inicial da obra que se enfraqueceu quando esta foi fixada no escrito.

²³⁹ Tu a quem me volto. Quero pôr minha | língua de ferro na tua boca de veludo. | Ensinar-te a falar o mal, o estertor, a verdade. | Ensinar-te a coragem, a bravura. | Tua boca que só gesticula pra dizer | bobagens. Não sejas ridículo. | Estás suando, frente a mim, nas minhas partículas. | Gosto do odor da tua pele. Vem! Faremos o grande pulo. (Cf : FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Op. cit.*, 2010, p. 95) (tradução nossa)

²⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 1993, p. 63, 83-84.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 21.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo, equipe de Nantes, equipe interescolar de Bobigny, equipe de Poitiers e o público dando notas no Grande *Slam* Nacional de 2008.
Fonte: <http://www.myspace.com/grandslamnational/photos/albums/grand-slam-national-2008/611661#%7B%22Imageld%22%3A4526012%7D> (acessado em 12/09/2011)



Xilogravura, de autor desconhecido, que retrata os repentistas em um contexto diferenciado: cantando na praia.

4.3. O público: receptor/agente da produção

Dos fatores que envolvem a organização do *slam* e da cantoria, desde seus respectivos meios de formação, seus espaços de desenvolvimento, até as possibilidades de *performance* e de abordagem da poesia, mas também no que concerne ao próprio texto poético, o motor de todo o processo é o público. Enquanto manifestações performáticas por excelência, os dois gêneros encontram na plateia a sua razão de ser. O contato direto dos seus poetas com o público revoluciona a ideia tradicional de um sistema literário pautado na escrita: estar diante do receptor de sua obra poética representa uma relação de trocas que reorienta toda a construção da obra.

Levando em consideração as cinco etapas do texto poético²⁴² comentadas por Paul Zumthor, temos na *transmissão* e na *recepção* aquelas relacionadas ao momento de contato entre autor e público na construção da obra. O encontro entre essas duas etapas se faz em situação de *performance*, como explica o pesquisador: “é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a *performance*”²⁴³.

A presença simultânea do público com os autores de um produto artístico que se mostra mais acessível e, por isso mesmo, mais vivo, revoluciona a forma de *transmissão* da voz poética. Maria Ignez Novais Ayala ressalta a importância desse fator para a cantoria:

O público frui diretamente a presença dos cantadores e seu desempenho artístico. Analisada deste ângulo, a cantoria torna-se um acontecimento extraordinário, jamais repetido, pela própria especificidade da poesia improvisada.²⁴⁴

²⁴² Formação, transmissão, recepção, conserva e reiteração. (Cf: ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 65.)

²⁴³ *Ibidem*, p. 65.

²⁴⁴ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 17.

O improviso, mais uma vez, simboliza um atrativo de grande importância para essa poesia performática. Se a pensarmos em termos de teatralização, a sua interatividade com o público se mostra ainda mais interessante. Para não dizer que é um resgate de tradições antigas, consideremos que essa característica se apresenta como um fator muito semelhante àquele observado nas formas do teatro de séculos atrás. Glória Diógenes desenvolve uma reflexão interessante para nossa discussão, quando parte para a análise da encenação pública observada entre os jovens das grandes cidades, incluindo as gangues, galeras e o movimento Hip-Hop. Para esses jovens, segundo a autora, a cidade é um palco para espetáculos. Ela defende, citando Richard Sennett, que esse teor espetacular, em meio ao público, pode remeter a épocas antigas do próprio teatro:

Até 1750, havia uma mistura entre atores e espectadores nos teatros. 'A platéia estava disposta a interferir diretamente na ação de atores', depois há uma delimitação precisa entre palco e platéia que, coincidentemente, inaugura a modernidade e a expansão da esfera social.²⁴⁵

Partindo disso, presume-se que o trabalho desenvolvido frente ao público – ou dentro dele, em certos casos – permita uma supressão da barreira que o separa da obra e de seu autor. Resulta disso a possibilidade de intervenção desse público, que toma postura ativa no jogo.

Na cantoria, o público interage em diversos níveis. Inicialmente, o próprio cantador rege o seu trabalho pautado em regras e modalidades fixas que são conhecidas do público. Para vencer o jogo, é preciso saber administrar essas regras na sua composição poética. Não só o repentista está sempre consciente e obediente à tradição das formas, como o público o exige, ameaçando vaiar, ou se retirar do recinto se a desobediência às normas desagradar. Além disso, há dentro dessas composições indícios de uma moral implícita no discurso do cantador. Tratar certos temas, ou escolher certas palavras pode refletir uma ideologia que fuja à ética popular. O poeta deve estar atento a isso. Sobre as formas de intervenção do público na cantoria, Luiz Tavares Júnior explica:

tendo como árbitro a assistência, que é um elemento importante na manifestação dos cantadores, pela participação através de propostas

²⁴⁵ SENNETT, Richard. *apud* DIÓGENES, Glória. *Op. cit.*, p. 154.

de mote, de aplausos, de risos e exteriorizações outras de concordância e reprovação, do que ouve dos cantadores²⁴⁶

O aplauso representa, no desempenho do poeta oral, um alimento para a inspiração, para a desenvoltura. Geraldo Amancio defende a importância do aplauso para o seu bom desempenho:

A minha fonte principal de inspiração é a resposta, no aplauso. De tal forma, que eu estava sendo entrevistado por um poeta, apresentador de programa, chamado Carneiro Portela, ele disse assim “Geraldo Amancio, numa cantoria você tem medo de quê?” Eu digo “do público”. Se um público tomar partido e aplaudir só um cantador, o outro morre, de tal forma que até a voz se perde, ele enrouquece, eu tenho um parceiro que é vítima disso. E eu, minha produção cai vertiginosamente. Então, tem que haver esse interagir.²⁴⁷

A imagem do povo na praça, atento aos repentistas, reagindo aos seus versos é formulada por Sebastião da Silva, em cantoria com Geraldo Amancio, no III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas, em 2007:

Eu sei que a plateia de nós se aproxima
ouvindo a viola vibrando o repente
enquanto a lua brilha em nossa frente
nós cantando embaixo, ela brilha em cima
o vento trazendo o mais frio clima
e a brisa da noite começou soprar
o povo começa a nos escutar
aplaude e apoia, ri e acha graça
a gente no palco e o povo na praça
cantando galope na beira do mar²⁴⁸

O cordelista Expedito Sebastião da Silva também considera que “é isso que eleva o poeta, é a aceitação do povo...”²⁴⁹. Cabe exemplificar a importância dessa resposta da plateia no aplauso com a estrofe de um repente, em décima heptassílabo:

Que coisa fenomenal
Nossa porta não se fecha
Canto é pegando na deixa
No terceiro festival
A plateia é sem igual
O aplauso nos seduz
Tem céu, tem terra e tem luz
Sua boina, seu chapéu
Isso aqui pra ser o céu

²⁴⁶ TAVARES JÚNIOR, Luiz. *Op. cit.*, p. 1.

²⁴⁷ KUNZ, Martine. SOUZA, Tiago Barbosa. *Op. cit.*

²⁴⁸ III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.) (Anexo 5)

²⁴⁹ SILVA, Expedito Sebastião. *apud* KUNZ, Martine. *Op. cit.*, 2000, p. 31.

No *slam*, propõe-se, de certo modo, o inverso dessa determinação de obediência às normas, posto que este sugere uma abertura a discussões de toda ordem e à intervenção subjetiva do *slameur*. Vale lembrar que todos os presentes podem ser chamados à criação. No concerto de *slam*, em teoria, “*on devient tous poètes le temps d’un slam quand tout le monde ose clamer, déclamer, raconter, chuchoter ou hurler. Bref, s’exprimer tout simplement*”²⁵¹, enfatiza Pilote le Hot, um dos *slameurs* responsáveis pela difusão do *slam* na França e por grande parte dos concertos que ocorrem em Paris, e que propõe um posicionamento crítico frente às formas tradicionais da literatura hegemônica.

Entretanto, há sempre um limite para a expressão de opiniões, não importa em que meio se encontre seu enunciador. Transparecer em seu discurso uma ideologia preconceituosa, ou misógina, por exemplo, pode não ter boa repercussão em grupos que se pretendem democráticos e igualitários. Certos grupos, além de tudo, costumam se cobrir de códigos próprios sem os quais um integrante pode se sentir deslocado, fator que determina tendências temáticas, ideológicas e até indumentárias, em certos casos. Em situação de *performance*, a reação da plateia continua sendo a medida dos acertos do poeta: é preciso saber o que pode não agradar o público, conquistando, com isso, a sua adesão e concordância. Disso resulta também a sensação de pertencimento. Observamos aí a importância da coletividade para a expressão dos indivíduos nos dois gêneros que ora analisamos. Sobre isso, Glória Diógenes cita Erving Goffman para prosseguir em uma reflexão sobre a formação de grupos que nos interessa neste momento: “a natureza de uma pessoa, tal como ela mesma e nós a imputamos, é gerada pela natureza de suas filiações grupais”²⁵².

A coletividade é responsável pelas referências desses sistemas de expressão poética. Elba Braga Ramalho adverte que “uma particularidade do

²⁵⁰ Geraldo Amancio, em cantoria com o Uruguaio Gustavo Guichón. (Cf: III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.)) (Anexo 6)

²⁵¹ Todos se tornam poetas, durante um *slam* quando todo mundo ousa clamar, declamar, contar, cochichar, ou berrar. Enfim, se exprimir simplesmente. (Cf: SLAM PRODUCTIONS. *Slam* Productions : qu’est-ce que c’est ?, p. 5) ; (tradução nossa)

²⁵² GOFMAN, Erving. *apud* DIÓGENES, Glória. *Op. cit.*, p. 179.

Repente é que o seu conteúdo poético é obra de mais de um autor”, enfatizando a interatividade dos componentes do jogo poético. Esse fato se dá graças à intervenção da coletividade na obra poética, o que é decorrente da filiação social a que se submete o seu autor.

Ayala dedica um dos primeiros capítulos de seu livro *No arranco do grito* para sustentar a importância do público para o embate poético na cantoria. Nele, a autora ressalta:

Também importante para o acirramento do embate poético é o estímulo vindo do público, que não se reduz ao aplauso. O interesse do público aumenta quando o confronto se dá aos ‘pares’ imbatíveis do jogo poético. A indefinição e a não constatação imediata de quem é melhor ou pior é que sustenta a cantoria enquanto espetáculo memorável. O calor da luta está no enfrentamento de forças poéticas e disto depende o sucesso da cantoria. Pode-se dizer que, no momento da cantoria, se tece uma teia de relações envolvendo um e outro cantador e o público, instância crítica que, através da apreciação, incitamento e determinação de assuntos, impulsiona o desafio.²⁵³

A discussão que ora desenvolvemos se ajusta a algumas teorias relacionadas à estética literária contemporânea que podem gerar bons pontos de reflexão, sobretudo no que diz respeito ao inacabamento da obra literária e à revolução na forma de conceber o receptor dessa obra dentro do sistema literário. Para tanto, servimo-nos de estudos que, embora tenham se voltado inicialmente à relação literária escrita, podem nos servir na discussão relativa à interferência do receptor dentro da obra.

Flávio Carneiro, em seu livro *O leitor fingido*, se refere à ideia defendida por Maurice Blanchot de que “ler não é [...] obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique”²⁵⁴. Desse modo, é papel do leitor – e neste caso, estendemos “leitor” para “receptor” – interagir com a obra, construindo-a, pois é nessa atitude que está a sua feitura, o seu acabamento. Carneiro declara que Blanchot

alertava para o fato de que uma obra só passa mesmo a existir quando alguém a lê. E ler não é apenas decodificar mecanicamente o signo, mas investir nele, fazê-lo apresentar-se, obrigá-lo a dizer a que veio. [...] Para Blanchot, a obra não é uma estrutura fechada, cujo acesso só é permitido aos poucos iniciados, àqueles que detêm o código de entrada, o segredo. Ler faz parte da obra, não é apenas a

²⁵³ AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. cit.*, p. 20.

²⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *apud* CARNEIRO, Flávio. *Op. cit.*, p. 21-22.

recepção pura e simples de um objeto acabado, mas a inserção na própria feitura final desse objeto.²⁵⁵

Nesse ponto, levantamos a reflexão sobre a característica de inacabamento de toda obra literária, em que autor e leitor exercitam uma criação dentro do espaço da indeterminação da obra²⁵⁶. A falta dessa influência mútua entre autor e receptor, para Blanchot, seria a anulação da obra. O que percebemos, no caso da cantoria e do *slam*, é que essa interação é elevada à máxima potência, sobretudo quando a criação poética coincide com o momento de sua audição, através do improviso.

Tânia Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, expõe, em diversos pontos, esse teor dialógico que verificamos em diversas práticas poéticas. A autora chega à compreensão, desenvolvida por Bakhtin, sobre a recepção da obra atrelada à sua construção. Ela explica que

a compreensão de Bakhtin do texto literário como um “mosaico”, construção caleidoscópica e polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve o que escuta. Levou-nos, enfim, a novas maneiras de ler o texto literário.²⁵⁷

Mais uma vez, temos a noção de que o próprio texto literário escrito se mostra suscetível a uma polifonia, no sentido de sua construção pelos integrantes do sistema. Esse fator, em *performance*, evidencia o ponto central de todo acontecimento. Ouvinte, receptor da obra, o público não está, absolutamente, alheio aos processos de estruturação da poética, ele não fica em segundo plano. Sobre o assunto, Júlio Pinto chama a atenção para o mesmo aspecto ora tratado da condição ativa do receptor na construção da obra, lembrando-nos do conceito tão importante de obra aberta, de Umberto Eco:

A crença mais ou menos generalizada no senso comum é a de que uma obra é mensagem pronta, fixada pela organização que lhe foi atribuída no momento da elaboração. O ouvinte ou o leitor seriam, então, figuras passivas, cujo único trabalho seria o de absorver ou traduzir a obra através de referências igualmente fixas [...]. A ideia de obra aberta, tal qual formulada por Eco, parte da constatação inversa: a de que o autor e intérprete não têm papéis fixos, nem são capazes

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

²⁵⁶ A esse respeito, ver *Obra aberta*, de Umberto Eco. (ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.)

²⁵⁷ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2010, p. 48-49.

de exercer controle sobre a maneira como a obra é recebida e traduzida.²⁵⁸

Esse raciocínio não deixa de se aproximar à chamada “estética da recepção”, cujo foco de análise do sistema literário está pautado no receptor da obra. Segundo Tânia Carvalhal, a estética da recepção “preocupa-se, sobretudo, com as operações receptivas, ou seja, com os procedimentos realizados pelo leitor no contato com a obra e suas consequências na conformação do público (a receptividade da obra em sentido amplo)”²⁵⁹. E aqui estendemos novamente “leitor” para “receptor”, englobando o ouvinte. Segundo a noção de Sandra Nitrini,

recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente, o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. [...] o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do horizonte de expectativas.²⁶⁰

Ressalvando os limites da afirmação de que um receptor pode “responder” a uma obra, criando outra, o que se observa no *slam*, por exemplo, parece exemplificar claramente esse convite à produção que a obra oferece. Criar, para os *slameurs*, requer apenas a audição de outros *slams*, inspiração e vontade de poetizar. Já na cantoria, essa dinâmica se mostra improvável, posto que não cabe ao público criar repentes, colocar-se no lugar do cantador, da forma que o *slam* sugere.

Por fim, compreendemos que a ação do público na *performance* está estreitamente relacionada ao sentimento de coletividade de seus participantes. Eles estão dispostos a encontrar em sua subjetividade a concordância com o outro. Desse modo, o momento de atenção ao próximo se faz oportunidade de ouvir ecoar as suas próprias reflexões. Partindo desse entendimento, coadunamos o dizer de Zumthor:

Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma

²⁵⁸ PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 49-50.

²⁵⁹ CARVALHAL, Tania Franco. *Op. cit.*, p. 44.

²⁶⁰ NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 171.

atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?²⁶¹

A observância do gosto do público e a tentativa de lhe oferecer vários meios de acesso à cantoria, inclusive acompanhando a evolução tecnológica, se percebe na seguinte passagem de um *galope à beira-mar*, com que finalizamos:

Eu disse pra o povo, digo pra você
Que essa nossa imagem pra televisão
Além de SAMICO, tem a gravação
Primeiro nos vamos fazer um CD
Tem uma prensagem pra um DVD
E eu sei que o povo vai apreciar
E o nosso trabalho vai continuar
Que se eu não cantar nessa festa boa
O povo acha ruim e Jesus não perdoa
Meus dez de galope na beira do mar²⁶²

²⁶¹ ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 84.

²⁶² Geraldo Amancio em cantoria com Sebastião da Silva. (Cf: III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.))



Xilogravura de José Costa Leite que evidencia o público no cenário da cantoria.

5. Considerações finais

Concluimos este trabalho conscientes da dificuldade de determinação e da inflexibilidade das formas que analisamos. Seja porque se propõem abertas a diversas intervenções, seja porque estão em constante adaptação com as novas tendências que surgem, o *slam* e a cantoria permanecem em territórios para os quais sempre interessa direcionar novas discussões. Temos consciência, ainda, de que vários pontos que foram tocados em nosso estudo possibilitam outros direcionamentos muito prolíferos, mas que tiveram de ser selecionados no recorte que fizemos, sob o risco de terem diluído o estudo em discussões que não lhe fossem diretamente relacionadas. Essas discussões são portas para muitas possibilidades de abordagem tanto da cantoria quanto do *slam*.

Neste trabalho, procuramos investigar, inicialmente, a influência do espaço de formação e de expressão poética do cantador e do *slameur*, entendendo que ele determina fortemente as suas tendências temáticas e constitui um sistema ao qual se integra autor, obra e público em um conjunto de características que acabam por influenciar fortemente o texto poético. Essas características têm variado em função do tempo e de elementos de ordem geográfica, como a conhecida migração de cantadores nordestinos pelo Brasil e a apropriação do *slam* por diversos outros países do mundo além da França e dos Estados Unidos.

Defendemos que esses aspectos podem influenciar o produto desses dois gêneros literários. Portanto, desenvolvemos uma reflexão sobre o próprio texto do *slam* e da cantoria, relevando alguns elementos constitutivos de suas respectivas obras. Pretendemos uma explanação daquilo em que consiste o texto do *slam*, suas formas principais (e sua proposta de não fixar formas), suas temáticas recorrentes, a influência direta da escrita na produção do *slameur*, entre outros fatores. Juntamente a essa explicação, seguimos a uma observação da tradição poética da cantoria, que se firma em normas rígidas de

composição e que, nesse aspecto mesmo, constitui fundamental diferença em relação ao *slam*. Nos dois gêneros, defendemos a importância das filiações grupais para a manutenção e disseminação das suas práticas, elemento que se mostra indispensável, sobretudo na construção de uma memória coletiva em que as tradições se perpetuam.

Ao chegar à discussão sobre a memória, consideramos a possibilidade de esta se opor às tecnologias da escrita, no sentido que defendeu Platão, de que esta poderia gerar uma debilitação daquela, quando diminuiria o exercício de memorização para se confiar no apoio da escrita. Esse ponto se mostrou de grande valia para a nossa discussão, pois poderia explicar o fato de o *slam* – gênero pautado primeiramente na escrita, decorado e, posteriormente, declamado – representar uma cultura em que a competência mnemônica se mostra debilitada em comparação àquela encontrada no meio da cantoria. Deduzimos dessa discussão que há limites para tal afirmativa, uma vez que o próprio exercício da escrita pode compor técnicas de aprimoramento da memória; e que se observa na cantoria, por exemplo, uma progressiva influência da escrita na formação dos cantadores que em nada, podemos dizer, deixam a desejar em relação aos seus antepassados de uma cultura primordialmente oral.

A oralidade é componente imprescindível para a obra poética dos dois gêneros, na medida em que se mostra fator determinante da *performance*. Sob esse aspecto, apontamos os índices de oralidade que constituem traços de uma *performance* no cerne da obra poética. Nesse ponto consideramos caber a observação de que tanto o *slam* quanto a cantoria são estreitamente dependentes da interação performática, posto que, nos dois casos, se o acesso ao texto poético não se fizesse através do contato simultâneo com o seu autor, esses dois gêneros se tornariam algo à parte, perdendo a sua essência. Entendemos ser esse o traço que permite a sua associação. Esses traços relativos à *performance* estão relacionados a um teor cênico da poesia oral, no sentido da postura diferenciada que observamos no momento de enunciação da poesia e, em alguns casos, de sua expressão por uma gestualidade constitutiva de sentido dentro da obra. Essa teatralidade representa um emprego do corpo na composição que se mostrara, de certa forma, esmaecido na predominância das formas literárias escritas, posto que nestas a distância

entre autor e público determina uma virtualidade na sua relação. Além disso, apontamos no avanço tecnológico uma potencialização dessa virtualidade enquanto barreira nas próprias relações interpessoais. Partindo disso, defendemos que, atualmente, para determinados grupos, uma busca por uma poetização que permita o emprego do corpo e o contato direto entre as pessoas representa uma espécie de resgate de uma performance que perdeu força na paralisia da página escrita. Nesse ponto, consideramos a voz uma extensão do corpo, por ser esta uma emanação sua. No caso da cantoria, essa performance nunca se perdeu, permanecendo no festejo popular atrativo por sua vitalidade. Essa festa convida para o movimento, para a integração entre as pessoas, revela a ação vigorosa do jogo poético tanto quanto no *slam*.

Nesse meio, o público interage de forma determinante na produção artística do *slameur* e principalmente do cantador, com quem exerce uma ação mútua de construção da obra, na medida em que o improviso convida a plateia a propor temas e motes, e que esta permanece de prontidão para garantir a qualidade da produção dos repentistas. A presença dos receptores da obra diante do seu produtor reordena todo o sistema de produção literária segundo a predominância do público, que se mostra agente indispensável na criação.

Cabe aqui refletir sobre a influência do *slam* no Brasil, que tem se observado sutilmente em um meio restrito a eventos institucionalizados na região Sudeste, quase exclusivamente através do ZAP - Zona Autônoma da Palavra, que pretende implementar e dar força ao *slam* brasileiro. Nesse ponto, indagamo-nos: até que ponto o povo brasileiro está em busca de uma nova forma de expressão vocalizada, ou performatizada, que já não se encontre em sua própria tradição cultural? Cabe integrar as novas possibilidades a essa tradição que, cada vez mais, se mostra aberta ao diálogo.

Partindo dos pontos que propusemos para a análise neste trabalho, consideramos alcançadas as metas inicialmente propostas. Esperamos possibilitar reflexões prolíferas a respeito dos temas desta dissertação, e propiciar questionamentos relevantes para a pesquisa nas áreas aqui contempladas.

ZAPI! um SLAM brasileiro
ZONA AUTÔNOMA DA PALAVRA

ENTRADA GRATUITA

16H
MICROFONE ABERTO

16H30-17H15
SLAM
(BATALHA DE POESIA)
TRAGA 3 POEMAS
PRÓPRIOS, DE NO
MÁXIMO 3 MINUTOS.

PRÊMIOS:
LIVROS! LIVROS! LIVROS!

**E SÓ CHEGAR
É SE INSCREVER
NA HORA!**

INFORMAÇÕES:
38039396/77379565
HTTP://ZAPSLAM.
BLOGSPOT.COM/

EDIÇÃO ESPECIAL
DE VERÃO
SARAU
SÃO PAULO

DOMINGO
24 DE JANEIRO
PARQUE DO
IBIRAPUERA
PRAÇA DA PAZ

PORTÃO 8
(ACESSO PELA
AV. REPÚBLICA DO LIBANO)
SOMENTE PEDESTRES

ACESSO DE VEÍCULOS
PORTÃO 7, TAMBÉM NA
AV. REPÚBLICA DO LIBANO,
PERMITIDO ESTACIONAR
COM CARTÃO DE ZONA AZUL.

Cartaz de torneio de slam em São Paulo.

<http://rededaquebradapraestrada.files.wordpress.com/2010/01/zap-verao-e-flyer.png?w=400&h=299>

ZAPI!

POESIA FALADA
DIVERSIDADE +
CELEBRAÇÃO!

TODA 2ª QUINTA DO MÊS

Spoken Word

19hs - FILME!

20hs - Open Mic

21hs

SLAM!

BATALHA DE POESIA

UMA NOITE DEDICADA
A POESIA FALADA!

GRÁTIS SÓ CHEGAR

PRÊMIOS
LIVROS!
LIVROS!
LIVROS!

REGRAS

1- Poemas autorais

2- sem figurino,
sem adereço, sem acom-
panhamento musical

3- Ter no máximo
3 minutos

3 RODADAS

PREPARE-SE
TRAGA 3 POEMAS!

Núcleo Bartolomeu de Despoimentos
r. Dr. Augusto de Miranda 786 Pompeia 38039396/83437574

WWW.ZAPSLAM.BLOGSPOT.COM

Cartaz da Batalha de poesias no Núcleo Bartolomeu, sede do ZAP em São Paulo.
<http://interconexoeshumanas.files.wordpress.com/2009/07/zappp.jpg?w=436&h=604>

Referências Bibliográficas

Bibliografia específica

ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas – SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *De repente cantoria: uma coletânea de versos e repentes dos maiores cantadores do Brasil*. Fortaleza: LCR, 1995.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. *Para uma Teoria do Verso*. Fortaleza: EUFC, 1997.

BRAITH, Beth (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BARROS, Maria Lúcia Jacob Dias de. *Slammer avec Grand Corps Malade et Francis Poulet*. In : *Atas do XVIème Congrès Brésilien des Professeurs de Français*. João Pessoa : Editora Idea, 2007.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BONINO, Rachel. GONÇALVES FILHO, Jaime. O rap do repente. *Revista Língua Portuguesa*. Ano III, Nº 28. São Paulo: Segmento, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução Ana Goldberger. São Paulo. Iluminuras, 2008.

CARNEIRO, Flávio. *O leitor fingido: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. (org.). *Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

_____. Introdução. In.: MARTINS, Neco. *Cordel*: Neco Martins. São Paulo: Hedra, 2002.

_____. Migrações, narrativas e sertão (o caso do cordel). In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 38. Nº 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*: Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita*: entre distinção e apropriação. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matêncio. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Tentativa de classificação da literatura de cordel. In: *Revista Cultura*. Ano 8, Nº 30. Brasília. Julho/Dezembro 1978.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência*: gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 2008.

FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *1^{ère} Coupe du monde de slam de poésie*: 4^e grand slam national. Anthologie. Vol. 2. Paris : Le Temps des Cerises, 2008.

_____. *4^e grand slam national*: Anthologie. Vol. 3. Paris : Le Temps des Cerises, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia, SP: Atelié Editorial, 2003.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In. MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *A palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOLANDA, Arlene. RINARÉ, Rouxinol do. *Cordel*: criar, rimar e letrar. Fortaleza: Imeph, 2009.

KUNZ, Martine. *Cordel*: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001.

_____. Introdução. In: SILVA, Expedito Sebastião. *Cordel*: Expedito Sebastião da Silva. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. Melancia e Expedito: cordel na fala e na escrita. In: *Revista de Ciências Sociais*. Vol. 38. Nº 1. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

AMANCIO, Geraldo. *Entrevista sobre cantoria*: entrevista. [15 de abril de 2011] Associação dos Cantadores do Nordeste – Casa do Cantador, Fortaleza, Entrevista concedida a Martine Kunz e Tiago Souza.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop*: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LINHARES, Francisco. BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

LOPES, José de Ribamar. (org.) *Literatura de Cordel*: antologia. 3. ed. Fortaleza: BNB, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOTA, Leonardo. *Cantadores*: poesia e linguagem do sertão cearense. 7. ed. Rio-São Paulo-Fortaleza: ABC, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina*: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. Veredas do Aboio. In: CARVALHO, Gilmar de. (org.). *Bonito pra chover*: ensaios sobre a cultura cearense. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes*: cantoria, romanceiro & cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SLAM PRODUCTIONS. Slam Productions : qu'est-ce que c'est ?

_____. Le slam en politique de la ville: un terrain de poésie, écoute et de diversité culturelle.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 2003.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. "A arqui-estrutura da cantoria". Texto de conferência. Fortaleza, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Tradução Flavia Blancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac & Nayfi, 2007.

Folheto de cordel

LIMA, Arievaldo Viana. *João de Calais*. Fortaleza: Tupynaquim, 2003.

Mídias digitais

MALIK, Abd Al. *Dante*. France: Atmosphériques : 2008. disco compacto (50 min.)

III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.)

LEE, Benson; NUNES, Vasco. *Planet B-boy*. Elephant Eye Films : 2008. DVD - disco digital versátil (101 min.)

MALADE, Grand Corps. *Midi 20*. France: Anouche Productions/ AZ/ Universal : 2006. disco compacto (54 min.)

MINISTERE DES AFFAIRES ÉTRANGERES ET EUROPEENNES. *Regards VI*. France Télévisions : 2007. DVD – disco digital versátil duplo (140 min.)

THE LAST POETS. *Made in amerikkka*. Claude Santiago/ La huit/ 3d family/ Banlieues Bleues/ Trace TV : 2008. DVD – disco digital versátil (52 min.)

Bibliografia Geral

ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro. Livraria São José: 1962.

AMANCIO, Geraldo. PEREIRA, Vanderley. *Gênios da cantoria*. Fortaleza: LCR, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco Livros do Povo: introdução à novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1953.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução Ângela M. S. Corrêa (et al.). 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____. *Cultura escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jésus Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel (et al.). *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo ; Rio de Janeiro : Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *Etnias e Culturas no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1979.

_____. A Literatura de Cordel no Nordeste. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Literatura Popular em Verso: Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

_____. Tentativa de Classificação da Literatura de Cordel. In: revista *Cultura*. Brasília. ano 8. n. 30. julho/dezembro, 1978.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE. *Grand slam de Poésie*. Anthologie. Vol. 1. Paris : Le Temps des Cerises, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: Colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GEERTZ, Cliford. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende (et al.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- KUNZ, Martine. Introdução. In: MELANCIA, Zé. *Cordel: Zé Melancia*. São Paulo: Hedra, 2005.
- LOPES, Régis. KUNZ, Martine. *Frei Tito: em nome da memória*. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.
- LUYTEN, Joseph M. *Sistemas de comunicação popular*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *O que é Literatura Popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MATOS, Cláudia Neiva de. TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *A palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OLSON, David R. TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.
- PANELAS, Oliveira de. *Cordel: Oliveira de Panelas*. São Paulo: Hedra, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução André Malta. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- PONTES, Felipe. *Turbine sua memória*. *Revista Galileu*. Nº 241. São Paulo: Globo, 2011.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional par el Estudio de la Música Popular*. Ciudad de México: IASPM/LA, 2002.

_____. Música: uma aventura entre o oral e o escrito. In: *O Público e o Privado*, Fortaleza, v. 02, p. 21-28, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginal/izada*. Porto: Edições Árvore, 1980.

SLAM PRODUCTIONS. Interventions en milieu scolaire et universitaire : le *slam* : un terrain de poésie et d'écoute.

SOUTO MAIOR, Mário. *Literatura de cordel*: antologia. São Paulo: Global Editora, s/d.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZILBERMAN, Regina. Leitura Literária e outras Leituras. In: Batista, Antônio Augusto Gomes. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (orgs.). *Leitura: Práticas, Impressos, Letramentos*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2005.

Obras de Referência

HOUAISS, Instituto Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, dez. 2009.

Le Petit ROBERT de la langue française, édition numérique 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo : Cultrix, 2004.

OXFORD. *Oxford advanced learner's dictionary*. 7. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

ROBERT, Paul. *Le Robert micro* : dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Montréal: Dictionnaires Le Robert, 1998.

ANEXOS

Mídias digitais anexas

ANEXO 1

Vídeo: “Copa do Mundo de *Slam*” – ZAP, Zona Autônoma da Palavra. (12’28”)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Gbkhar165C8&feature=youtu.be>
(acessado em 14/09/2011)

ANEXO 2

Vídeo: “Passagem de The Last Poets – Made in Amerikkka”

Fonte: THE LAST POETS. *Made in amerikkka*. Claude Santiago/ La huit/ 3d family/ Banlieues Bleues/ Trace TV : 2008. DVD – disco digital versátil (52 min.)

ANEXO 3

Áudio: “Paris Mais...” – *Slam* musicado, de Abd Al Malik, com a participação de Wallen. (4’48”)

Fonte: MALIK, Abd Al. *Dante*. Paris: Atmosphériques : 2008. disco compacto (50 min.)

ANEXO 4

Vídeo: “Grand Corps Malade - Comme une evidence + interview” (10’05”)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=LCcWmDQ1K1M>. (acessado em 20/05/2011).

ANEXO 5

Vídeo: “Sebastião da Silva e Geraldo Amancio ” (2’47”)

Fonte: *III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas*. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.).

ANEXO 6

Vídeo: “Geraldo Amancio e Gustavo Guichón” (5’38”)

Fonte: *III Festival Internacional de Trovadores e Repentistas*. Senador Pompeu e Farias Brito, 2007. DVD – disco digital versátil (80 min.).

ANEXO 7

Vídeo: “Poesia Violenta — Da Rua para o Ringue — Arena de Matosinhos 16 de Julho 2011” (2’12”)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=JO5pqGktKd4> (acessado em 14/09/2011)

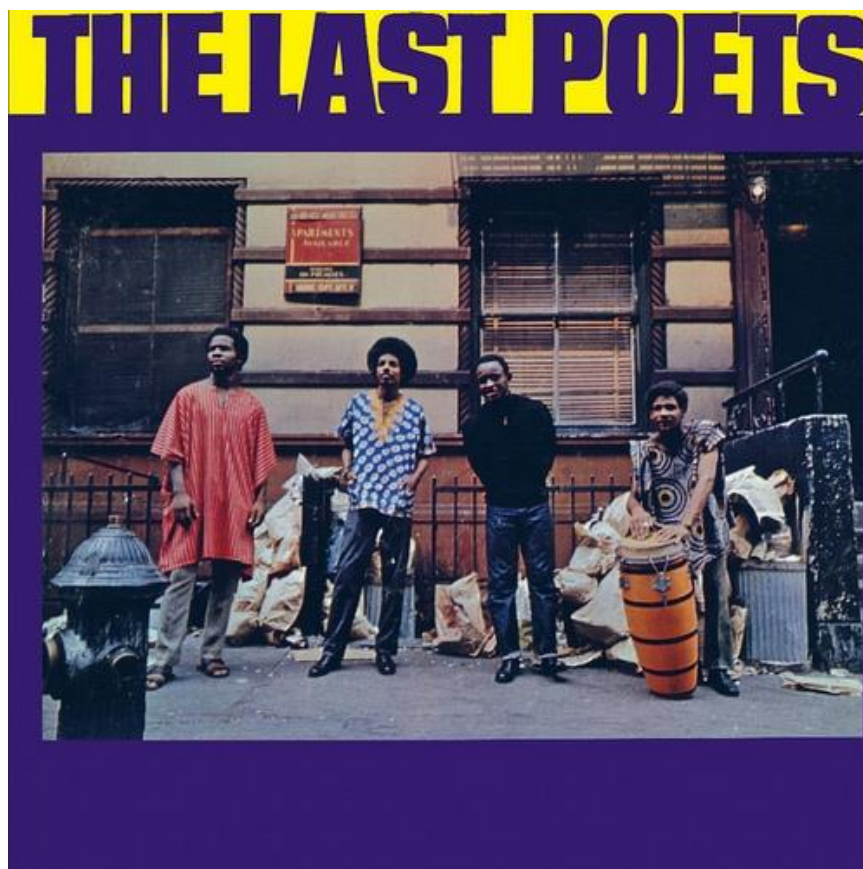
ANEXO 8

Vídeo: “ZAP! - UM SLAM BRASILEIRO [Núcleo Bartolomeu de Depoimentos]” (5’53”)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=qKZOohAwxEk> (acessado em 14/09/2011)

Imagens anexas

ANEXO 9



44

Capa do primeiro disco, homônimo, lançado em 1970.

Fonte: http://www.amoeba.com/dynamic-images/blog/13840476_443b48b708.jpg (acessado em 19/08/2011)



Três dos integrantes, Umar Bin Hassan, Babatunde e Abiodun Oyewole, atualmente.

Fonte: http://redbullmusicacademyradio.com/uploads/show_pics/last_poets_456_001.jpg (acessado em 19/08/2011)

The poster is a vertical black and white design. At the top, a crown icon is centered above the text "2º PISO, REY & RINGDINGDONG APRESENTAM:". Below this is the main title "POESIA VIOLENTA" in a large, bold, sans-serif font, with a decorative horizontal line of small circles underneath. The central section features a large number "19" in a circle, flanked by "FINAL DIA" and "PORTO RIO". Below this is a banner with the slogan "IMPROVISO É VÍCIO!" and the subtext "EM QUALQUER HORA OU SÍTIO!". Underneath the banner is a box labeled "BEATS" containing a list: "- D-ONE - MUNDO -", "- ALPHA RECARGA -", and "- 8 FINALISTAS -". Below the box is another banner with the text "JÚRI: SERIAL - SAK - YOUTH". The bottom section of the poster lists "CONCERTOS" followed by "FUSE" and "TRF" in large, bold letters. At the very bottom, a white box contains the text "DJ SCORE DJ CRAVA".

2º PISO, REY & RINGDINGDONG APRESENTAM:

POESIA VIOLENTA

FINAL DIA **19** PORTO RIO

IMPROVISO É VÍCIO!
— EM QUALQUER HORA OU SÍTIO! —

BEATS

- D-ONE - MUNDO —
- ALPHA RECARGA —
- 8 FINALISTAS —

JÚRI: SERIAL — SAK — YOUTH

CONCERTOS

FUSE
TRF

DJ SCORE DJ CRAVA

PORTO RIO | BARCO GANDUFE
ABERTURA DE PORTAS: 23H
ENTRADA: 7 EUROS | BEBE 3 PAGA 2

Cartaz do Poesia Violenta.

Fonte: <http://feelthebass.wordpress.com/2011/03/19/poesia-violenta-2/> (acessado em 19/08/2011)